

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЩЕТИНСЬКИЙ ОЛЕКСАНДР СТЕПАНОВИЧ

УДК 78.01 + 781.61 + 78.072.2 + 78.071.1

ДИСЕРТАЦІЯ

**ТИПОЛОГІЯ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ САМОАКТУАЛІЗАЦІЇ
(з творчої лабораторії Л. Грабовського, В. Балаєя і В. Бібіка)**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

----- О. С. Щетинський

Науковий керівник:

Драч Ірина Степанівна

доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Щетинський О. С. Типологія композиторської самоактуалізації (з творчої лабораторії Л. Грабовського, В. Балея і В. Бібіка). Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» галузі знань 02 – «Культура і мистецтво». Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2023.

Дисертацію присвячено вивченню процесів творчої самореалізації композитора на шляху досягнення ним максимального вияву художньої індивідуальності, що усвідомлюється як акт композиторської самоактуалізації. У дослідженні запропонована типологія композиторської самоактуалізації, показані її джерела, передумови, операційний простір і механізми здійснення. Прояви самоактуалізації конкретизовані на прикладах творчості українських композиторів другої половини ХХ століття: Л. Грабовського, В. Балея і В. Бібіка. *Об'єкт дослідження* – композиторський творчий процес як багаторівневе явище культури. *Предмет дослідження* – процес самоактуалізації композитора як митця в екзистенційних, мистецьких і культурно-соціальних вимірах. *Мета дослідження* – осмислення композиторської самоактуалізації як прояву зрілої творчості, встановлення її структури і механізмів функціонування, визначення її ролі й місця у творчому процесі композитора.

Відправним пунктом для викладеної у дисертації концепції стала теорія мотивації А. Маслоу. В рамках його теорії поняття самоактуалізації трактовано як повна реалізація людиною своїх можливостей і здібностей. Розвиваючись, індивід проходить шляхом задоволення потреб різного рівня – від нижчих (фізіологічні, безпекові, потреба в коханні й приналежності до товариства) до вищих (потреба поваги і життєвого успіху, потреби самовираження і самоактуалізації).

Наголошено, що композиторська самоактуалізація, яка у дисертації розглядається як підвид «мистецької самоактуалізації», – це завжди процес індивідуально-соціальний, неможливий без адекватної суспільної реакції. Заакцентовані суттєві відмінності терміну «композиторська самоактуалізація» від загальноживаного поняття «зрілий творчий період», який не обов'язково приносить значні мистецькі досягнення (відкриття), відтак самоактуалізація не настає.

При дослідженні композиторської самоактуалізації не уникнути аксіологічного аспекту. Важливо розуміти її процесуально як явище, що може бути розосереджене у часі, періодично повторюватися впродовж життя митця, досягаючи кульмінаційного вияву, а потім слабшати і зникати. Вказано на можливість колективної самоактуалізації групи митців, коли вони розробляють спільну мистецьку «проблематику» або є співавторами. Цей процес є наслідком багаторівневої природи мистецької самоактуалізації, що призводить до появи особливого «самоактуалізаційного сузір'я». Якщо Маслоу пов'язував загальну самоактуалізацію з психічним здоров'ям людини, то мистецька, в тому числі композиторська самоактуалізація передбачає лише повноцінний творчий процес і відповідні результати роботи митця, тоді як його психіка може мати певні (некритичні для творчості) відхилення.

При розгляді операційного простору композиторської самоактуалізації введений термін «композиторський творчий резервуар», яким визначається накопичена композитором сукупність знань, ідей, навичок і преференцій, готових до використання у творчості. До складу такого резервуару потрапляють як власні, так і запозичені ідеї, які митцеві вдається осмислити, пропустити крізь себе і так чи так оформити – закарбувати у пам'яті. Склад і функціонування творчого резервуару безпосередньо пов'язані з процесом самоусвідомлення митця, фактично є втіленням його художньої свідомості.

Формування композиторського творчого резервуару значною мірою знаходиться у «зоні відповідальності» самого митця і є для нього «полем вибору». На цей вибір впливає низка чинників, що визначають, сприяють або

утруднюють чи унеможлиблюють використання резервуару. Серед них (у порядку зростання значення) – освіченість і загальна обізнаність композитора у різних сферах, вміння пов'язувати накопичені елементи одне з одним, інтенсивність використання навіть мінімального обсягу засобів, схильність до нестандартного творчого розв'язання проблем.

Зазначено, що структура композиторського резервуару неодмінно включає здобутки загальнолюдського досвіду і суспільних практик, досвід національної культури і регіональної школи, власний фаховий досвід – знання і навички, набуті в результаті професійного навчання і самоосвіти. Формування композиторського резервуару значною мірою визначається талантом митця, його здатністю до самоорганізації – вмінням використовувати свої природні можливості, фаховим і загальнокультурним досвідом музичної спільноти, внутрішньою (психологічною) і зовнішньою (соціальною) мотивацією композитора до розвитку. В композиторській практиці творчий резервуар так само використовується під впливом як зовнішніх, так і внутрішніх чинників. Роль цих чинників може бути амбівалентною: як позитивно-спонукальною, так і негативною, коли певні перешкоди заважають розвиткові митця або навіть зупиняють його. Композиторський резервуар – це той субстрат, в якому митець формується, який використовується на шляху до самоактуалізації.

Операційний простір композиторської самоактуалізації починає формуватися з виникнення оригінальної ідеї, для чого мають скластися відповідні умови – внутрішні (безпосередньо пов'язані з мисленням і творчим розвитком автора ідеї) і зовнішні. Серед останніх – відповідний стан загальної еволюції мистецтва, достатній для втілення ідеї технічний і технологічний рівень, наявність потрібної суспільної та культурної інфраструктури, суспільні очікування і готовність суспільства прийняти ідею, присутність поруч з автором його однодумців, доступність необхідних авторові матеріальних ресурсів. У цьому переліку підкреслюється базове значення внутрішніх умов, тоді як зовнішні не завжди відіграють суттєву роль. Будь-яка оригінальна

композиторська ідея формується на перетині відомого (знайомого) і невідомого (незнайомого), а етапи її формування включають підготовку («передпродакшн»), творче втілення і «постпродакшн».

Наголошено, що кожна ідея, яка веде до композиторської самоактуалізації, постає з дихотомії відомого і невідомого, свого і запозиченого. Для дослідження цих параметрів пропонуються поняття «мистецьке відкриття» (передбачає сутнісне розширення художніх горизонтів) і «мистецький винахід» (стосується переважно технічного аспекту). Мистецькі відкриття розрізняються за ступенем важливості (для самого автора, для вузької мистецької спільноти, для національної чи регіональної традиції, для одного чи кількох мистецьких напрямів, для загальнолюдської культури). Обов'язковий атрибут відкриття – його мистецька новизна, порівняно з попередньою композиторською практикою.

Оскільки мистецька самоактуалізація неможлива поза соціумом, авторська ідея потребує апробації у соціальних комунікаціях. Найважливіші види і форми комунікації – це співпраця між композитором і виконавцями або продюсерами, між композитором і його співавторами, між композитором і слухачами. Звертається увага на те, що комунікація з колегами-композиторами та іншими музикантами в аспекті самоактуалізації може бути як позитивною, так і негативною. Виявлено специфіку комунікації композитора з музикознавцями. Окремі ресурси для самоактуалізації надає викладацька робота. Інтернет значно розширює комунікаційні можливості композитора, втім, не змінюючи її сутності й основних напрямів. Послаблення або відсутність соціальних контактів може стати як негативним, так і позитивним чинником у композиторському самоздійсненні.

Звертається увага на особливе значення для самоактуалізації композиторських літературних текстів – монологічних (автобіографії, щоденники, аналітичні статті і книги, листи, авторські анотації до творів) або діалогічних (інтерв'ю, бесіди). Своїми текстами на будь-яку тему композитор завжди свідчить про себе і своє світобачення.

Втім, головним репрезентантом самоактуалізації композитора завжди є його музика – найпоказовіші твори, що постають у момент творчого інсайту. За допомогою аналітичного опрацювання творчості трьох композиторів, яких об'єднує спільний історичний час, були знайдені ті їхні опуси, в яких кожен з митців пройшов свій персональний акт самоактуалізації. Для Л. Грабовського (нар. 1935) це Тріо для скрипки, контрабаса і фортепіано (1964) – один з перших зразків українського музичного авангарду 1960-х. Для В. Балея (нар. 1938) це написані у 1980-х «Вимисли» для скрипки соло і Ноктюрн № 5 для фортепіано, в яких він блискучо втілює ідею «поліфонії наративів». Для В. Бібіка (1940 – 2003) таким моментом самоактуалізації став початок 1970-х років, коли були написані «Акварелі» для голосу і фортепіано і Тріо № 1 для скрипки, віолончелі і фортепіано. Вершинним свідченням його композиторської самоактуалізації стали «34 прелюдії і фуги» для фортепіано – втілення всеохопного, посутньо трагічного світовідчуття митця, що знайшов себе поза второваними шляхами.

Кожен з трьох авторів вийшов на рівень самоактуалізації своїм шляхом, орієнтуючись на авангардну поетику як базову парадигму для творчості. Проаналізовані твори насичені композиторськими відкриттями, які фіксують у повноті й цілісності унікальну мистецьку індивідуальність кожного з них. Хоча Л. Грабовський, В. Балея і В. Бібік – композитори надзвичайно різні за стилістикою, образним строем і технікою письма, декілька важливих рис їх об'єднують: українське творче коріння, своєчасне формування достатнього для подальшої самоактуалізації творчого резервуару, стильова орієнтація на здобутки музичного модернізму й авангарду ХХ століття, незалежність мистецької позиції, соціальна активність. Кожен з трьох композиторів репрезентує певну модель композиторської самоактуалізації, яка є з одного боку індивідуальною версією мистецького самовираження, а з іншого – до певної міри типовим прикладом мистецької долі – життєвого сценарію композитора своєї доби.

У Висновках сформульовані такі маркери композиторської самоактуалізації: внутрішнє відчуття композитором свободи у володінні матеріалом і його розвитком, добре розвинена техніка письма, вміння швидко й чітко оцінювати явища мистецтва і реагувати на них, незалежність у судженнях, повна зосередженість на композиторській роботі, вкоріненість у своїй національній культурі, вміння ефективно організовувати власну творчу працю. Наявність цього комплексу ознак надає ґрунт і можливості для повного розкриття композитором свого творчого потенціалу, тобто для композиторської самоактуалізації.

Ключові слова: техніка письма, постмодерн, вища освіта, неокласичний, часопростір, авторство, стиль, перспективи розвитку, додекафонія, парадигма композиторської творчості, музична педагогіка, історичний контекст, друга віденська школа, ранній період творчості, оперне лібрето

SUMMARY

Shchetynsky O. S. Typology of composer's self-actualization (from the creative laboratory of L. Hrabovsky, V. Baley and V. Bibik). Qualifying research paper.

Dissertation for the scientific degree of Doctor of Philosophy on specialty 025 “Musical Art” (02 “Culture and arts”). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2023.

The dissertation is devoted to the study of the processes of creative self-realisation of a composer on the way to achieving the maximum expression of artistic individuality, which is understood as an act of composer's self-actualization. The research proposes a typology of composer's self-actualization, shows its sources, preconditions, operational space and mechanisms of implementation. The manifestations of self-actualization are specified on the examples of the works of Ukrainian composers of the second half of the twentieth century: L. Hrabovsky,

V. Baley, and V. Bibik. *The object of the research* is the composer's creative process as a multilevel cultural phenomenon. *The subject of the research* is the process of self-actualization of a composer as an artist in existential, artistic, cultural and social dimensions. *The purpose of the research* is to comprehend composer's self-actualization as a manifestation of mature creativity, to identify its structure and mechanisms of functioning, to determine its role and place in the composer's creative process.

The starting point for the concept presented in this dissertation was the theory of motivation by A. Maslow. Within the framework of his theory, the concept of self-actualization is treated as the full realisation of a person's capabilities and abilities. In the course of development, an individual goes through the satisfaction of needs of different levels - from the lower ones (physiological, safety, need for love and belonging to society) to the higher ones (need for respect and success in life, need for self-expression and self-actualization).

It is emphasized that composer's self-actualization, which is considered in the dissertation as a subtype of "artistic self-actualization", is always an individual and social process, which is impossible without an adequate public response. The author emphasizes the significant differences between the term "composer's self-actualization" and the commonly used concept of "mature creative period", which does not necessarily bring significant artistic achievements (discoveries), and therefore self-actualization does not occur.

When studying composer self-actualization, one cannot avoid the axiological aspect. It is important to understand self-actualization as a processual phenomenon that can be dispersed in time. It can be repeated periodically throughout the artist's life, reaching its culmination, and then fade and disappear. The author points out the possibility of collective self-actualization of a group of artists when they develop a common artistic "problematic" or are co-authors. This process is a consequence of the multi-level nature of artistic self-actualization, which leads to the emergence of a special "self-actualization constellation". While Maslow associated general self-actualization with a person's mental health, artistic self-actualization, including that

of the composer, implies only a full-fledged creative process and the relevant results of the artist's work, while his or her psyche may have certain (non-critical for creativity) deviations.

When considering the operational space of composer self-actualization, the term "composer's creative reservoir" is coined, which defines the set of knowledge, ideas, skills and preferences that were accumulated by the composer and available for use in his/her creative work. Such a reservoir includes both own and borrowed ideas that the artist manages to comprehend, pass through himself and somehow arrange - to engrave in his memory. The composition and functioning of the creative reservoir are directly related to the process of self-awareness of the artist, in fact, they are the embodiment of his or her artistic consciousness.

Building up the creative reservoir of a composer is largely within the "responsibility" of the artist himself and is a "field of choice" for him. This choice is affected by a number of factors that determine, facilitate, or make it difficult or impossible to use the reservoir. Among them (in the order of increasing importance) are the composer's education and general knowledge in various fields, the ability to associate the accumulated elements with each other, the intensity of using even a minimal amount of means, and the inclination for non-standard solutions of creative problems.

It is noted that the structure of the composer's reservoir always includes the achievements of universal experience and social practices, the experience of national culture and regional school, and the artist's own professional experience, i.e. knowledge and skills that were acquired as a result of professional training and self-education. The formation of a composer's reservoir is largely determined by the artist's talent, his or her capacity for self-organisation - the ability to use his natural gifts, the professional and general cultural experience of the music community, and the composer's internal (psychological) and external (social) motivation to develop himself or herself. In composing practice, the creative reservoir is also operated under the influence of both external and internal factors. The role of these factors can be ambivalent: they can suggest either a positive motivation or a negative one,

when certain obstacles hinder or even stop the artist's development. The composer's reservoir is the substrate in which the artist is formed and which is used on the way to self-actualization.

The operational space of a composer's self-actualization commences with the emergence of an original idea, for which appropriate conditions must be created. These conditions are both internal (directly related to the way of thinking and creative development of the author of the idea) and external. The latter include the appropriate stage of the general evolution of art, a technical and technological level sufficient for the implementation of the idea, the availability of the necessary social and cultural infrastructure, public expectations and the willingness of the society to accept the idea, the presence of like-minded people next to the author, and the availability of the material resources necessary for the author. This list emphasizes the basic importance of internal conditions, while external conditions do not always play a significant role. Every original composer's idea is formed at the intersection of the known (familiar) and the unknown (unfamiliar), and the stages of its formation include preparation ("pre-production"), creative implementation and "post-production".

It is pointed out that every idea that leads to the composer's self-actualization emerges from the dichotomy of the known and the unknown, the own and the borrowed. In order to study these parameters, the concepts of "artistic discovery" (involving the essential expansion of artistic horizons) and "artistic invention" (referring mainly to the technical aspect) are proposed. Artistic discoveries differ in their degree of importance (for the author himself, for a narrow artistic community, for a national or regional tradition, for one or more artistic trends, for universal culture). An obligatory attribute of a discovery is its artistic novelty in comparison with previous compositional practice.

Since artistic self-actualization is impossible outside of society, the author's idea needs to be tested in social communication. The most important types and forms of communication are cooperation between a composer and performers or producers, between a composer and his/her co-authors, and between a composer and listeners.

It is pointed out that communication with fellow composers and other musicians in the aspect of self-actualization can be both positive and negative. The paper reveals the specifics of the composer's communication with musicologists, as well as the additional resources for self-actualization provided by teaching practice. The Internet significantly expands the composer's communication opportunities, however, it does not change the essence and main directions of communication. The weakening or absence of social contacts can be both a negative and a positive factor in the composer's self-realisation.

Attention is drawn to the special importance of composer's literary texts for self-actualization, be they monological (autobiographies, diaries, analytical essays and books, letters, author's notes on works) or dialogical (interviews, conversations). Through his texts on any subject, the composer always testifies about himself and his own view of the world.

However, the main representative of the composer's self-actualization is always his or her music – the most significant works composed at the moment of creative insight. An analytical study of the works by the three composers, who share a common historical period, has revealed those opuses in which each of the artists has undergone his own personal act of self-actualization. For L. Hrabovsky (b. 1935), it was the *Trio* for violin, double bass and piano (1964), one of the first examples of the Ukrainian musical avant-garde of the 1960s. For V. Baley (b. 1938), those were *Fictions* for solo violin and *Nocturne No. 5* for piano (both written in the 1980s), in which he brilliantly embodied the idea of "polyphony of narratives". For V. Bibik (1940-2003), the beginning of the 1970s was a moment of self-actualization, when he composed *Aquareli (Watercolours)* for voice and piano and *Trio No. 1* for violin, cello and piano. The pinnacle of his compositional self-actualization was the cycle *34 Preludes and Fugues* for piano, the manifestation of the all-encompassing, essentially tragic worldview of the artist who found himself outside the conventional paths.

Each of the three authors has reached the level of self-actualization in his own way, focusing on avant-garde poetics as a basic paradigm for creativity. The

analyzed works are full of composer's discoveries that capture the unique artistic individuality of each of them in its entirety and integrity. Although L. Hrabovskyi, V. Baley and V. Bibik are composers who are extremely different in terms of style, imagery and writing technique, they have several important features in common. These are Ukrainian creative roots, well-timed formation of a creative reservoir sufficient for further self-actualization, stylistic orientation towards the achievements of musical modernism and the avant-garde of the twentieth century, independence of artistic position, and social activity. Each of the three composers represents a certain model of composer self-actualization, which is, on the one hand, an individual version of artistic self-expression, and, on the other hand, to a certain extent, a typical example of artistic destiny - the life scenario of a composer of his time.

In the Conclusions, the following markers of the composer self-actualization are formulated: the composer's inner sense of freedom in mastering the material and its development, a well-developed writing technique, the ability to quickly and accurately assess and respond to artistic phenomena, independence of judgement, full concentration on composing, the way of thinking that is rooted in one's national culture, and the ability to effectively structure his or her own creative work. The existence of this set of characteristics provides the composer with the basis and opportunities for fully realizing his creative potential and achieving composer's self-actualization.

Key words: writing technique, postmodern, higher education, neoclassical, space-time, authorship, style, perspectives of development, dodecaphony, paradigm of composer creativity, musical pedagogy, historical context, Second-Viennese School, early creative period, opera libretto

Список опублікованих праць за темою дисертації

1. Щетинський Олександр Степанович. Валентин Бібик : набуття творчої зрілості. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. 23. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2021. С. 42–64.
2. Щетинський О. С. Вірко Балей: музичний міст між світом і Україною. *Часопис Національної музичної академії України*. № 2 (43). Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2019. С. 49–66.
3. Щетинський О. С. Запозичене й оригінальне в Тріо Леоніда Грабовського. *Науковий вісник НМАУ*. Вип. 132. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2021. С. 106–120.
4. Щетинський О. С. Музична іконографія Благовіщення: особистий досвід. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. XVII. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2019. С. 74–89.
5. Щетинський О. С. Своє і чуже: співіснування авторського і запозиченого в сучасному музичному творі. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. XIV. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2019. С. 122–131.
6. Щетинський Олександр. Слово композитора. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. XIII. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2018. С. 5–13.

ЗМІСТ

| | |
|--|----|
| АНОТАЦІЯ | 2 |
| SUMMARY | 7 |
| СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ | 13 |
| ВСТУП | 17 |
| РОЗДІЛ 1. Композиторська практика як процес самоактуалізації | |
| 1.1. Аспекти наукового висвітлення творчого процесу | 25 |
| 1.2. Самопізнання у процесі творчості | 26 |
| 1.3. Інсайт у творчому процесі | 28 |
| 1.4. Особливості мистецької самоактуалізації | 31 |
| 1.5. Мистецьке надзавдання | 34 |
| 1.6. Багаторівнева природа самоактуалізації | 36 |
| 1.7. Композиторська самоактуалізація і психічне здоров'я | 40 |
| Висновки до Розділу 1 | 42 |
| РОЗДІЛ 2. Операційний простір композиторської самоактуалізації | |
| 2.1. Поняття «композиторський творчий резервуар» | 44 |
| 2.2. Композиторський резервуар як система | 48 |
| 2.3. Композиторський резервуар як поле вибору | 50 |
| 2.4. Структура композиторського резервуару | |
| 2.4.1. Загальнолюдський і суспільний досвід | 52 |
| 2.4.2. Професійне навчання | 55 |
| 2.4.3. Досвід національної музичної культури і регіональної школи | 58 |
| 2.4.4. Власний фаховий досвід | 60 |
| 2.5. Формування композиторського резервуару: фактори впливу | 63 |
| 2.5.1. Талант митця | 63 |
| 2.5.2. Фаховий і загальнокультурний досвід музичної спільноти | 71 |

| | |
|--|-----|
| 2.5.3. Внутрішня (психологічна) і зовнішня (соціальна) мотивація композитора до розвитку | 79 |
| 2.5.4. Зовнішні впливи і композиторська самоактуалізація | 84 |
| 2.6. Функціонування «композиторського резервуару» у творчій практиці | |
| 2.6.1. Використання композиторського резервуару: зовнішні чинники | 85 |
| 2.6.2. Використання композиторського резервуару: внутрішні чинники | 87 |
| 2.6.3. Від’ємне користування резервуаром | 93 |
| 2.6.4. Сенси цитування | 97 |
| Висновки до Розділу 2 | 101 |
| РОЗДІЛ 3. Механізми здійснення композиторської самоактуалізації | |
| 3.1. Формування оригінальної ідеї | 103 |
| 3.2. Дихотомія відомого і невідомого в композиторській ідеї | 105 |
| 3.3. «Передпродакшн» і «постпродакшн» композиторської думки | 107 |
| 3.4. Самоповторення чи діалог з самим собою: повернення до ідеї як спосіб самоактуалізації | 111 |
| 3.5. Композиторське відкриття і композиторський винахід | |
| 3.5.1. Визначення поняття «мистецьке відкриття» | 116 |
| 3.5.2. Генеза, джерела і впливовість мистецького відкриття | 117 |
| 3.5.3. Параметри композиторського відкриття і композиторського винаходу | 120 |
| 3.5.4. Традиція як джерело мистецького відкриття. Способи засвоєння традиції | 124 |
| 3.5.5. Освіта і самоосвіта як способи засвоєння традиції | 128 |
| 3.5.6. Антиномії сучасної композиторської освіти | 130 |

| | |
|--|-----|
| 3.6. Апробація авторських ідей у корпоративних комунікаціях: професійне спілкування як інструмент композиторської самоактуалізації | |
| 3.6.1. Види, форми і особливості соціальної комунікації композитора | 132 |
| 3.6.2. Відсутність суспільної комунікації як імпульс до розвитку | 140 |
| 3.6.3. Професійне спілкування як чинник композиторської самоактуалізації | 141 |
| 3.6.4. Специфіка самоактуалізації у середовищі емігрантів | 143 |
| 3.7. Композиторський літературний текст у контексті самоактуалізації | 147 |
| Висновки до Розділу 3 | 154 |
| РОЗДІЛ 4. Віднайдення себе: моделі композиторської самоактуалізації | |
| 4.1. Леонід Грабовський: авангард із класичним корінням | 155 |
| 4.2. Вірко Балеї: поліфонія наративів | 168 |
| 4.3. Валентин Бібік: трагічність буття | 189 |
| Висновки до Розділу 4 | 204 |
| ВИСНОВКИ | 209 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 214 |

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Важлива особливість дослідження творчого процесу пов'язана з тим, що мистецький твір з одного боку є самостійним і самодостатнім феноменом і саме в такій формі – як завершена естетична цілісність – може стати мистецьким артефактом і надається до повноцінного сприйняття реципієнтом, а також стає предметом мистецтвознавчого дослідження. Цим пояснюється, зокрема, необхідність творчої досконалості мистецького твору, адже якими б яскравим і перспективними не були задум чи творчі інтенції автора, їх неможливо буде транслювати за межі авторової свідомості, доки ідея не набуде адекватної форми у вигляді завершеного мистецького витвору. З іншого боку, мистецький твір можна розглядати як кінцевий результат роботи його автора. Цю роботу зазвичай називають творчим процесом, маючи на увазі комплекс дій, потрібних для створення і фіксації мистецького продукту. Осердям творчого процесу є та робота митця, яка потребує індивідуального, нестандартного підходу як до формування задуму, так і до його реалізації.

Творчий процес за визначенням передбачає роботу фантазії, уяви, він націлений на втілення унікальної ідеї або знаходження нових шляхів її розвитку. Завдяки цьому він створює середовище для самореалізації і всебічного розвитку митця. Стандартизовані й допоміжні компоненти – необхідна частина мистецької праці, але саме творчі її складники у поєднанні з професіоналізмом забезпечують відмінність індивідуального мистецького твору від рутинно-ремісничого конвеєрного виробу.

Дослідження не лише результату роботи митця (себто самого твору), а й творчого процесу, що передував появі твору, цінне, по-перше, саме по собі, оскільки розкриває сутність і особливості цього одного з найзагадковіших і найбагатших видів людської діяльності, а по-друге, дає додатковий матеріал для пізнання самого мистецького явища. Деякі риси твору можуть бути настільки глибоко занурені в його загальну систему образів і засобів виразності, що їх неможливо дослідити інакше, ніж за допомогою

реконструкції творчого процесу митця у його послідовних стадіях, розглядаючи ті зовнішні і внутрішні фактори, що певним чином формували митця і впливали на його творчий процес. За такого процесуального підходу, той чи той твір можна розглядати не лише як самодостатнє і статичне явище, а в динаміці розвитку його ідей, естетичних чи технічних концепцій – як у межах попередньої і подальшої творчості самого автора, так і враховуючи культурний масив попередніх часів, тобто у перегуках із творчістю авторових сучасників і наступників. Виявлення магістральних шляхів розгортання творчої ініціативи у напрямі актуалізації мистецького потенціалу особистості є *актуальним*, оскільки дає можливість

- зосередитися на закономірностях формування свідомості митця з урахуванням низки різноскерованих векторів цього процесу;
- виявити властиву митцю логіку пошуків, зрозуміти його інтерпретацію буття, врахувати динаміку його пошуку задля втілення своєї життєвої місії;
- вдаючись до узагальнень, запропонувати ключ до художньої особистості як такої, що здатна зростати і «визрівати», випробовуючи себе на відповідність власним амбіціям, очікуванням оточення, потребам і викликам часу, тим цінностям, що їх вважають істинними.

Об'єктом дослідження обрано композиторську творчість як багаторівневе явище культури, а **предметом** – процес самоактуалізації композитора як митця в екзистенційних, мистецьких та культурно-соціальних вимірах.

Мета дослідження – осмислення композиторської самоактуалізації як прояву зрілої творчості, встановлення її структури і механізмів функціонування, визначення її ролі й місця у творчому процесі композитора. Відповідно до мети були сформульовані наступні **завдання** дослідження:

- представити творчий процес як шлях до мистецької самоактуалізації, визначити найважливіші прикмети самоактуалізованого композитора;

- визначити загальні особливості мистецької самоактуалізації;
- дослідити багаторівневу природу мистецької самоактуалізації;
- дослідити джерела і способи здійснення мистецької самоактуалізації;
- з'ясувати специфіку композиторської самоактуалізації та її відмінність від загальнопсихологічної самоактуалізації;
- показати процес самоактуалізації у дихотомії внутрішніх і зовнішніх факторів впливу на композитора;
- встановити механізми здійснення композиторської самоактуалізації, фактори й обставини, що здатні її стимулювати або перешкоджати їй;
- на конкретних прикладах розробити типологію композиторської самоактуалізації, що уможливорює визначення ступеню зрілості суб'єкта творчості.

До **аналітичного матеріалу дослідження** увійшли твори українських композиторів однієї генерації Л. Грабовського (Тріо для скрипки, контрабаса і фортепіано), В. Балея («Вимисли» для скрипки соло, Ноктюрн № 5 для фортепіано) і В. Бібіка («Акварелі» для голосу і фортепіано, Тріо № 1 для скрипки, віолончелі і фортепіано, 34 прелюдії і фуґи для фортепіано). Для ілюстрації окремих тез залучені Три мініатюри для скрипки і фортепіано К. Пендерецького.

Методи дослідження. Явище самоактуалізації розглянуто крізь призму музикознавства, мистецтвознавства, загальної гуманітаристики, філософії, психології, соціології, культурології. Використовується інтегральний науковий підхід, при якому всі складники явища розглядаються комплексно як елементи системи. В контексті зазначених наукових галузей застосовані наступні аналітичні методи і підходи:

- загальнофілософський – пов'язує мистецькі досягнення зі світоглядною проблематикою, відтак уможливорює обґрунтування висунутих тез у найширшому гуманітарному аспекті;
- історичний – використовується для з'ясування історичного контексту аналізованої музики;

- системний – дає механізм інтегрального аналізу явищ, що складаються з дрібніших елементів;
- структурно-функціональний – застосовується для виявлення взаємозв'язків між елементами системи;
- феноменологічний – застосовується для аналізу біографічних фактів і соціокультурних чинників, що вплинули на композиторську творчість;
- психологічний – використовується як допоміжний засіб для аналізу проявів композиторської самоактуалізації;
- компаративний – застосовується задля увиразнення подібності або відмінності обраних явищ;
- стильовий – для аналізу стильових особливостей, значимих для прояву композиторської індивідуальності в контексті самоактуалізації;
- аналітичний (музично-теоретичний) – використовується як основний метод у дослідженні музичних творів.

Теоретична база дослідження включає роботи за такими напрямками:

теоретичне та історичне музикознавство: Л. Акопян [1; 2; 4; 5; 180], І. Барсова [12], О. Ващенко [21], А. Веберн [223], Н. Власова [27], О. Гармель [29; 30], Н. Герасимова-Персидська [33], Ф. Гершковіч [34], О. Гнатишин [35], М. Голомб [179], Е. Денісов [53], І. Драч [54; 55], Я. Друскін [57], О. Зінькевич [59; 63], Г. Єлінек [184], Е. Каркошка [186], Л. Кияновська [68], А. Климовицький [69], Ц. Когоутек [187], Ю. Кон [70], Е. Кшенек [75], С. Павлишин [89; 90; 91; 92], Дж. Перл [194], І. Понятовська [196], С. Савенко [102; 103], Б. Сюта [116], К. Тарнавська-Кацьоровська [215], Р. Тарускін [216], М. Тіц [121], Ю. Холопов [132], М. Черкашина-Губаренко [135; 136; 137], А. Чубак [138], Л. Шаповалова [141], Б. Шеффер [199; 200], А. Шенберг [201; 203; 204; 205; 206], К. Швайґер [207], А. Шнітке [143], К. Штокгаузен [144], Я. Якуб'як [163];

психологія, естетика і філософія мистецтва: Т. Адорно [164], К. Дальгаус [174; 175], Н. Герасимова-Персидська [32], Л. А. Г'єлл [181], Т. Зелінський [225], Р. Інгарден [182], А. Маслоу [188], Х. Ортега-і-Гасет [87], Н. Савицька [104], З. Сковрон [211], М. Тараканов [117], І. Тукова [123], Н. Хамітов [127; 128], Ю. Холопов [129; 130; 131];

біографічно-аналітичні студії: А. Айнштайн [176], Л. Акопян [3], І. Барсова [13], Т. Булат [20], Ю. Векслер [23], Л. Есе [159], Г. Галь [178], Т. Гусарчук [47], М. Друскін [56], І. Золотовицька [65], Т. Качинський [185], Н. Тишко [120], Л. Фей [124], А. Швайцер [208], Е. Яворський [162], Г. Штукеншмідт [214];

епістолярій, мемуаристика і композиторський самоаналіз: Л. Грабовський [41; 42; 44; 77], Е. Денісов [83; 147], Т. Качинський [67], М. Коцюбинська [74], В. А. Моцарт [190], Л. Моцарт [189], М. Нєстьєва [84], С. Прокоф'єв [96; 97; 98], К. Самюель [107], В. Сильвестров [109; 110], І. Стравінський [115], А. Шенберг [202], А. Шнітке [15], Д. Шостакович [94], К. Штокгаузен [213];

музична журналістика: Є. Барбан [11], Ю. Бєнтя [14], В. Грабовський [39; 40], Г. Григор'єва [45; 46], О. Зінькевич [61; 62], А. Росс [198], Р. Юсипей [160; 161];

літературознавство і культурологія: Ю. Барабаш [10], Л. Брюховецька [19], Г. Грабович [38], П. Зайцев [58], Д. Наливайко [82], Дж. Сторі [114], Г. Хоткевич [133];

а також довідкові видання, словники, підручники, навчальні посібники тощо.

Наукова новизна отриманих результатів. В музикознавчій літературі *вперше:*

- представлено набуття творчої зрілості композитора як процес самоактуалізації митця;
- запроваджено поняття і системно репрезентоване явище композиторської самоактуалізації;

- введене поняття «композиторського резервуару» як основи і центрального елемента в структурі композиторської самоактуалізації;
- обґрунтовані поняття «композиторського відкриття» і «композиторського винаходу» в контексті самоактуалізації;
- на прикладі творів Л. Грабовського, В. Балаєя і В. Бібіка розкрито визначальні елементи їхньої стилістики, показано її відмінність від стилістики сучасників;
- охарактеризований комплекс виражальних засобів Л. Грабовського, В. Балаєя і В. Бібіка як цілісний феномен в контексті української та світової музики;

Уточнено і доповнено:

- механізми здійснення композиторської самоактуалізації;
- роль композиторського літературного тексту для успішного здійснення самоактуалізації;
- аналіз специфіки самоактуалізації композитора у середовищі емігрантів.

Набуло подальшого розвитку:

- аналіз потреб і суперечностей сучасної композиторської освіти і самоосвіти.

Практичне значення отриманих результатів. Представлені в дисертації аналітичні матеріали і фактологічна база можуть стати відправною точкою для подальших наукових досліджень творчого процесу у музикознавстві, а також у сумісних галузях мистецтвознавства. Результати дослідження можуть бути використані для розробки і проведення навчальних курсів у закладах мистецької освіти, пов'язаних із вихованням композитора, практичною композицією, теорією музики, історією музики, музичною інтерпретологією, музичною критикою, культурологією, естетикою, музичним менеджментом. Основні тези дисертації можуть бути корисними

для композиторів під час їхнього становлення і на шляху набуття творчої зрілості.

Апробація результатів роботи. Дисертація обговорювалась на кафедрі теорії музики та кафедрі історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Основні аспекти дослідження апробувалися у виступах на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: «Музика у ХХІ столітті: *antiqua+nova*» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 29 квітня 2018); «Жінки за межами звичайного: Клара Вік, Фанні Мендельсон, Марія Шимановська...» (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 13 жовтня 2018); VIII міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2018 року» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 24-25 листопада 2018); міжнародна наукова конференція «Традиції в музиці: ХVІ – ХХІ» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 12-14 квітня 2019); Наукова конференція «Практична музикологія» до 15-річчя кафедри інтерпретології та аналізу музики (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 7 грудня 2019); наукова конференція «На зламі епох: митець як рушій культурних пластів» (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 4 жовтня 2019); міжнародна науково-практична конференція «Сучасні парадигми музики, театру та мистецької освіти» (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 21-22 лютого 2020); конференція в рамках науково-мистецького проекту «Практична музикологія. Музична комунікація: від теорії до практики сьогодення» (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 15-18 січня 2021); П'ята міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 4-6 листопада 2021); II Всеукраїнський відкритий круглий стіл «Сучасна мистецька освіта в умовах війни» (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 28-29 травня 2022); міжнародна науково-творча конференція "Богатирьовські читання: школа теорії і практики" (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 26-27 травня 2022); міжнародна науково-творча конференція «Богатирьовські читання: школа теорії та практики»

(Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 17-19 березня 2023); III Міжнародна науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика», (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 13-14 лютого 2023).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 6 статей у фахових виданнях категорії В, затверджених МОН України: 4 – у періодичному виданні ХНУМ «Аспекти історичного музикознавства», 2 – у періодичних виданнях НМАУ «Науковий вісник НМАУ» і «Часопис Національної музичної академії України».

Зв'язок роботи з науковими темами, планами і програмами. Дисертацію розпочато на кафедрі теорії музики і завершено на кафедрі історії української та зарубіжної музики згідно плану науково-дослідницької діяльності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Тему затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського 25.10.2018 р. (протокол № 3) і уточнено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського 31.08.2022 р. (протокол № 1).

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, чотирьох Розділів з 23 підрозділами, Висновків. Список використаних джерел налічує 225 позицій (20 сторінок). Загальний обсяг дисертації – 233 сторінки (11,2 др. ар.), з них основного тексту – 197 сторінок (9,7 др. ар.).

РОЗДІЛ 1

КОМПОЗИТОРСЬКА ПРАКТИКА ЯК ПРОЦЕС САМОАКТУАЛІЗАЦІЇ

1.1. Аспекти наукового висвітлення творчого процесу.

Досліджувати зафіксований у нотному тексті музичний твір можна безпосередньо, використовуючи для цього партитуру. Ті ж твори, що не передбачають обов'язкової нотної фіксації (наприклад, електронні композиції, музичний фольклор або низка імпровізаційних жанрів і напрямів), приступні для дослідження за звуковим результатом – у живому виконанні або в аудіозапису¹; так само предметом дослідження може стати і звукове втілення твору, зафіксованого у партитурі (наприклад, виконавська інтерпретація). В усіх цих випадках дослідник має справу з певними матеріальними об'єктами, створеними саме для реципієнта і розрахованими на нього. Ситуація з творчим процесом – кардинально інша, оскільки він існує не як матеріальний об'єкт, а як психічний процес. До того ж, значна частина митців вважають його своєю «внутрішньою справою» і не бачать сенсу в поширенні інформації про нього: не зберігають чернеток, не люблять, щоб за ними спостерігали під час роботи. Ті ж, хто готові допустити «сторонніх спостерігачів», а надто дослідників до своєї творчої лабораторії, часто надають фрагментарну інформацію, сортуючи і відбираючи її на власний розсуд, або й самі погано усвідомлюють, за якими глибинними алгоритмами вони працюють. До того ж, творчий процес для митця – це лише засіб для досягнення мети – створення мистецького продукту. Творчий процес триває протягом обмеженого часу, починається і завершується певної миті і в подальшому не може бути повторений, адже з його завершенням мету досягнуто. Це все ускладнює роботу дослідника, якому доводиться аналізувати творчий процес не безпосередньо, а вивчаючи його супутні прояви – ті сліди, що їх він залишає за собою. Головний прояв – це, власне, сам мистецький твір, він становить найважливіший матеріал для

¹ Якщо фіксована у нотах музика передбачає й обов'язковий візуальний компонент (наприклад, у творах інструментального театру, частково в музично-театральних жанрах – опері, балеті, мюзиклі тощо), для повноцінної презентації й дослідження потрібні також візуальні втілення – вистави, живі виконання на сцені чи в іншому просторі або відеозаписи.

аналізу творчого процесу, а головним методом у такому аналізі буде реконструкція того шляху, що його пройшов митець від задуму до завершення роботи. Звісно, для дослідження творчого процесу можна і потрібно залучати й інші матеріали – твори-«попередники» (в яких почали формуватися розвинуті в подальшому ідеї), чернетки (якщо вони збереглися), біографічні факти й описи, літературні, музично-теоретичні й наукові твори композитора, його публіцистику, листування, інтерв'ю, свідчення сучасників тощо.

Методи і способи дослідження композиторського творчого процесу, окрім його реконструкції, передбачають підходи, запозичені у філософії й психології, а також більш спеціалізовані дискурси, що ґрунтуються на естетиці, культурології й усіх галузях музикознавства. Втім, оскільки в центрі дослідження має знаходитися музичний текст як головний репрезентант музики як явища, основним і вирішальним методом є музикознавчий аналіз.

1.2. Самопізнання як частина творчого процесу

Одним з найважливіших складників творчого процесу і водночас одним з його наслідків є *самопізнання* – необхідна ланка і невідмінна умова успішного професійного розвитку людини в будь-якій сфері. Розглядаючи самопізнання в загально-психологічному аспекті, Л. Терлецька [119] вирізняє в його структурі самоспостереження, рефлексію, самоаналіз і самооцінку. Вказуючи на переплетення раціонального й емоційно-чуттєвого начал у самопізнанні, дослідниця пов'язує найвищу і найскладнішу його стадію – самооцінку – з порівнянням власних якостей з певним еталоном. На початковій стадії розвитку індивіда таким еталоном є якості інших людей або їхні судження (оцінки), і лише згодом формуються власні критерії самооцінки, за якими людина може самостійно регулювати свою діяльність.

Розподіл самопізнання на чотири взаємопов'язані стадії, а також його поступове «усамостійнення» можна застосувати й до аналізу творчого процесу в мистецтві. Самоспостереження і рефлексія постачають матеріал для подальшого самоаналізу, висновком якого стає самооцінка. Важливо

наголосити, що ці етапи стосуються всіх елементів твору, над яким працює композитор. Оскільки створюються ці елементи не одночасно, а послідовно, так само і самопізнання розподіляється на велику кількість послідовних стадій, отже, ніколи не є одномоментним. Переходячи до наступного елемента (наприклад, до написання підголоска після створення основного мелодичного голосу або до створення інструментального акомпанементу до написаної вокальної фрази), композитор має знову пройти крізь усі чотири стадії самопізнання, якими б короткотривалими чи непомітними вони не були. Розподіл цих стадій між свідомістю і підсвідомістю, а також швидкість і якість їхнього проходження залежать від розвиненості композиторської техніки, що своєю чергою свідчить про рівень композиторської майстерності: чим він вищий, тим швидше й непомітніше композитор проходить крізь чотири стадії опрацювання чергового елемента. Втім, ця закономірність стає менш очевидною, коли композитор потрапляє на «нову землю» – стикається з новою для себе творчою проблемою. Її розв'язання, навіть за блискучої технічної опорядженості композитора, може суттєво уповільнитися, оскільки нова проблема часом потребує додаткового осмислення, розроблення нових підходів, накопичення й опрацювання нових матеріалів, а відтак і нового самопізнання. На щастя, цей процес часто розпочинається задовго до того, як митець безпосередньо береться за новаторську роботу, – в надрах попередніх творів й у підсвідомості автора, що може суттєво прискорити творчий процес.

На більш узагальненому рівні, коли йдеться про завершений твір або його частину, про групу творів, про творчий доробок за певний час тощо, самопізнання (з розподілом на чотири стадії) так само притаманне роботі творчо налаштованого митця. Цей процес відбувається у вигляді осмислення зробленого, аналізі власних здобутків і прорахунків, перевірки на міцність свого естетичного і фахового фундаменту. Під час такого загального самоосмислення митець намагається перед самим собою підтвердити свою правоту, ще раз переконатися у правильності власних рішень, у перспективності обраного творчого напрямку. Отримавши результати такого

осмислення – дійшовши певних висновків стосовно себе і своєї діяльності, митець може врахувати їх у подальшій творчій роботі. Отже, самопізнання важливе для митця не лише як частина загального пізнавального процесу, що завжди супроводжує людину, а й у суто практичному аспекті – як важливий засіб самоконтролю, самовдосконалення і професійного зростання. Цей інструмент не завжди дає позитивні відповіді на поставлені митцем запитання. Іноді він викликає переоцінку цінностей, зміну орієнтирів, що є цілком природним явищем і свідчить про життєздатність митця, про високий рівень усвідомлення ним своєї місії і природи свого таланту.

1.3. Інсайт у творчому процесі.

Творчий процес містить особливі «кульмінаційні» вершини, коли відбувається прояснення загальної картини, стає чіткішим напрям подальших кроків, а висновки ніби самі спадають на думку. Цей стан свідомості у психології та філософії окреслюється поняттям «інсайт» – миттєве інтуїтивне розв’язання проблеми². У момент інсайту відбувається глибинне авторське *самоусвідомлення*, коли поставлені перед самим собою творчі проблеми розв’язуються відповідно до внутрішньої природи митця, до сутності його мистецького обдарування і до його творчої позиції. У цей час митець відчувається ніби новонародженим, насправді ж знаходить себе і своє покликання, ніби дає відповідь на стародавній заклик: γνῶθι σεαυτόν – пізнай себе. Такі моменти маркують особливі етапи творчого шляху – точки найвищого злету, і водночас визначають і стимулюють динаміку й результативність творчого поступу. Втім, вони свідчать не лише про внутрішні «переламні» процеси у творчій свідомості. Саме на таких вершинах максимально прояснюються стосунки митця з різними верствами соціуму, починаючи від вузького фахового кола прихильників і послідовників або опонентів і закінчуючи стосунками митця з адресатом його творчості – тобто,

² Інсайт – «стан раптового інтуїтивного осяяння, який не можна безпосередньо вивести з досвіду суб’єкта» [127, с. 241].

з публікою, професійним мистецьким середовищем, а також з різноманітними громадськими, приватними, державними інституціями на різному рівні – від локальних чи регіональних до міжнародних.

Оскільки творчий процес відбувається у митців, як правило, не у вигляді абстрактного, відокремленого від життєвої суєти обмірковування, а переважно у формі живої практики – роботи над твором, сама ця практика в усіх її проявах підказує митцеві остаточний вибір і підводить до розв'язань, що втілюються у творі. Це ще один аргумент на користь того, що найкращим матеріалом для аналізу творчого процесу можуть слугувати самі твори – головні результати творчої практики.

Розпочинаючи роботу над твором, митець навряд чи напругу ставить собі за мету усвідомити і чітко сформулювати свої глибинні інтенції, зрозуміти місце і роль твору у сучасній культурній ситуації, а також в історичному розвитку жанру, стилю, школи, національної чи локальної культури тощо. Замість широких узагальнень він радше займатиметься, начебто, більш приземленими конкретними речами – безпосередньо своїми творчими ідеями і задумами, працюватиме над їхнім оформленням у творі, можливо, обмірковуватиме ті чи ті теоретичні, технічні та інші проблеми, що впливають з повсякденної мистецької практики. Матеріал для подальшого узагальнення накопичується у свідомості митця поступово, і врешті решт – часто непередбачувано й неочікувано – настає мить інсайту – якісного стрибка, коли митець починає бачити свій проєкт ніби збоку – як в загальному плані, так і в деталях. Настає ясне розуміння, якими засобами він зможе втілити свою інтенцію. Робота рухається вперед впевнено і швидко, хоч і не завжди легко, бо мистецький матеріал здатен «чинити опір».

Мистецький інсайт є ознакою того, що відбулося остаточне визрівання ідеї. Це навряд чи можливе без попередньої пошукової стадії і бодай часткового осмислення зробленого раніше, без відбору варіантів і накреслення подальшого напругу розвитку думки. Не пройшовши крізь пошук, митець змушений використовувати результати свого або чужого, але завжди

минулого досвіду, який вже містив у собі пошук і показав його результат. Творчість, яка не демонструє нічого нового, також не передбачає ніякого інсайту, бо творчий процес у цьому випадку поступається місцем механічному відтворенню за старими «лекалами» вже відомого. Очевидно, і машинна композиторська продукція за своєю природою не може містити інсайту, оскільки взагалі не є творчістю, а в кращому разі – її більш чи менш вдалою імітацією.

Під час інсайту або одразу після нього може настати тимчасова стабілізація пошукової стадії та її перехід до стадії опрацювання, розвитку, перетворення і переосмислення раніше знайденого – того, що тепер набуває чітко окреслених обрисів. Метафорично цей момент можна уподібнити до заключної партії експозиції сонатної форми, коли вже викладено основний тематизм, показано основне тональне співвідношення головної і побічної партій, і в такий спосіб окреслено ті композиційні проблеми, що їх автор запланував до розв'язання у подальшому розгортанні твору.

Моменти інсайту не постають на пустому місці, а є результатом попереднього процесу накопичення творчого потенціалу, а також знань, фахових навичок і самовдосконалення – усього того, що готує митця до творчого злету. Далеко не весь накопичений багаж актуалізується як корисний. Навпаки, на кульмінаційній точці творчого процесу часто відбувається певне звуження зацікавлень митця, зменшення потрібних йому інформаційних джерел, обмеження його комунікації з оточенням. Водночас збільшується концентрація творчої енергії на окремих напрямках, безпосередньо пов'язаних з поточною роботою, зростає інтенсивність використання тих знань і навичок, що потрібні для розв'язання конкретних задач. Можна сказати, що замість універсального мислення надходить черга мислення спеціалізованого. Від уміння визначити центральну проблему, відокремлюючи її від менш важливих речей, а також від здатності протистояти несприятливим зовнішнім впливам і концентрувати свої зусилля на ключових проблемах напруга залежить поява вагомого мистецького

результату. Чіткий відбір потрібного і його структурування – важлива передумова творчих злетів.

1.4. Особливості мистецької самоактуалізації.

Композиторські творчі злети, їхні передумови і психологічні наслідки можна розглядати як задоволення найвищих творчих потреб, тобто як прояви *композиторської самоактуалізації*. Аналіз її джерел, структури, проявів і наслідків дає важливий ключ до розуміння характеру митця й обставин його життя. Крізь призму цього явища можна побачити чимало рис художньої індивідуальності, характер творчої особистості, краще зрозуміти роль митця, цінність і новизну його внеску до культурної скарбниці. Досліджуючи цей аспект творчості, ми відкриваємо важливі особливості музики, бачимо шлях, що його проходить автор від формування задуму до завершення твору.

У сфері психології проблематика самоактуалізації була в центрі уваги видатного американського психолога Абрагама Маслоу (1908–1970). Явище самоактуалізації він розумів як повну реалізацію людиною своїх можливостей і здібностей³. У своїй теорії мотивації він запропонував ієрархію людських потреб від нижчих рівнів (фізіологічні та безпекові потреби, потреба в коханні й приналежності до товариства, потреба поваги і життєвого успіху) до найвищого – потреби самовираження. Останній рівень своєю чергою розгалужується на додаткові рівні – пізнання, естетичні потреби, а на верхівці ієрархії розташовується самоактуалізація. Цю ієрархію людських потреб демонструє широко відома й за межами науки «піраміда Маслоу», яку склав, втім, не сам Маслоу, а його інтерпретатори і прибічники. Сам же науковець, показуючи послідовність реалізації потреб людини, уникав схематизації і того дещо спрощеного підходу, що все ж закладені у піраміді його імені. Він наголошував на автономії вищих потреб (див.: [188, с. 42]), на мінливості й залежності ієрархії від індивідуальних властивостей конкретного індивіда, що

³ Див.: [188]

можуть істотно впливати як на змістовне наповнення тих чи тих стадій задоволення потреб, так і на їхній порядок і пріоритетність⁴. Розглядаючи процес самоактуалізації у композиторській творчості, ми також маємо враховувати його «перемінчастість», певну відмінність і неповторність кожного конкретного випадку. Нашою метою є не знаходження усталених схем, в які можна було би втиснути означене явище, а вироблення універсальних методів його дослідження.

Основою й обов'язковою передумовою мистецької самоактуалізації є творча праця як вища потреба митця, без якої він не мислить свого існування і якій здатен підпорядкувати інші потреби. Самоактуалізація відбувається саме в процесі творчої праці, проте не безплідної, а тієї, результатом якої стають мистецькі твори, спроможні задовольнити автора і викликати схвалення всередині спільноти, якій автор довіряє. Отже, попри свою процесуальну природу, мистецька самоактуалізація вимагає наявного творчого результату і не може постати лише з самої праці митця, якою б напруженою, цілеспрямованою чи емоційно насиченою вона не була. З іншого боку, до мистецької самоактуалізації веде не будь-який витвір мистецтва, а лише той, що є вагомим досягненням у контексті, ширшому, ніж внутрішній світ автора. Отже, самоактуалізація для людини мистецтва – це завжди процес індивідуально-соціальний, вона неможлива без адекватної суспільної реакції. Здійснюючи свою потребу у творенні, митець, як правило, прагне не лише (і не стільки) сам усвідомити своє досягнення, а й очікує стороннього визнання. Це пояснюється тим, що його самоактуалізація виростає з потреби нижчого рівня – потреби поваги і життєвого успіху. Оскільки вищі потреби «відкриваються» здебільшого після того, як задоволено нижчі, зменшення або зникнення потреби поваги й успіху може блокувати або, щонайменше,

⁴ Наприклад, для деякого кар'єрний або професійний успіх і пов'язане з ним визнання буде настільки сильним життєвим пріоритетом, що може відтіснити або пригасити інші, навіть «найнижчі» людські потреби. Одні передусім прагнуть вільного кохання, для інших кохання – лише засіб побудувати сімейне гніздо або ствердитися у товаристві. Хтось не уявляє свого життя без творчості і готовий заради неї знехтувати чим завгодно. Комуś найважливішим видається реалізація накреслених собі (хай умоглядних й абсурдних) життєвих схем. Величезне різноманіття проявів людських потреб демонструють, приміром, знакові літературні персонажі.

утруднити появу потреби самовираження, а відтак і самоактуалізації. Звісно, таку ситуацію важко назвати нормальною чи природною, але її варто враховувати задля розуміння одного з факторів, що перешкоджає самоактуалізації, – якою б зовні ефектною не виглядала «антисоціальна» позиція автора. Хоча самоактуалізація стосується індивіда і його свідомости, на рівні лише індивіда – поза соціумом – повноцінна мистецька самоактуалізація неможлива.

Посутньо композиторська самоактуалізація віддавна перебувала у полі зору дослідників композиторської творчости, втім окреслювалася не безпосередньо, а розчинялася в аналізі творів, стилю, техніки письма, естетики чи в біографічних студіях. Непрямий розгляд, що міститься у величезному масиві музикознавчих студій життя і творчости композиторів, поза всяким сумнівом, створює необхідну базу для неупереджених і об'єктивних висновків стосовно нашого предмету дослідження. Щоправда, акценти доведеться змістити, оскільки нам важливо зрозуміти і пояснити твір не лише як самодостатній феномен, а й як завершальний етап його створення, врахувавши різноманіття творчих пошуків, внутрішніх і сторонніх факторів впливу, перегуків з іншими митцями, і будь-який інший історичний, релігійний, соціальний, політичний (список можна продовжувати) контекст, в якому твір постав. Ці аспекти можливо висвітлити, виходячи передусім з музикознавчого аналізу, тобто ґрунтуючись на тексті музичного твору. Такий розгляд твору в динаміці й мінливості його сенсів дає глибше і точніше розуміння інтенцій автора і результату його роботи. У подальшому розгляді ми плануємо лише побіжно згадувати немuzичні фактори, пов'язані з обумовленням творчого процесу (психологічні, біологічні, гендерні, математичні тощо), оскільки їхнє глибоке залучення потребує окремих фахових досліджень з усіма засобами і методами, притаманними цим науковим галузям. Ми зосередимося на питомих музичних ознаках творчої еволюції композитора, не оминаючи, втім, тих соціальних, історичних і філософських аспектів, що справили безпосередній вплив на митця.

1.5. Мистецьке надзавдання

Самоактуалізація передбачає постановку певної мистецької «проблеми» – надзавдання, що формулюється і розв’язується у тексті твору, причому не декларативно, а засобами даного виду мистецтва. Наявність такого надзавдання у творі – неодмінна умова того, що відкривається шлях до самоактуалізації, точніше, у митця з’являється шанс її досягнути.

Надзавдання завжди знаходиться на максимально узагальненому рівні, воно охоплює основні композиторські засоби і стосується тих індивідуальних рис концепції, що відрізняють твір від інших і роблять його унікальним. Тому надзавдання не може збігатися із задачами нижчого рівня – технічними, тривіальними або навіть творчими, але такими, що лежать на поверхні й утворюють очевидний для невибагливого сприйняття змістовний шар твору. Сутність композиторського надзавдання – у вмінні побачити «ліс за деревами», тобто знайти те значне, заради чого в кінцевому підсумку існують усі деталі твору й розв’язуються всі локальні задачі. Це те, що виводить твір за вузькі утилітарні межі і визначає його місце і масштаб поряд із творами майстрів минулого і сучасності.

Залежно від типу композиторського мислення, рис людського характеру митця, а також від авторових методів роботи, надзавдання може формуватися вже на підготовчій стадії роботи або визрівати поступово, непомітно навіть для самого автора. Ступінь усвідомлення автором свого надзавдання також буває різним – від повного до мінімального. Так, Бетховен у відомій репліці-відповіді на скаргу скрипаля – «яке мені діло до вашої цигикавки, коли зі мною розмовляють небеса», або Шенберг, сповіщаючи на прогулянці Йозефа Руфера про свій винахід, який «забезпечить німецькій музиці пріоритет на найближчі сто років» [214, с. 69], показали, що вони цілком свідомі свого надзавдання. Натомість, Бах, Гайдн чи Шуберт, судячи з документальних матеріалів, навряд чи над цим замислювалися. Проте, їхні нотні тексти не залишають сумнівів у

майже постійному існуванні в них таких надзавдань, отже, є достатні підстави їх аналізувати.

Наведемо приклад – першу частину 8-ї симфонії Бетховена. Тональна суперечність, що постає в експозиції внаслідок модуляції до тональності побічної партії, і подальше подолання цієї суперечності в розробці й репризи завдяки поверненню тоніці її ролі «справжнього» тонального центру – цей обов’язковий для класичної сонатної форми «сюжет» зароджується вже у п’ятому і шостому тактах Симфонії і реалізується доволі індивідуально. Натяк на подальший «перебіг подій» міститься тут у варіанті основного мотиву головної теми, а саме у хроматичному ході b-h-c-b⁵ на тлі суцільної діатоніки, тобто на тій стадії, коли ще немає ніякої модуляції, а тимчасове ствердження тональності V ступеня як нової тоніки – далеко попереду. Бетховен не обмежується демонстрацією своїх намірів⁶, а послідовно, крок за кроком впроваджує зазначений хід (дослівно або з іншим порядком тонів – достоту як за мікросерійної ротаційної техніки!) як до мелодичного, так і до середніх і басового голосів, поступово хроматизуючи гармонію заради розхитування тонального центру і зміщення його в бік V ступеня. У репризи хроматичні ходи так само присутні (хоча й у меншій кількості), але їхня гармонічна функція змінюється: тепер ці ходи скеровані не на відхід від тоніки, а на її посилення завдяки загостренню гармонічних тяжінь. В останніх тактах першої частини основний мотив головної теми багато разів повторюється без жодних хроматизмів, адже вони вже виконали свою формотвірну функцію. Поступове насичення звучання хроматичними ходами із трансформацією їхньої ролі від розхитування тоніки до її ствердження й одночасна актуалізація цього мотиву як провідної мелодичної ідеї, що охоплює різні фактурні шари і стає одним з основних репрезентантів усього твору – таким є надзавдання автора. Варто додати, що в музиці Бетховена майже завжди присутні декілька таких

⁵ Цей хід збігається з так званим «Барток-мотивом» – однією з найрозповсюдженіших мелодичних формул світової музики не лише ХХ століття.

⁶ Симптоматично, що у першому проведенні хроматичний хід як загострення тяжіння скерований саме до V ступеня як у мелодії, так і в гармонії.

надзавдань в одночасі. Їхнє «багатоголосся», нестандартність, послідовність і майстерність розв'язань, розгортання музики одночасно у кількох смислових площинах визначають найвищий мистецький рівень Бетховенових творів.

1.6. Багаторівнева природа композиторської самоактуалізації

Оскільки музична творчість навіть у суто мистецькому сенсі (на рівні естетики й композиторської технології) – це багаторівневе явище, а сам твір складається на перетині різних смислових і технологічних процесів, самоактуалізація так само відбувається на багатьох рівнях, причому стадії її розвитку на різних рівнях можуть не збігатися у часі. Приміром, композитор може знайти локальне розв'язання звуковисотної проблеми, тимчасово залишаючи нерозв'язаною і навіть неусвідомленою проблему ритміки, і навпаки. Те саме може стосуватися будь-яких складників музичної тканини: попри їхню взаємозалежність і тісну взаємодію, у композиторській практиці вони далеко не завжди народжуються одночасно. На це вказує відоме свідчення І. Стравінського про те, що найперше йому спадала на думку ритмічна ідея, а звуковисотність додавалася пізніше. Так само послідовно поставали у нього й інші складники звучання. «...задовго до народження ідеї я починаю працювати над ритмічним сполученням інтервалів. <...> Лише після того, як мелодичні чи гармонічні взаємовідносини встановлені, я переходжу до композиції...» [115, с. 224]. Розповсюджена практика писати оркестровий твір спочатку у вигляді «клавіру» і лише потім його інструментувати – ще один приклад розведення у часі різних рівнів творчого процесу. Відповідно, й процес самоактуалізації за таких умов відбувається не одномоментно, а розшаровується у часі.

Не секрет, що асинхронність, часову розпорошеність у розв'язанні присутньо єдиної композиторської проблеми іноді можна спостерігати у творчості не лише одного, а й кількох композиторів: процес розпочинається в одного автора, а продовжується чи завершується в іншого. Але ж самоактуалізація – це явище індивідуальної психіки, тобто те, чим навряд чи

можна ділитися навіть із творчо дуже близькою людиною. Очевидно, в таких випадках є сенс говорити не про один факт самоактуалізації, а про декілька взаємопов'язаних і взаємозалежних фактів, що утворюють *самоактуалізаційне сузір'я*. Це явище постає саме тоді, коли визначний злет композиторської думки стосувався лише окремого складника музичної тканини, а інші складники залишалися – вочевидь тимчасово – на попередньому рівні розвитку. Наприклад, головний винахід Шенберга – додекафонія – стосувався звуковисотної системи, тобто окреслював нову ладо-гармонічну техніку письма. На початку «додекафонної ери» нововіденці начебто не звертали уваги, можливо, й не усвідомлювали того, що запропонована Шенбергом звуковисотна техніка мала неодмінно трансформувати й усі інші композиторські засоби і в розвиненому вигляді привести до нових загальних принципів музичного мислення. Проблеми ритму, музичної форми й частково навіть оркестрування не набули для Шенберга такої ж гостроти, як звуковисотність. Як відомо, ці засоби після переходу від вільної атональності до додекафонії у його творчості зазнали набагато менших змін, ніж звуковисотність, і ці зміни не завжди відбувалися в бік розвитку й радикалізації. Так, його музичні форми, особливо у перших додекафонних опусах, стали ближчими до класико-романтичних і барокових зразків, ніж у творах вільно-атонального періоду, а ритміка часом навіть спростилася. Власне, заради відтворення цих вироблених класиками форм, задля відродження в умовах атональності класичних принципів формотворення й була розроблена додекафонія – такою була Шенбергова інтенція і таких поглядів він дотримувався до кінця життя.

Нове розуміння ритміки, фактури й оркестрування демонструє музика Веберна, в якого зародки цих ідей почали формуватися ще до появи додекафонії. Йдеться про пуантилізм Веберна – явище не лише фактурне (прозорість звучання й екстремальна розосередженість звуків у просторі), а набагато глибше, розвинене з прагнення викладати музичні ідеї у найнаочнішому вигляді. Цими ж міркуваннями надихався й Шенберг,

розробляючи додекафонію. Отже, можна говорити про додекафонію і пуантилізм як ланки одного процесу прояснення тонально і звуковисотно ускладненої музичної мови – руху в бік кращої охопності (цю рису нововіденці називали *Fasslichkeit*, див.: [223, с. 18])⁷, а відтак і здатності слухача її розуміти. Втім, у галузі музичної форми Веберн, як і Шенберг, залишався (принаймні суб'єктивно) на неокласичних позиціях, щиро вважаючи, що існуючі принципи у цій царині не потребують оновлення. Нові можливості формотворення на додекафонній основі були відкриті композиторами післявоєнного авангарду – Булезом, Штокгаузенем та ін. Отже, перед нами низка взаємопов'язаних композиторських самоактуалізацій: додекафонія Шенберга – пуантилізм Веберна – авангардна форма Булеза і Штокгаузена. Кожне з цих явищ має свій, пов'язаний з минулим і скерований у майбутнє мистецький контекст, свою автономну мистецьку цінність, але, розподіляючись між різними митцями, вони водночас стають самоактуалізаційним сузір'ям, оскільки розв'язують одну широку проблему – формотворення в атональній музиці. Подібними сузір'ями рясніє вся історія музики: здатні до самоактуалізації митці постійно перебувають одне з одним у творчому діалозі.

Поряд із «послідовним» розподілом процесу формування творчої ідеї, існує чимало прикладів одночасного поєднання різних складників всередині окремо взятого факту композиторської самоактуалізації у творчості одного автора. Один крок у бік нового логічно тягне за собою інші кроки, одна нова риса інспірує оновлення і в інших сферах, притягує до себе, наче магнітом, інші споріднені явища. Уживаючи слово «самоактуалізація» в однині, ми завжди пам'ятаємо про його багатосаровість – поліфонічне (можливо, навіть «гіперполіфонічне») переплетення багатьох процесів із різними часовими фазами й періодами. Ці «поліфонічні складники» іноді (якщо цього вимагає аналітична тактика) можна розглядати й окремо, втім, не забуваючи про

⁷ На нашу думку, слово «охопність» точніше передає сутність цього ключового для нововіденців поняття, ніж уживане у нашій літературі «наочність», що посутньо є калькою з російського аналога «наглядность».

стратегічно важливий сумарний результат їхнього поєднання – так само, як можна аналізувати окремо кожний голос поліфонічного твору, проте, слухаючи його, ми сприймаємо саме поєднання голосів і їхнє сумісне звучання.

Таким чином, якісний стрибок, що є ознакою самоактуалізації, не завжди відбувається одномоментно і може бути *розосереджений у часі*, а одночасні процеси, з яких складається цей стрибок, можуть проходити несинхронно, з різним ступенем впливу на сам стрибок. Задля зручності аналізу іноді буває доцільно не зважати на ці особливості, оскільки всі «корисні» різночасові або паралельні прояви самоактуалізації, пройшовши відбір і відсіювання, об'єднуються в остаточному, одночасно представленому результаті – конкретних творах, які й становитимуть основний предмет аналізу і найнадійніше джерело інформації про зміст композиторської самоактуалізації.

Композиторська самоактуалізація як результат творчого злету може відбуватися не один, а багато разів протягом творчого життя одного митця. Це є цілком закономірним явищем, адже митець не може надто довго задовольнятися одним досягненням. З часом потреба у самоактуалізації постане у нього з новою силою. Вона не обов'язково має бути локалізована у найпродуктивнішому творчому періоді, а відбувається і в інших періодах, хоча й по-різному. Послідовність самоактуалізаційних моментів постає не випадково, а за логікою індивідуального творчого шляху митця. Зрозуміти цю логіку можна, аналізуючи один за одним вузли (моменти) самоактуалізації. Кожен з них цінний сам по собі, але він також важливий і як елемент ланцюжка, оскільки впливає на подальші вузли. Така послідовність вузлів, що розташовуються вздовж творчого шляху, також утворює самоактуалізаційне сузір'я – тепер уже в межах творчості одного митця.

Важливо наголосити на динамічній природі як індивідуального, так і колективного самоактуалізаційного сузір'я, на перетіканні властивостей кожного вузла до наступних. Йдеться не лише про впливи чи творчу

залежність одних досягнень від інших, а й про часову розосередженість самоактуалізації, що, попри це, не втрачає логіки свого розгортання і якостей цілісного процесу. Така багаторівнева, розосереджена самоактуалізація трапляється навіть частіше, ніж одномоментна, адже переважна більшість видатних митців залишали по собі не лише *magnit opus*, а пройшли крізь декілька злетів, тобто їхня самоактуалізація не була однолінійною і мала набагато складнішу будову, ніж простий одноразовий злет.

1.7. Композиторська самоактуалізація і психічне здоров'я

Композиторська самоактуалізація – це комплексний процес, тому, окрім музикознавчого, важливо враховувати й інші гуманітарні аспекти – від загально-філософського і психологічного до культурологічного. Серед цих аспектів неможливо оминати аналіз особливостей композиторської психіки. Говорячи про самоактуалізацію у загальнопсихологічному значенні, Маслоу невтомно наголошував, що йдеться про здорову психіку. Такий акцент він робив на противагу теорії Зигмунда Фрейда, вважаючи, що психоаналіз Фрейда занадто зосереджується на патологічних випадках і є ефективним для подолання саме патології. Натомість, для аналізу здорової психіки Маслоу запропонував інший підхід.

Практичне застосування ідей Маслоу в дуже різних сферах – від виробництва і менеджменту до охорони здоров'я й організації суспільного життя – було і є надзвичайно успішним. Втім, їхнє застосування до сфери мистецтвознавства потребує низки застережень. Одне з них стосується проблеми здорової психіки, яка була предметом дослідження ученого. Він визнавав, що «багато хто з незаперечно геніальних представників людства точно не були психологічно здоровими людьми, наприклад, Вагнер, Ван Гог, Дега або Байрон» [188, с. 158]. Вельми красномовними є й декілька інших спостережень Маслоу: «видатний талант не визначається складом характеру і психічним здоров'ям індивіда» [там само, с. 159]; «здоров'я і специфічне обдарування – речі незалежні, можливо, лише трохи пов'язані одне з одним, а

можливо, й узагалі не пов'язані»; «на сучасному етапі мусимо також визнати, що психології надто мало відомо про специфічні таланти, що досягають рівня геніальности» [там само, с. 159].

Музикантові важко не погодитись із цими міркуваннями, адже навіть повсякденне спілкування у професійному колі, зокрема, з композиторами, наводить на думку, що врівноваженість, психологічна стійкість, раціональність, логічність і продуманість вчинків та інші риси, що ми зазвичай пов'язуємо з психічним здоров'ям, притаманні музикантам значно меншою мірою, ніж людям з інших, «немистецьких» сфер діяльності. Очевидно, приймаючи термін Маслоу і говорячи про *композиторську* самоактуалізацію, слід наголосити, що йдеться не про психіку композитора в цілому, бо вона може рясніти відхиленнями від здорового стану, отже, за Маслоу, бути далекою від всеохопної «загальнопсихічної» самоактуалізації. Ми маємо припустити, що можлива *локальна самоактуалізація*, яка відбувається у тій зоні, де зосереджений сенс існування людини. Що ж до інших, «немистецьких» ділянок композиторської свідомості, самоактуалізація може їх оминати, тобто незаперечна творча успішність може сусідити з невдоволеністю чи навіть катастрофою в іншій царині, в тому числі на нижчих рівнях людських потреб. Прикладів такого дисбалансу в історії музики – безліч. Саме через роздвоєність мистецької психіки, через певну відокремленість у ній того, що пов'язано з мистецтвом, прояви композиторської самоактуалізації часто виглядають не лише як вітальний процес, як легкий переможний поступ генія, але й як важка виснажлива робота без гарантованого результату, як криза, хвороба, як помітне відхилення від життєвої норми.

Втім, це лише оманливий зовнішній «шлейф обставин» навколо композиторської самоактуалізації, а її сутність передбачає посутньо здоровий, повноцінний і результативний творчий процес, який завершується видатним (для культури в цілому або для локальних спільнот) мистецьким досягненням. Довести наявності або відсутності композиторської самоактуалізації можна

передусім музикознавчим аналізом із залученням інших гуманітарних аспектів як допоміжних. Тому наш аналіз творів концентрується передусім на професійних аспектах роботи композитора. Ця робота може бути цілком успішною (в системі понять Маслоу – «здоровою»), співіснуючи або навіть знаходячись під прямим впливом тих чи тих відхилень від здорового або унормованого стану у загальній психіці митця – від малопомітних і безневинних особистісних рис до серйозної психічної патології.

До речі, доволі розповсюджена й зворотна ситуація, коли людина без суттєвих психічних відхилень не досягає рівня композиторської самоактуалізації, і психічне здоров'я тут жодним чином не допомагає. Отже, *мистецька повноцінність і повносправність не ідентичні психічному здоров'ю*, оскільки мають свій окремий матеріал й оперативний простір, свою логіку, свої закономірності й інструменти. Цим підтверджується, зокрема, певна відокремленість, автономність світу мистецтва від інших сфер людської діяльності не лише у межах окремо взятої індивідуальної свідомості, а й у цілому в суспільстві.

Висновки до Розділу 1

Таким чином, говорячи про композиторську самоактуалізацію, ми маємо на увазі саме «мистецьке здоров'я», тобто досконалість, оригінальність, самобутність, майстерність та інші ознаки цього явища, проявлені у результатах композиторської роботи – у творах. «Мистецьке здоров'я» не заперечує можливих патологічних ознак в інших сферах життя автора, а «загальнопсихічна» самоактуалізація може не збігатися з мистецькою самоактуалізацією. Якщо врахувати їхні відмінності, поняття мистецької самоактуалізації дає досліднику нові можливості аналізу композиторського досягнення з урахуванням таких його особливостей і специфічних супутніх явищ, як самопізнання, мистецький інсайт, мистецьке надзавдання тощо. Дослідження композиторської самоактуалізації неодмінно виявить сутнісний, неформальний зв'язок біографії митця і його творчих досягнень, покаже

механізми впливу біографічних подій на творчість і навпаки. За допомогою такого підходу можливе дослідження багатопланової природи творчого злету, його зв'язків із іншими досягненнями як самого митця, так і його попередників і наступників. Ці зв'язки утворюють самоактуалізаційне сузір'я – явище, що його можна знайти як у творчості одного митця, так і у декількох, коли самоактуалізація розпорошена у часі і здійснюється, так би мовити, колективно. В такий спосіб виявляється також динамічна природа творчого досягнення і ті зміни, яких воно зазнає з плином часу, а це, своєю чергою, підкреслює соціальну природу мистецької самоактуалізації, що постає у взаємодії митця, результату його праці і того, як цей результат функціонує у суспільстві.

РОЗДІЛ 2

ОПЕРАЦІЙНИЙ ПРОСТІР КОМПОЗИТОРСЬКОЇ САМОАКТУАЛІЗАЦІЇ

2.1. Поняття «композиторський творчий резервуар»

Якщо становлення і творча еволюція обдарованого митця проходять вдало і без ускладнень, композитор поступово розширює свої знання, вдосконалює навички, встановлює їхню пріоритетність і в такий спосіб формує у своїй свідомості *творчий резервуар* – сукупність ідей і преференцій, з яких зможе обирати елементи для подальшої творчості. До складу такого резервуару потрапляють ті власні й запозичені ідеї, які вдається не лише механічно, по-школярському сприйняти, а й принаймні частково осмислити, пропустити крізь себе і так чи так закарбувати у пам'яті. Склад і функціонування творчого резервуару безпосередньо пов'язані з процесом самоусвідомлення митця, фактично є втіленням його художньої свідомості. Формування резервуару значною мірою знаходиться у «зоні відповідальності» самого митця, оскільки саме він мусить визначатися зі своїми творчими, а також життєвими і, ширше, екзистенційними пріоритетами.

Митець, як і кожна людина, зазнає багатьох зовнішніх впливів. На етапі навчання найважливіші впливи походять від педагогів, у цей же період і в подальшому – від колег-однодумців. Окрім цього, факторами впливу практично завжди стають соціальне або культурне оточення, національні та місцеві традиції і звички, життєві умови, час, місце, країна постійного або тимчасового перебування тощо. Втім, лише сам митець у кінцевому підсумку вирішуватиме, що саме йому потрібно і в якому напрямі рухатись, яку мету собі ставити і як її досягати. Якщо формування ідей і навичок та їхнє впорядкування до певної межі можливе на перших стадіях розвитку митця (наприклад, у ранньому віці, коли сторонні впливи з боку вчителів або сім'ї домінують), то ефективне системне користування накопиченим настає пізніше, коли митець перебирає на себе головну відповідальність за свій

творчий розвиток. Зрозуміло, що зменшення сторонніх впливів і симетричне збільшення ваги власних рішень найчастіше настає поступово, а митець має певний час, аби навчитись уважного й відповідального ставлення до себе. Те, наскільки успішно він подолає цю специфічну «ланку» навчання, свідчитиме, зокрема, про спроможність його особистості до розвитку в різних, далеко не завжди сприятливих умовах, і, зрештою, про життєздатність його таланту.

Функціонування композиторського творчого резервуару може розпочатися вже на перших стадіях його формування. Свідченням цього є, зокрема, ранні композиторські роботи, що виходять за межі суто учнівських «проб пера» і мають бодай часткові ознаки нетривіального підходу. Навряд чи варто враховувати використання на цьому етапі лише набутих знань, які, ймовірно, ще не були пропущені крізь «творчий фільтр» і не поєдналися з власними, можливо, наївними й недосконалими креативними ідеями, оскільки слід розрізняти композиторський резервуар і звичайну професійну обізнаність чи навіть ерудицію. Не кожний набір знань і навичок стає часткою резервуару, а лише той, що використовується (або потенційно може використовуватися) для втілення творчої мети. Навіть на ранній стадії розвитку майбутньої композиторської особистості можна помітити (звісно, при уважному розгляді) ознаки чогось незвичайного, того, що вирізняє мистецький погляд з-поміж учнівських спроб. Поняття композиторського резервуару втрачає сенс, якщо накопичене в ньому використовується без творчих ідей і не заради втілення цих ідей. Серед зрілих музикантів трапляються люди з надзвичайно широкими знаннями у різних галузях, однак нездатними створити свій вартісний з мистецького боку твір. Їм може не бракувати хисту узагальнювати, структурувати пізнані факти, яскраво й оригінально, навіть глибоко їх осмислювати, бачити перспективу їхнього розвитку, ефектно висловлювати свої судження, однак вони виглядають надивовижу нецікавими, майже беспорядними у своїх вторинних трафаретних музичних композиціях. Головна причина тут у тому, що творення музики – не їхня місія, не те, в чому вони здатні досягнути мистецької самоактуалізації. Отже, говорити про

композиторський резервуар можна лише в контексті повноцінного творчого начала – як про субстрат для втілення власних креативних ідей.

Всеохопне структурування і системне використання композиторського резервуару настає лише на етапі принаймні відносної творчої зрілості і є важливим свідченням того, що митець набуває такої зрілості. Аналізуючи структуру резервуару і способи його використання, ми формуємо засіб об'єктивнішого аналізу композиторської зрілості – поняття, що не завжди отримує чіткі характеристики⁸. Принагідно зазначимо, що варто розрізняти мистецьку зрілість і те, що називають «зрілим періодом творчості». Останній передбачає цілісний комплекс, тобто систему характеристик твору чи групи творів, що свідчать про унікальні якості мистецького продукту. Зрілому періоду, як правило, передують попередні – ранній, перехідний тощо. Така схема надзвичайно розповсюджена при періодизації творчості, оскільки є зручною і впливає з логіки природнього розвитку людини. Однак, цю схему не варто використовувати автоматично, адже слід зважати на те, що митець часто є людиною незвичайною, і його життєвий шлях може істотно відхилятися від норми. Значні мистецькі досягнення ранніх періодів творчості В. А. Моцарта, Л. Бетховена чи Ф. Мендельсона завжди містять в собі елемент творчої зрілості, якщо його розуміти як оптимальне використання вже відомого і його поєднання з відкриттям нового. Так званий зрілий творчий період митця не настає одномоментно, а може впродовж років поступово проростати багатьма цілком зрілими ознаками творів, що з'явилися раніше. Можливе і «зворотне явище», коли певні недоліки або прогалини (себто ознаки не злету, а радше протилежного явища) залишаються неподоланими і співіснують з творчими досягненнями – перебуваючи іноді навіть всередині цих досягнень і певною мірою знижуючи їхню вартість. В усіх своїх проявах і злети, і падіння – явища надзвичайно мінливі, залежні як від об'єктивних загальноновизнаних критеріїв оцінки, так і від суб'єктивного індивідуального

⁸ Як позитивні приклади дослідження цього явища в українському музикознавстві слід назвати дуже глибокі, ґрунтовні, змістовно насичені роботи Н. Савицької [104] і А. Чубак [138].

сприйняття. Таке динамічне й багатовимірне розуміння творчої еволюції краще відбиває реальний стан справ, аніж статична зосередженість на окремо взятих досягненнях.

Поняття композиторського резервуару підводить нас до глибшого розуміння моментів «акме» – найвищих злетів творчої активності, коли попередній творчий досвід якісно перетворюється на творчий здобуток. Видатне досягнення ніколи не постає з нічого, а є, з одного боку, результатом розвитку його автора, а з іншого – ланкою тривалого історичного процесу. Обидва ці джерела об'єднуються в композиторському резервуарі, а те, з чого він складається і як використовується, дає важливий матеріал для розуміння природи «акме».

Перш ніж перейти до розгляду структури композиторського резервуару, зупинімось ще на одній важливій його особливості: резервуар складається не лише з власних здобутків і знахідок, а містить також велику кількість запозичених елементів. До них можна віднести засвоєну митцем культурну спадщину, точніше, ту її частину, що є актуальною для митця, до якої він звертається подумки або й безпосередньо у власній практиці. Деякі з культурних явищ чи артефактів добре усвідомлюються митцем і завжди перебувають «напохваті» – «на передньому краї» його свідомості й уваги. Натомість, інші знаходяться в глибинах підсвідомості і впливають на митця, начебто, мимохідь. Для аналізу як перших, так і особливо других корисними бувають біографічний, психологічний і культурологічний підходи, що здатні підказати правильні шляхи для музично-технологічного аналізу.

Оскільки культура складається з усього, що створено людством, культурна спадщина, що потрапляє до композиторського резервуару, буде дуже різноманітною, включатиме як суто музичні елементи, так і елементи інших мистецтв, літератури, наукового знання, моралі, релігії, світогляду, побуту й життєвого укладу. До цього набору частково приєднуються навіть фізичні й біологічні особливості людини як живого організму. За ознакою матеріального чинника або відповідно до форм існування культури

різноманіття доступних композитору елементів розподіляється на суто матеріальні артефакти і мисленнєві конструкції або віртуальні предмети, до яких відносяться результати духовної діяльності людини. Все це композитор використовує у своїй практиці, хоча й різною мірою – відповідно до характеру своєї творчості й людської особистості, а також під впливом зовнішніх чинників – історичних, соціальних, національних, звичаєвих, побутових тощо. Не останню роль у композиторському виборі відіграє і фактор випадковості або, користуючись романтичним образом, «веління долі», «фатум» – річ, з якою людина часто-густо мусить рахуватися, хоча й нездатна досягнути її розумом.

2.2. Композиторський резервуар як система

Акумуляовані у композиторській свідомості знання і навички зберігаються там не хаотично, а утворюють ієрархічні об'єднання, що взаємодіють одне з одним, тобто складають системну цілісність. Це не означає, що між такими об'єднаннями не постають суперечності й конфлікти. Навпаки, конфліктність складників – розповсюджене явище, яке може проявлятися як між різними сферами власне «композиторського життя», так і всередині «спорідненої сфери». Наприклад, сформовані під час навчання або отримані у власній творчій практиці знання в галузях музичної гармонії, формотворення, оркестрування на певному етапі композиторського розвитку можуть стикнутися з новими знаннями у цих же галузях. Композитор постає перед дилемою: триматися «старих перевірених правил», підтверджених власною практикою і досвідом попередників, чи відмовитися (хай частково) від них і прийняти нові ідеї, слушність яких ще потрібно доводити. В такі моменти має проявитися гнучкість і ґрунтовність всієї системи композиторських знань. Також перевіряється розвиненість композиторської, а то й загальнолюдської інтуїції, оскільки раціонально оцінити перспективність усіх аспектів нової ідеї на початковому етапі буває доволі складно. Ясна річ, на рішення композитора впливає чимало інших факторів, серед яких важливі і

його особисті психологічні риси – наприклад, схильність до ризикових учинків або, навпаки, конформізм, недовіра до чогось раніше невідомого, що не надається до негайної перевірки або не гарантує відчутного чи швидкого результату. Лише за умови систематизованих професійних знань у поєднанні з талантом цей кризовий етап композиторського шляху може бути успішно пройдений. Якщо ж відсутній один із цих двох чинників, збільшується ризик неправильної оцінки ситуації і, як наслідок, змарнована можливість власного розвитку.

Втім, синергія таланту і системи фахових знань може бути або підсилена сприятливими зовнішніми обставинами, або знівельована несприятливим зовнішнім впливом. Отже, системність існує й на вищому рівні – проявляється у взаємодії фахових знань і навичок із загальнокультурними практиками і звичками, що можуть сприйматися як обов'язкові поведінкові вимоги. В цьому ж напрямі діють і життєві обставини, що складаються навколо композитора і значною мірою визначають його творче життя. Швидкий ранній розвиток Ф. Мендельсона зумовлений не лише його видатним талантом і винятковою музикальністю, а й фінансовою підтримкою сім'ї. Реалізація багатьох заповітних мистецьких мрій Р. Вагнера була би неможлива без участі баварського короля Людвіга II. Поява деяких творів В. А. Моцарта і Ф. Шопена або більшості опусів К. Черні пов'язана з викладацькою діяльністю їхніх авторів. Композиторські замовлення викликали і продовжують викликати появу величезної кількості творів, а обставини, за яких поставали ці замовлення, іноді є випадковим збігом обставин. Зовнішні чинники за своїм змістом можуть не мати жодного стосунку до творчих завдань, що їх ставить перед собою композитор. Проте, стаючи частиною композиторського життя, вони здатні спонукати композитора до тих чи тих життєвих учинків, отже, хай опосередковано, але суттєво впливають на творчість.

Цей вплив може бути як позитивний, так і негативний. Вірний друг і соратник, завжди готовий підставити плече, вчасно надана матеріальна і

духовна підтримка та інші щасливі випадки (або закономірні результати життєвих зусиль) можуть допомогти, відкрити нові можливості, а відсутність таких життєвих моментів – суттєво ускладнити чи навіть унеможливити плідну композиторську діяльність. Таким чином, весь комплекс професійної роботи системно поєднаний і залежний від усього навколишнього – того, що є важливе й значуще в житті митця.

Само собою зрозуміло, що на суто фаховому рівні елементи резервуару також утворюють систему – індивідуальну у кожному випадку. Категорії цих елементів у різних митців не надто відрізняються, адже майже кожний професійний композитор володіє основними знаннями у музично-теоретичних і музично-історичних галузях, вміє (бодай на початковому рівні) грати на якомусь інструменті, має внутрішнє тяжіння до творення музики, прагне до успіху, до визнання і поваги з боку соціуму. Проте, внутрішнє наповнення цих категорій, їхнє пропорційне співвідношення, а також їхня значимість для митця – у кожному випадку індивідуальні. Саме це – індивідуальна комбінація відомих категорій – формує неповторність кожного композиторського резервуару, а відтак впливає на творчу індивідуальність митця.

2.3. Композиторський резервуар як поле вибору

Все накопичене у композиторському резервуарі – це набір можливостей, що їх можна використати різними способами, частково чи сповна, або не використати взагалі. Серед чинників, що визначають, сприяють або утруднюють чи унеможливають використання резервуару, назвімо такі (в порядку зростання їхнього значення):

- освіченість і загальна обізнаність композитора у різних сферах – фактор важливий, проте не універсальний. Звісно, ерудованій людині легше систематизувати власні знання і свідомо обирати ті, що потрібні для розв'язання конкретної проблеми. Втім, кількість знань ще не гарантує успішного, а надто творчого їх використання;

- вміння пов'язувати накопичені елементи одне з одним, бачити нові можливості, що відкривають ці зв'язки, а також приховані смисли – те, що закрито для пересічного спостерігача і відкривається лише тим, у кого є свіжий, неупереджений погляд на речі;

- інтенсивність використання навіть малої кількості засобів. Окрім обдарованості, це залежить від сили характеру і здатності чітко ставити перед собою мету й наполегливо її досягати;

- схильність до нестандартного творчого розв'язання проблем.

Фізичний стан індивіда, його здоров'я чи хвороба, начебто, повинні впливати на «роботу із власною пам'яттю», проте, допоки не перейдено критичної межі, цей фактор залишається на узбіччі. Приміром, фізична хворобливість В. А. Моцарта не позначалася на інтенсивності його творчої праці. Поважний вік так само не заважає появі творчих злетів, коли для цього у композитора є внутрішня енергія. Й. Гайдн, Дж. Верді, І. Стравінський, Е. Картер, А. Дютійє – їм усім вдавалося долати природну фізичну слабкість і зберігати гостроту композиторського мислення до кінця їхнього довгого життя. Можливо, тут відіграє роль те, що композиторський резервуар формується більшою мірою у молодому віці, адже інформація, враження і переживання цього періоду міцніше закріплюються у пам'яті.

Серйозніші проблеми постають у випадку драматичних емоційних переживань, що можуть спіткати композитора. Найсильнішим особистостям вдавалося – вочевидь ціною великих зусиль – не лише перебороти свої страждання, а й відобразити їх у творчості (Л. Бетховен, П. Чайковський, Г. Малер, Д. Шостакович). В них моральна криза навіть посилювала творчу міць. Це не може не дивувати, адже композиторська робота – це важка виснажлива праця, і змусити себе писати музику у стані морального пригнічення, страху, розпачу, дезорієнтації та інших критичних станів людської психіки – це варто назвати творчим подвигом. Втім, трапляються і протилежні випадки, коли важкі життєві обставини блокують або обмежують композиторську творчість, і не допомагає навіть відмінна майстерність і

досвідченість. Так, Верді, втративши дружину і двох дітей, що враз померли 1840 року, зазнав невдачі у комічній опері «Король на день» і зміг «реабілітуватися» лише в наступній роботі – опері «Набукко». Прокоф'єв пережив помітний творчий спад після сталінського погрому в культурі 1948 року, а Ревуцький, пройшовши кризу жахів 1930-х років в Україні, до кінця життя майже припинив писати музику. Дмитро Клебанов після блискучих творчих злетів – двох дитячих балетів кінця 1930-х років і Першої симфонії «Пам'яті мучеників Бабиного Яру» 1945-го року – зазнав важких ударів під час двох ідеологічних кампаній 1948 і 1949 років; після цього його творча еволюція проходила вкрай нерівно. Творча активність Грабовського у 1980-х роках впала до критичної межі через вимушену еміграцію з України. Подолати цей зовнішній фактор впливу і повернутися до творчості композитору вдалося так само за допомогою «ззовні» – у 1987–88 роках, коли він отримав замовлення від американських музикантів на вокальний цикл «Когда» і фортепіанну п'єсу «Елізі на незабудь» (обидва замовлення були розраховані на американських виконавців і на гарантовану прем'єру у США невдовзі після завершення творів).

Ці приклади доводять, що наповнення композиторського резервуару як набору можливостей за багатьма параметрами відбувається поза волею композитора і навіть всупереч його бажанню. Впливати з боку композитора на перебіг цього процесу іноді неможливо, залишається лише відповідним чином реагувати – обирати оптимальні відповіді на виклики долі.

2.4. Структура композиторського резервуару.

2.4.1. Загальнолюдський і суспільний досвід.

Важливу частину зібраного в композиторському резервуарі багажу складають здобутки загальнолюдського досвіду і суспільних практик, що можуть накопичуватися лише у взаємодії людини і соціуму. Серед фрагментів загальнолюдського досвіду немає нічого специфічного для композитора. Як і будь-яка інша людина, композитор може мати тісніші або слабші зв'язки з

соціумом, більший або менший обсяг і глибину філософських знань, ту чи ту моральну мотивацію своїх учинків. Він може бути вільний або залежати від моральних чи релігійних поглядів і практик суспільства, в якому знаходиться, поділяти їх або відкидати. Отже, специфічна композиторська робота як вид людської діяльності залежить від загально-філософської чи суспільної постави митця не більше і не менше, ніж будь-яка інша діяльність.

Цікаво, що й теми, обрані композитором для своїх творів, і навіть декларовані ним ідеали далеко не завжди відповідають особистим якостям митця. Наприклад, такі проголошені романтизмом цінності, як вірність коханню чи дружбі або неприйнятність зради, невдячності, злостивості не раз порушувалися митцями-романтиками в особистому житті. Некоректно ставити питання, наскільки щирим є певний автор, в якого вбачаємо неузгодженість між власним життям і тими ідеалами, що стверджуються в його творах. Численні історичні приклади такого розходження – це свідчення того, що немає простої лінійної залежності між особистими рисами композитора і змістом його творів. У такому випадку позитивні цінності, що їх композитор зберігає у своєму резервуарі ідей, застосовуються ним лише для мистецької діяльності. Звісно, вони можуть збігатися, коли митець власним життям доводить етичну слушність своїх творів (так сталося, наприклад, у Григорія Сковороди або Бориса Лятошинського), але можуть і суперечити одне одному. Очевидно, життєві цінності утворюють якийсь інший резервуар, що має свою, відмінну від творчого, природу й алгоритм функціонування.

Цю суперечність творчості й життя можна зрозуміти, якщо врахувати таке. Складаючи певну систему характерів, образів та інших носіїв позамузичного смислу у своєму творі, композитор (так само, як і поет, маляр чи будь-який інший митець) далеко не завжди створює свій автопортрет, отже морально не зобов'язаний стверджувати саме ті принципи, що їх він дотримується у «позамистецькому» житті. Образна система твору має свою внутрішню логіку розвитку, яка не терпить тенденційного підлаштовування

під бажаний або очікуваний результат⁹. Автобіографічність, сповідальність, втілення власного життєвого досвіду – ці риси, справді, присутні у багатьох мистецьких творах, особливо музичних або поетичних, проте вони не є обов'язковими і самі по собі не здатні покращити витвір мистецтва. Щирість чи нещирість не можна розглядати як естетичні категорії (навіть у публіцистиці вони не є аргументами). Вони не матимуть суттєвого значення і не вплинуть на мистецький рівень твору – на відміну від таких, вочевидь, основних факторів, як талант, професійна майстерність, яскравий оригінальний задум, сприятливі життєві обставини. Стиль життя, сукупність особистих якостей і навіть систему моральних, релігійних, соціальних та інших цінностей не можна вважати самостійними чинниками у творенні мистецтва. Іноді вони посилюють талант і майстерність, але в інших випадках митець обходиться і без них – умовно кажучи, зранку на роботі зраджує відданих йому людей, бреше, інтригує, проявляє нечесність, дріб'язковість, егоїзм, а ввечері, працюючи над мистецьким твором, оспівує вірність, дружбу, кохання, великодушність тощо. Очевидно, суперечність тут лише видима, оскільки у своїй «вечірній» творчій праці митець уподібнюється актору, що втілює на сцені певний образ, і всі свої зусилля скеровує на те, аби цей образ був якомога переконливіший. Чи узгоджується він з особистою життєвою практикою свого автора – навіть якщо митець замислюється над цим, такі роздуми істотно не впливають на результат. До речі, потрібно враховувати не лише дилему «позитивний образ чи ідеал твору – негативні життєві прояви автора», а й зворотну ситуацію: позитивні вчинки автора поряд із негативними образами, руйнівними ідеями та ін. у творчості. Також варто врахувати, що в житті і в мистецтві майже не буває однозначних чорно-білих ситуацій, а типовою є суміш позитиву й негативу. З цього всього напрошується ще один висновок, що, очевидно, стосується музики більшою мірою, ніж вербальних

⁹ Саме цим пояснюються творчо не надто переконливі спроби С. Прокоф'єва і Б. Лятошинського на початку 1950-х років переробити – внаслідок ідеологічних вимог держави – фінали своїх симфоній (Сьомої і Третьої відповідно) на більш «оптимістичні».

чи візуальних мистецтв. Музика (принаймні значна її частина) як система звукових образів напряду не пов'язана з такими категоріями, як мораль і суспільні цінності, а надто з такими сферами життя, як політика чи ідеологія. Музика – не про це!

Таким чином, систему загальнолюдських і загальнокультурних цінностей, поглядів, навичок і стереотипів можна зарахувати до композиторського резервуару лише як допоміжну частину, що сама по собі не активується і вступає в дію лише у поєднанні з іншими складниками.

2.4.2. Професійне навчання.

Основу резервуару складає набуте композитором завдяки професійному навчанню. Оскільки музичні заняття найчастіше розпочинаються у ранньому віці, нова інформація потрапляє на родючий ґрунт: дитяче і юнацьке мислення, підкріплене вродженою музикальністю, жадібно всмоктує і перетравлює все нове і яскраве. Легкість сприйняття інформації у юному віці загальновідома. Саме тоді у свідомості й підсвідомості майбутнього композитора закладається глибинний інформаційний шар, з якого в подальшому будуть проростати елементи творів. Цей шар не обов'язково набуває впорядкованости, а надто системности, радше складається з відфільтрованого підсвідомістю конгломерату фрагментів. Звісно, системність і ґрунтовність навчання сприяють тому, що й свідомість учня набуде впорядкованости, проте не гарантують цього, оскільки з часом все буде визначатися нагальними потребами композитора, а непотрібне, точніше, незапотребоване почне забуватися. Отже, резервуар – очевидно, на будь-якому етапі творчого розвитку – не лише поповнюється, а й зменшується, фрагментується. Що саме майбутній музикант запам'ятає з безлічі почутого під час навчання і чи надовго запам'ятає – цього не можна знати наперед. Затриматися у свідомості чи підсвідомості можуть мелодичні уривки, гармонічні сполуки, темброві барви, ритмічні фігури, розпливчасті контури певного твору, що його важко згадати в деталях – будь-що з того, що пам'ять з якихось невідомих причин

зберегла і відокремила від інших фактів, що пішли у забуття. Трапляється і так, що певний знаковий для майбутнього композитора твір стає на все життя ніби провідною зорею. До таких спогадів композитор може вільно вдаватися подумки, і це неодмінно допомагатиме йому у подальшій професійній роботі.

До пізнаних під час навчання конкретних музичних творів додається широке інформаційне поле, перейняте від викладачів, інших музикантів, товаришів з навчання, членів сім'ї, знайомих, зі ЗМІ, з інтернету тощо. Будь-які коментарі, настанови чи зауваження, якщо вони не промайнули без сліду повз майбутнього музиканта, а були ним сприйняті, можуть запам'ятатися і відіграти важливу роль у його подальшому професійному розвитку. Так само, як і стосовно музичних творів, важко передбачити, що саме з цього інформаційного поля і наскільки цілісно чи адекватно збережеться у композиторському резервуарі й стане майбутньому митцеві у пригоді.

Враховуючи життєві обставини, психологічні особливості як учня, так і педагога, їхню сумісність і багато інших чинників, ніколи не можна розраховувати на стовідсоткову ефективність педагогічної роботи. Якась частина зусиль неодмінно піде марно. Втім, важко переоцінити внесок педагога чи когось іншого, хто перебуває поруч з майбутнім композитором і бере участь у його формуванні.

Добре відомо, що навіть у видатного педагога важко навчитися всього, що знадобиться митцеві у самостійному творчому житті. Саме цим обумовлена доцільність навчання у декількох педагогів – крізь це проходило багато композиторів, хоч так само є чимало тих, хто вчився лише в когось одного. Самі по собі варіанти навчання композиції в одного чи у декількох викладачів не мають помітних переваг – очевидно, через ту ж таки неповну ефективність (у певному сенсі – невдячність) навіть відмінної викладацької роботи, але також і з іншої причини: навчання – це двосторонній процес, де багато чого залежить від сумісності викладача і педагога і від близькості їхніх устремлінь. Якщо ці чинники присутні, здавалося би, навчання у декількох викладачів корисніше, ніж в одного, бо дає більше можливостей навчитися

різних речей. Проте, буває по-різному. Стравінському вистачило одного Римського-Корсакова, Лятошинському – Глієра, Сильвестрову – Лятошинського, Губаренку і Бібіку – Клебанова. А от Моцарту пощастило вчитися не лише у блискучого викладача – свого батька, а й у падре Дж. Б. Мартіні, а до того – у Й. К. Баха. Бетховен мав заняття з Гайдном, Сальєрі, Альбрехтсбергером і Шенком, Грабовський – з Ревуцьким і Лятошинським. Трапляються і такі приклади, коли у видатного митця взагалі не було викладачів з композиції або їхня роль у творчому зростанні була незначною (Шенберг, Булез, чимало сучасних українських композиторів). В останньому випадку відповідний «сектор» в композиторському резервуарі має бути заміщений іншим набутком – тим, що отримано в результаті самоосвіти.

Роль самоосвіти у формуванні резервуару величезна. Які б не були у композитора викладачі, навчити всього потрібного вони не можуть. Втім, проблема навіть не в цьому, а в тому, що митець неодмінно має підійти до «незвіданого поля» – знайти те своє, що й забезпечить виконання його місії. Для цього можуть знадобитися нові знання, що їх композитор з різних причин не отримав. В такій ситуації самоосвіта здатна поповнити прогалину. Крізь етап пост-консерваторських (і пост-аспірантських) самоосвітніх студій проходило багато композиторів. Серед найяскравіших прикладів – Л. Грабовський і Е. Денісов, які у відносно молодому віці (але вже після консерваторії) влаштували собі кількарічний період додаткового навчання. Впродовж цього періоду вони обмежилися створенням лише камерної музики, працювали над кожним твором максимально ретельно, дуже інтенсивно вивчали музику провідних митців ХХ століття, засвоювали нові техніки письма, і в результаті суттєво збагатили себе, змогли за короткий час вийти на принципово новий творчий рівень. Величезна користь від подібної практики є очевидною, тому її можна рекомендувати як дуже дієвий спосіб самовдосконалення, особливо в період, коли власний стиль лише формується.

Роль самоосвіти композитора не зменшується на будь-якому етапі його життя. Іноді потреба у додатковому навчанні з'являється й у зрілого майстра.

Так, Стравінський вдався до вивчення додекафонії і творчості Веберна, коли відчув потребу оновити свою стилістику, а Грабовський вирішив додати до свого арсеналу інформаційні технології, коли впритул зайнявся розробкою своєї системи алгоритмічної композиції. Сергій Пілютиков, написавши чимало симфонічних і камерних творів, маючи налагоджені творчі зв'язки з виконавцями, схвальне ставлення публіки і професійного середовища та інші атрибути успішної кар'єри композитора сучасної музики, опанував нове для себе поле електроакустичної музики, набув нової для себе професії музичного продюсера-оформлювача на великому телевізійному каналі. Отже, композитор може поповнювати свій резервуар у будь-якому віці.

За змістом внесок самоосвіти мало відрізняється від того, чим поповнює свій резервуар композитор під час занять з педагогом. Втім, одна суттєва відмінність таки існує. Академічна освіта дає більш систематизовані, більш усталені знання, натомість самоосвіта завжди фрагментарніша, хоча й більше придатна для опанування нових галузей чи ідей, які ще не набули загальної апробації. Обидва шари доповнюють одне одного.

2.4.3. Досвід національної музичної культури і регіональної школи.

Найчастіше зростання композитора відбувається у певному національному чи регіональному середовищі. Це середовище неодмінно пропонуватиме свої пріоритети й уподобання або, щонайменше, визначально впливатиме на формування власної композиторської системи цінностей. Під час навчання композитор зазвичай отримує більше знань про свою національну культуру, а регіональна школа і традиція також роблять притаманні їм акценти – як правило, стимулюють продовжувати ту лінію, що вже в них утвердилася. Пріоритети, перейняті композитором від його національної культури чи регіональної традиції, не будуть неодмінно сталими впродовж усього його життя, скорше зберігатимуться в пам'яті як можливість вибору. Композитор обиратиме, чи продовжити традицію, чи відійти від неї, спробувати сформувати свою традицію, яку, ймовірно, можуть підхопити

інші. Він також зможе запропонувати своє «одноразове» розв'язання – таке, що, з одного боку, не вписується до традиції, а з іншого, не претендує на продовження чи розвиток, тобто вичерпує себе одразу після втілення.

Національна чи регіональна традиція присутня у композиторському резервуарі практично завжди, оскільки формування композитора відбувається у певному місці й у певній країні. Ухилитися від впливу цих чинників неможливо, вони за будь-яких обставин позначатимуться на роботі митця. Однак їхня актуальність може бути більшою – для тих, хто свідомо мислить себе як частку національної чи регіональної культури чи школи, або меншою – для тих, хто не відчуває такого зв'язку або орієнтується на іншу культуру.

Регіональні особливості, а також особисті погляди митця можуть викликати одночасний зв'язок із кількома національними культурами. Такий зв'язок може бути ілюзорний або справжній. У першому випадку митець вочевидь працює не з реальними складниками свого резервуару, а з вигаданими, штучно створеними в уяві, і через це неважливими, такими, що не впливають на мистецький результат роботи. Так, Пендерецький заперечував свою належність до польської культури і вважав себе німецьким композитором¹⁰. Проте, якщо неупереджено ставитися до його музики, в ній відкриється чимало рис саме польської авангардної школи (наприклад, експресивність, імпульсивна емоційність, схильність до широкого мазка, декларативність), натомість зв'язок з німецькою традицією буде більш опосередкований: німецьке у нього явно було пропущене крізь «польську призму», втративши при цьому глибину й ґрунтовність «німецького духу». А серед тих, хто без втрат поєднав здобутки двох культур – Лютославський, питома польський митець, на кого значний вплив мала французька традиція з її інтелектуалізмом, тонкою роботою над деталями, увагою до колориту (тембру), вишуканістю, чуттєвістю у поєднанні з емоційною стриманістю. Мультикультурні впливи традиційно притаманні українським митцям різних

¹⁰ Про це композитор недвозначно заявив у своїй лекції на майстеркласі для молодих композиторів у м. Казімеж Дольни (Польща) у вересні 1991 року (автор цього дослідження був учасником майстеркласу).

часів. Наприклад, для багатьох українців, зокрема, для Лятошинського і Ревуцького, важко заперечити значення російських впливів. Більшість західноукраїнських митців ХХ століття зазнали польських, чеських, німецьких, австрійських впливів. Втім, це не заважало їм розвиватися на українському ґрунті і ставати часткою української культури, яка в цілому впродовж століть формувалася на перехресті різних національних, культурних, релігійних, ментальних впливів, перетравлюючи їх і включаючи до своєї системи цінностей.

2.4.4. Власний фаховий досвід.

На відміну від навчання, *особиста професійна практика* – це постійне джерело поповнення композиторського резервуару, що може функціонувати у будь-який період життя. Щоразу, коли композитор пише твір або сам виконує його, готує (переглядає, перевіряє) нотний матеріал для виконання або видання твору, бере участь у репетиціях, коли використовує свою музику для лекцій, майстер-класів, викладання, презентацій, коли надає її для використання в театрі, кіно чи відеопродукції або представляє свої нові твори чи записи у соціальних мережах – будь-який різновид фахової композиторської діяльності може постачати новий досвід, що відкладається у композиторському резервуарі, готовий для подальшого використання. В цьому сенсі якщо не всі, то багато видів композиторської роботи містять елемент перманентного навчання.

Поповнення творчого резервуару відбувається і безпосередньо під час написання нового твору. З плином часу композитор накопичує певну кількість творчих розв'язань. Всі вони складають арсенал його засобів. Головний ризик часто полягає в тому, щоб не використовувати цей арсенал механічно, не втрачати свіжості й критичності сприйняття своїх же ідей, а також дбати про розвиток накопиченого. Звісно, найвдаліші, найважливіші для композитора розробки можуть застосовуватися багато разів, але перед автором завжди

стоїть питання балансу нового й того, що вже було використано у попередніх роботах.

Після того, як твір завершено, розпочинається *підготовка нотного матеріалу для виконавців*. Цей, здавалося б, далекий від творчости процес є вкрай важливим для належної презентації твору. Він вимагає від композитора володіння відповідними навичками, які так само, як і творчі розв'язання, є частиною професійного арсеналу – складника композиторського резервуару. Далеко не завжди є можливість доручити підготовчу роботу комусь іншому – видавництву, переписувачу, асистенту, секретарю тощо. Навіть якщо й буде залучений помічник, автор мусить сам перевірити підготовлений матеріал і виправити помилки або максимально скоротити їхню кількість¹¹. Неякісно підготовлені оркестрові голоси, нерозбірливо написана або нефахово набрана у нотному редакторі партитура можуть суттєво ускладнити репетиційний процес і відтак негативно позначитися на якості виконання твору. Отже, обов'язкова навичка, що їх має містити композиторський резервуар, – це вміння якісно і професійно готувати нотний матеріал для подальшого використання.

Репетиційна робота – це наступний крок до повної реалізації твору – його виконання. Участь композитора в репетиціях може суттєво допомогти виконавцям, особливо коли йдеться про новий твір, який ще не має виконавської традиції. Але цим не обмежується значення для композитора репетиційної роботи. У певному сенсі репетиція – це своєрідний іспит для композитора, коли він може перевірити, що йому вдалося у творі, а де він зазнав невдачі. Цей процес самоперевірки часто буває прихований від сторонніх очей, проте він є вкрай важливим. Неоціненною є його роль у поповненні композиторського резервуару, а часом і у «перереформатуванні» самооцінки й самоусвідомлення. Окрім загальної «перевірки цінностей», на репетиціях відбуваються і більш прозаїчні речі, зокрема, корекція нотного

¹¹ Найсумліннішим перевіряльником часто є сам автор, якому, попри можливу нехіть до цієї марудної «нетворчої» роботи, все ж доводиться нею займатися.

тексту. Це стосується, як правило, дрібних деталей, втім, процес репетиційної корекції може також додатково поповнити резервуар знань, який ніколи не буває занадто повним.

Коли йдеться про програмну музику або твір з літературним текстом, композитор має визначитися з літературним або іншим позамузичним (наприклад, живописним, архітектурним, історичним, філософським) джерелом. Так само відбувається, коли композитор береться за музично-театральні жанри. Опрацювання чи навіть додатковий вибір текстів може продовжитись і безпосередньо під час створення музики. Зрозуміло, що якісна робота з текстом вимагає від композитора не лише музичної, а й загальнокультурної компетенції.

Чималий професійний досвід можна отримати в процесі *викладання композиції і супутніх дисциплін*, зокрема, теорії та історії музики. Давно відомо: найкращий спосіб чогось навчитися – почати це викладати. Звісно, позитивний результат можливий за умови відповідального ставлення до справи як з боку викладача, так і з боку учня. Їхні партнерські стосунки, готовність обох сторін сприйняти нову інформацію не лише додає шансів на успіх, а й відкриває для вчителя додаткове джерело знань.

Власна виконавська діяльність – ще один неймовірно дієвий і помічний спосіб поповнення композиторського резервуару, оскільки в ній задіяні основні творчі механізми. Виконавець, вивчаючи або виконуючи твір, не раз пропускає його крізь себе, не оминаючи жодної дрібної деталі. Окрім власне виконавських навичок, що вочевидь допоможуть ефектно й ідіоматично писати для даного інструмента, композитор під час власної гри безпосередньо і цілісно сприймає музику. Аналітичність тут може відходити на другий план, а музика сприймається здебільшого на чуттєвому рівні й розміщується у часі – на що, власне, вона і розрахована.

2.5. Формування композиторського резервуару: фактори впливу.

Композиторський творчий резервуар формується під впливом низки факторів, як внутрішніх – тих, що притаманні митцеві як особистості з його психікою і, частково, навіть фізіологією, так і зовнішніх, пов'язаних із впливом культури, соціуму, навколишніх природних і соціальних процесів, що відбуваються незалежно від намірів і внутрішньої логіки творчого розвитку митця.

Серед найважливіших факторів впливу назвімо такі:

2.5.1. Талант митця

Талант (д.-грец. *τάλαντος*, лат. *talentum*) в античні часи позначав грецьку міру ваги (26,2 кг), а також грошову одиницю або суму грошей [22, с. 1224]. В сучасному розумінні композиторський талант – це природна (тобто така, що не має утилітарного підґрунтя) схильність до творення оригінальних звукових образів, підкріплена великими природними здібностями (задатками) до цього та здатністю швидко навчатися, ґрунтовно опановуючи окремі музичні галузі. Очевидно, неможливо сформулювати універсальні критерії, які б визначали силу і ступінь оригінальності таланту, бо надто багато залежить від системи цінностей, згідно з якими його оцінюють. Якщо митець випереджає свій час, він не буде адекватно оцінений своїми сучасниками. Якщо він не володіє достатнім рівнем майстерності для втілення своїх ідей, сучасники можуть і не розгледіти їхню потенційну вартість. В обох випадках справжнє розуміння сили таланту надходить пізніше. Трапляється і зворотне явище, коли начебто яскраві й оригінальні постаті з часом блякнуть, їхня впливовість зменшується, а колишнє захоплення ними виглядає перебільшеним. Звісно, завжди можна сподіватися на те, що час усе розставить на свої місця, а жива мистецька практика внесе корективи – критерій хоч і дієвий та постійний, проте доволі ненадійний, бо надто вразливий до зовнішніх впливів.

Важливими рисами характеру, що уможливають належний розвиток композиторського таланту, є *схильність до самоорганізації*, до тривалої

самостійної роботи, вміння розв'язувати на належному рівні складні завдання без сторонньої допомоги чи втручання. Якщо ця риса притаманна композитору, він навіть на емоційному рівні отримує неймовірне задоволення від своєї праці. Талановиті митці не мислять свого життя без творчої роботи, відчувають мало не фізичний дискомфорт, коли зовнішні обставини перешкоджають заняттю улюбленою справою. «Мій нормальний стан – лише тоді, коли я пишу. Будь-який інший стан для мене ненормальний, і в ньому я почуваю себе погано» [83, с. 46] – ці слова Едісон Денісов записав у щоденнику, тобто для самого себе, не призначаючи їх для стороннього читача, а за таких обставин людина записує лише найважливіше. Ця думка у різних варіаціях не раз зринає в його записниках. «Єдине в житті, що, як видно, я вмію робити, це працювати. Якщо я не працюю, я починаю нервувати, мені пусто і нудно, я не живу – я чогось чекаю» [там само, с. 46]. Втім, Денісов був проти механічної роботи за будь-яких умов. «Я не прибічник щоденної роботи – це завжди викликає той чи той ступінь графоманства. Треба працювати лише тоді, коли є можливість граничної концентрації всього свого єства на даній роботі...» [там само, с. 37]. В останній цитаті заторкнута тема зовнішніх умов творчої роботи. Докладніше розглянемо її в розділі про мотивацію композиторської праці, тут же відзначимо, що здатність до плідної якісної роботи за несприятливих зовнішніх умов – це особлива риса композиторського таланту, яка часто супроводжує суто композиторську обдарованість. Відсутність цієї риси, очевидно, не дає обдаруванню розкритись уповні, оскільки важко очікувати, що життя й оточення митця завжди будуть йому сприяти. Отже, вміння концентруватися на творчій роботі незалежно від навколишніх умов, внутрішня сила характеру і щира переконаність у тому, що для композитора найважливіше і найдорожче – це творчість, є майже обов'язковою передумовою нормального розвитку композиторського таланту. І не лише передумовою, а й засобом природного відбору (на щастя, бодай частково залежного від самої людини, бо ці риси іноді вдається виховувати в собі). Важко не погодитися з Віталієм Губаренком:

«...лише надзвичайно сильні таланти витримували тиск несприятливих обставин» (цит. за [54, с. 305]).

Окрім самого факту непереборного потягу до певного виду діяльності, важливе значення для характеристики й оцінки таланту має *ступінь оригінальності* створеного. Початківцю практично ніколи не вдається уникнути наслідування відомих зразків. Копіювання (свідоме чи вимушене) – це вкрай важливий і корисний етап розвитку таланту, коли формується його змістовний і формальний зв'язок із культурою, традицією, школою, коли закладаються основи майбутньої естетичної позиції і система технічних навичок митця. Практика показала, що саме копіювання, під час якого начебто повторюється пройдений іншим автором шлях, є дуже дієвим способом глибоко пізнати створений кимось твір. Йдеться про копіювання в різних значеннях: не лише створення власної композиції за чужим зразком або в чужому стилі, а й пряме копіювання – переписування чужого твору. Серед прикладів такого – відома історія з життя Й. С. Баха, що у підпарубочому віці при світлі місяця переписував клавірні ноти. Цей біографічний анекдот наведено вже у некролозі, складеному учнем Баха Йоганном Фрідріхом Агриколою (Johann Friedrich Agricola) і сином Йоганна Себастьяна Карлом Філіпом Емануелем, і повторено як достовірний у багатьох авторитетних джерелах, починаючи від першої бахівської біографії Йоганна Ніколауса Форкеля (див.: [56; 177; 208]). В нашому контексті не має великого значення, скільки в цій історії правди, адже вона є цілком імовірною, бо в ті часи ручне переписування нот було не лише вимушеною повсякденною практикою, а й методичним прийомом вивчення композиції (див.: [56, с. 19]). Хоча ця методика в подальшому вийшла з ужитку, вона ніколи не була цілком забута і має своїх прихильників і в наш час. Можна послатися на красномовний артефакт, що зберігається у Фундації Пауля Захера в Базелі, – зроблену Стравінським рукописну копію Вебернової оркестрової транскрипції «Ричеркара на 6 голосів» з «Музичного приношення» Баха (див. [210, с. 719]). Вочевидь, Стравінський, перебуваючи на піку своєї кар'єри і композиторської

слави, вдався до ручного переписування Веберна задля кращого занурення до нової для себе стилістики. Про важливість ручного переписування нот під час композиторського навчання не раз висловлювався Вірко Балей. Автору цих рядків у молоді роки довелося переписати декілька творів В. Бібіка, А. Пярта, А. Шнітке та інших, аби завжди мати ці ноти напохваті для аналізу або для виконання. Можу з власного досвіду підтвердити: це один з найефективніших способів глибокого вивчення музики – поповнення композиторського резервуару знаннями, що затримуються там надовго.

Починаючи з наслідування чужих зразків, справжній талант незабаром переходить до самостійних пошуків і продукування ідей, які істотно відрізнятимуться від попередніх мистецьких здобутків або суттєво доповнюватимуть і розвиватимуть їх. Оригінальність – неодмінна риса таланту. Без попередньої пошукової стадії самоактуалізація митця неможлива, оскільки тоді йому доведеться використовувати результати свого або чужого, але завжди минулого досвіду, який вже містив у собі і пошук, і його результат. Отже, трафаретна творчість, яка не демонструє нових мистецьких відкриттів, також не містить і не передбачає ніякого самоусвідомлення, бо творчий процес у цьому випадку поступається місцем механічному відтворенню за старими «лекалами» вже відомого. Цілком очевидно, що і машинна композиторська продукція за своєю природою не може містити моменту самоусвідомлення, тобто не є творчістю, а в кращому разі – її більш чи менш вдалою імітацією.

Звісно, є чимало випадків, коли успішні митці зберігають у своїй творчості чужі впливи, продовжують користуватися чужими знахідками. Питання лише в балансі «свого» і «чужого», а також в оригінальності способу використання запозичених елементів. До прикладу, А. Брукнер у багатьох творах зберігав вплив Р. Вагнера, а ранній О. Скрябін – Ф. Шопена, втім обидва мали достатній запас власних оригінальних ідей, що й зумовило їхні творчі успіхи. Докладніше це явище ми проаналізуємо пізніше, тут же зазначимо, що для видатного митця є нормою якісний стрибок до вищого мистецького рівня, що позначає віднайдення себе і є передвісником майбутніх

моментів самоактуалізації. Якісний стрибок готується заздалегідь, а проявитися може або миттєво (в одному творі), або поступово – дещо розтягнуто у часі, у декількох творах. Якщо такого переходу не відбудеться, якщо митець не зможе перетравити чужі впливи і знайти свій голос, це свідчатиме про відсутність у нього глибокого й оригінального обдарування. Замість талановитої роботи отримуємо графоманію, причинами якої, окрім відсутності таланту, можуть бути обмеженість мистецького кругозору і базових фахових знань, відсутність критичної самооцінки, точніше – навичок для здійснення такої самооцінки, тобто необхідного професійного вишколу й адекватного сприйняття себе у контексті навколишнього світу. Перебільшення власних досягнень, невмотивоване захоплення собою – типові риси графомана. Благодатний ґрунт для розквіту графоманії створює і відповідний соціальний вплив на митця – мляво-байдуже або профанно-поблажливе чи перебільшено захопливе, отже, шкідливе для таланту ставлення соціуму до недосконалих витворів. Наслідком всього цього стає невміння або неможливість поєднати потяг до творчості з ефективною роботою, зі справжнім творчим зростанням. Споріднене з графоманією явище дилетантизму, що постає внаслідок недостатнього знання або поверхового вивчення предмету, а також інші відхилення від фахово спроможної творчості – один з найзагрозливіших ризиків, з яким стикається митець на всіх етапах свого розвитку. Попри суб'єктивне задоволення, що його може відчувати дилетант, шлях до мистецької самоактуалізації буде йому надійно перекритий.

Чи можливо і чи варто свідомо прагнути до оригінальності в мистецтві або якось стимулювати її появу? Добре відомий приклад С. Прокоф'єва підказує, що такий шлях можливий і дає блискучі результати. «Куди йти? Так ось же куди: компонувати, до часу не думаючи про музику, <...> дбаючи про створення нових прийомів, нової техніки, нового оркестрування; сушити собі мозок у цьому напрямі, загострювати свою винахідливість, домагатись хоч би там що гарної свіжої звучності, відхрещуватися від петербурзьких і московських шкіл як від понурого диявола...» – таку пораду знаходимо в листі

Прокоф'єва Мясковському від 3 січня 1924 року. [98, с. 182] Важко не помітити, що тут 32-річний композитор писав скорше про себе, про свій метод. Прокоф'єв свідомо, раціонально і, зрештою, дуже успішно виробив власний стиль, який легко пізнати з перших нот. Втім, подібних позитивних прикладів небагато. Значно частіше видатні композитори усіх часів і народів знаходили своє мистецьке обличчя природним шляхом, вдосконалюючи себе і свої роботи, але не надто піклуючись про «власну неповторність». Очевидно, свідомий чи несвідомий пошук себе є набагато продуктивнішим, коли постає як результат наполегливої роботи, натомість навряд чи може служити прямою життєвою метою митця. Ставити високі, але конкретні вимоги до себе, «загострювати свою винахідливість» – ці більш «приземлені» завдання виявляються і більш дієвими. Так відбувається, оскільки оригінальність митця визначається в першу чергу мірою його природного таланту або задатків, тому вона неодмінно проявиться і без спеціального «запрошення». Окремо можна (і варто) подбати про інше – про всебічний розвиток обдарування – звісно, якщо є що розвивати. Культурна розвиненість і загальна освіченість можуть тут допомогти, але лише до певної міри, оскільки талант і внутрішня розвиненість знаходяться в різних площинах, можуть у чомусь перетинатись, але ніколи повністю не збігаються (відомі чимало прикладів, коли в одній людині поєднувалися значна природна обдарованість і неосвіченість, культурна й інтелектуальна обмеженість). Висловимо припущення, що прокоф'євське «штучне» створення своєї оригінальності вольовим зусиллям – свого роду гра, життєва містифікація, зміст якої – саме у розвитку тих індивідуальних рис, які майбутній майстер відчував у собі і без яких нічого «штучно» утворити не вдалося б. Мистецтво Прокоф'єва характеризується дуже потужною раціональністю, справжньою силою інтелекту. Штучність, зробленість, змонтованість, сконструйованість – його питомі риси. Цілком у дусі антиромантизму, який щойно почав заволодівати умами молодих новаторів, Прокоф'єву вдалося зняти з цих ознак негативний відтінок і довести, що й такі начебто «нетворчі», суто ремісничі категорії можна

поставити на службу високому мистецтву. В цьому ж ряді знаходиться і його начебто «конструювання» власного оригінального стилю. Отже, йдеться не про принципову відмінність композиторського шляху, а лише про індивідуальну організацію власної праці відповідно до переважно раціональної природи Прокоф'євої психіки.

Осердя композиторського таланту складає беззастережна любов до музики і яскраво виражена схильність до творчої діяльності. Для її реалізації мобілізуються необхідні природні здібності композитора – гарний музичний слух і пам'ять, розвинена фантазія, схильність до незалежного мислення. Ці природні композиторські дані проявляються завдяки іншій ознаці таланту – *здатності ефективно використовувати свою обдарованість*. Цією здатністю повинен володіти передусім сам митець, а будь-які сторонні впливи (викладачі, сім'я, соціум тощо) виконують лише тимчасову або допоміжну роль – наприклад, під час навчання.

Форми й умови використання свого таланту можуть бути дуже різними. Хтось потребує самотності, хтось – навпаки, сімейного затишку або піклування близьких, інші – алкогольного чи наркотичного збудження або перебування у вирі світського чи артистичного життя. Навіть тиша не завжди потрібна композиторові (наприклад, молодий Пендерецький залюбки писав музику у краківській артистичній кав'ярні «Яма Міхалікова»). Очевидно, *вміння знайти або створити собі умови для ефективної творчої роботи*, – це не просто корисна риса характеру, а й неодмінна частка самого таланту, без якої він не зможе себе проявити. Якщо природні здібності і здатність або вміння ними адекватно користатися не поєднуються у психіці митця у гармонійну цілісність, його розвиток буде заблокований – або на початку творчого шляху, або на іншій стадії.

Вважається, що талант неможливо набути, він є дарунком, отриманим від Бога (звідси інше його означення – *обдарованість*), але подальший «розвиток подій» – справа рук людини. Три шляхи використання Божого дару

були окреслені Ісусом Христом у відомій притчі про три таланти¹² (Лк. 19:11–28, Мт. 25:14–30) (див.: [85, с. 181–182, 64–65]). Перший шлях означає ігнорування своїх можливостей (талант закопують у землю), другий – їхнє швидке вичерпування (талант розмінюють), третій – розвиток (талант примножують). Вибір шляху залежить від людини лише частково, оскільки, окрім прояву її волі, він є також результатом її фізичних особливостей, природних схильностей і навколишніх впливів, що часом важко піддаються контролю. Втім, значна частка вільного вибору тут таки присутня і здійснюється за допомогою дуже різноманітних механізмів: завдяки втручання розуму, в силу традиції або звички, під впливом честолюбства, кохання, сили або слабкості характеру тощо. Так чи так, талант сам по собі є потенційною можливістю певної діяльності і оприявнюється лише за певних обставин, створюваних переважно людиною.

В цьому контексті варто окремо зупинитися на *працездатності* митця. Працьовитість і звичка до регулярної фахової роботи над твором, а також і в ширшому сенсі робота над собою, тобто звичка до самовдосконалення – найважливіший механізм, завдяки якому носій таланту зможе розкрити свої потенційні творчі ресурси. Як і в інших сферах діяльності, разом з відповідною обдарованістю, кількістю роботи і правильно обрані її форми та напрями – неодмінна умова просування до успіху. Часто талановитий митець від природи володіє високою працездатністю, у цьому випадку її можна вважати питомою частиною його таланту. Втім, на відміну від природних музичних здібностей, високу працездатність можна і потрібно виховувати – або в ході спілкування з близькою людиною, з викладачем чи з іншим авторитетом в обраній фаховій сфері, або самотійно.

¹² Йшлося про стародавні монети, що називалися таланти.

2.5.2. Фаховий і загальнокультурний досвід музичної спільноти.

У первісному «необробленому» вигляді природні музичні дані майже неможливо використовувати. Для тривалого фахового функціонування вони потребують усестороннього розвитку й удосконалення. Найчастіше це досягається за допомогою *освіти* – бажано своєчасної і методично опрацьованої. Водночас освіта передає митцеві фаховий і загальнокультурний досвід людства, точніше, ту його частину, що вважається актуальною і потрібною, а також є доступною.

Прищеплений освітою культурний досвід навряд чи може бути універсальним. Він завжди обмежений багатьма факторами – часом (епохою), місцем, традиціями, звичками, упередженнями, випадковим збігом обставин тощо. Подеколи митець, за природою свого обдарування або ставлячи собі особливу життєву мету, потребує іншого культурного досвіду, ніж той, що його може йому надати доступна освіта. Також можлива ситуація, коли освіта – з тих самих чи подібних причин – істотно не впливає на розвиток таланту, точніше, стає незапотребованим баластом чи навіть заважає природному розвитку таланту або здатна пригасити деякі його риси. Це стається тоді, коли талант є надто своєрідним або ставить перед собою специфічну мету, яка не узгоджується з напрямом освіти. Наприклад, Дж. Кейдж у 1934–36 роках «відвідував клас Шенберга в Лос-Анджелесі, однак не продовжив навчання, оскільки, за власним визнанням, не виявив у собі відчуття гармонії» [4, с. 251]. Як відомо, Шенберг навчав своїх студентів аж ніяк не додекафонії й не атональності, а класичної техніки письма і вимагав досконало опанувати контрапункт і гармонію (див.: [27, с. 41–50]). Кейдж вочевидь прагнув геть іншого.

Подібною є ситуація, коли талант настільки випереджає свій час, що сучасна освіта не здатна його розвинути: освітні зусилля будуть скеровані у непотрібному або неважливому для даного митця напрямі; натомість те, що варто розвивати і що веде митця до сповнення його місії, залишається поза освітнім процесом. Саме такі випадки породжують феномени автодидактів або

незакінченого вищого навчального закладу в біографіях видатних митців в ту епоху, коли композиторська вища освіта вже стала нормою: згадаймо Ч. Айвза, І. Стравінського, П. Булеза, Дж. Шельсі і того ж таки Шенберга. У більшості цих випадків відсутність консерваторського диплому компенсується глибокою і тривалою самоосвітою і/або приватними заняттями, які, хоч і можуть бути менш системними і радше фрагментарними, ніж академічні студії, але також здатні забезпечити достатній для подальшої творчості фаховий ґрунт.

Негативний освітянський вплив на формування митця постає також тоді, коли навколишні суспільні умови перекидають сам зміст і мету фахового вишколу – наприклад, у тоталітарних суспільствах, де професійна освіта підпорядкована панівній державній ідеології і використовується як інструмент утвердження цієї ідеології. Так, в СРСР обов'язкова вимога узгоджувати будь-яке викладання, в тому числі музичне, з марксизмом-ленінізмом, вочевидь накладала на композиторську освіту суттєві обмеження, створювала перешкоди для природного розвитку композиторської творчості. За таких обставин митці змушені були самотужки долати відставання, заповнювати прогалини чи виправляти перекидання своєї освіти (характерний приклад – діяльність групи «Київський авангард» у 1960-і роки) (див.: [77, 109, 110]). Негативний ідеологічний вплив, на жаль, може бути тривалим, а подолання його наслідків вимагатиме значних зусиль.

Обидва описані вище приклади – неузгодженість освіти з потребами її здобувача і хибна, ідеологічно спотворена музична освіта – присутньо є винятками, обумовленими особливими обставинами. Ці винятки не можуть підважити виняткове значення освіти для розвитку таланту. Це підтверджується, зокрема, мистецькою практикою останніх кількох століть. Вочевидь, на сучасному етапі мистецького і суспільного розвитку ґрунтовна й усебічна освіта майбутнього професійного композитора є правилом і обов'язковою умовою – тим, без чого талант майже завжди приречений на

поразку. Тому в подальшому ми будемо розглядати освіту як переважно позитивний чинник.

Добре відомо: для того, щоб стати видатним виконавцем, потрібно розпочати професійні заняття музикою ще в дитинстві і якомога раніше потрапити до потрібного учневі педагога. Саме цим обумовлено існування в деяких країнах спеціальних навчальних закладів – музичних шкіл із паралельними циклами загальноосвітніх і спеціальних навчальних дисциплін, починаючи з перших класів. Паралелізм двох блоків навчання забезпечує гармонійний і збалансований розвиток мистецької особистості, що є вкрай важливим для формування майбутнього композитора. Композиторської спеціалізації у початковій і передвищій ланках музичної освіти немає, але збудована у спеціальних школах і коледжах струнка система фахової освіти музиканта-виконавця і теоретика виконує свою роль і для майбутнього композитора, оскільки ця система, по-перше, є доволі універсальною, а, по-друге, складена з урахуванням вікових особливостей учнів й оптимальної кількості, послідовності і змістовної наповненості предметів, включених до навчальної програми¹³. Так само потребою якісної початкової мистецької освіти пояснюється високий фаховий рівень окремих викладачів-виконавців поза спеціальними навчальними закладами, тобто в системі дитячих музичних шкіл або у приватній педагогіці. Ще одним свідченням доцільності й обґрунтованості саме ранніх – починаючи з дитинства – музичних студій є велика кількість дитячих музичних конкурсів. Попри їхній вкрай строкатий мистецький рівень і різноманіття поставленої організаторами мети (нерідко далекої від правдивого мистецтва), дитячі конкурси ще раз доводять можливість і необхідність раннього професійного розвитку музиканта.

Роль початкової музичної освіти – сформувати базові уявлення і навички музиканта, закласти міцний фундамент для його подальшого більш

¹³ Ми не торкаємося тут чималої кількості проблем початкового і середнього спеціального музичного навчання в Україні, таких, як виховання передусім інструменталістів-солістів (хоча більшість учнів у майбутньому стають не стільки солістами, скільки оркестрантами або педагогами) чи майже повне ігнорування сучасної музики різних напрямів (останнє особливо негативно відбивається на подальшій композиторській освіті). Всі ці проблеми потребують окремого обговорення.

спеціалізованого і поглибленого розвитку, що відбувається на рівні передвищої та вищої освіти. Кожна з цих трьох ланок відіграє дещо різну роль у формуванні композиторського резервуару і, відповідно, має серйозні відмінності уживаної педагогічної методики, розробленої з урахуванням вікових особливостей учня і професійних вимог, що походять з глибинної природи музики як мистецтва. Завдяки цьому знання і навички, отримані на кожному з трьох етапів навчання, особливо міцно вкорінюються у свідомості музиканта. З іншого боку, їх доволі важко набувати на інших, зокрема, пізніших етапах навчання. Пропущене або недоотримане раніше може на все життя залишитися професійною або загальнокультурною прогалиною, якщо не звернути на неї належної уваги і вчасно не ліквідувати (для цього може знадобитися чимало додаткових зусиль). Найбільше це стосується дитячого навчання, коли психіка майбутнього музиканта особливо чутлива, а деякі враження залишаються у пам'яті назавжди. Цим пояснюється необхідність і фактична незамінність ранньої музичної освіти.

Проте, існує декілька музичних професій, що їх музиканти починають всерйоз опановувати не в юному віці. Якщо відносно пізній старт занять класичним вокалом обумовлений фізіологічним розвитком людини і не може розпочатися, доки не сформований вокальний апарат майбутнього співака¹⁴, то причини пізнішого, порівняно з музикантами-інструменталістами, фахового формування диригентів, музикознавців і композиторів – геть інші¹⁵. З'ясувати ці причини стосовно композиторів вдасться, якщо позначити принципові відмінності цієї професії від інструментального виконавства. Соліст-інструменталіст, окрім занять на своєму інструменті, отримує різнобічну музичну освіту – розвиває базові фахові навички, потрібні будь-якому музикантові (музичний слух, пам'ять, вміння впевнено читати нотний текст і розуміти його структуру тощо). Поза цим він щодня вдосконалюється

¹⁴ Залишимо без обговорення проблему дитячого вокалу як надто специфічну і напряду не пов'язану з професійним дорослим «тренінгом» вокаліста.

¹⁵ Те саме відбувається і в деяких суміжних з музикою професіях. Наприклад, режисерами музичного театру, звукорежисерами чи музичними менеджерами стають, як правило, в дорослому віці.

у грі на обраному інструменті (іноді кількох інструментах), тобто постійно і безпосередньо контактує з музичною «субстанцією», отримуючи закладену композитором інформацію здебільшого на чуттєвому рівні, через живе слухове сприйняття звукових образів. На початковому етапі педагогічні пояснення значною мірою стосуються практичного боку справи – виконавської техніки і способів її розвитку. Обговорення змістовного боку музики і художніх особливостей її виконання спирається здебільшого на природну музикальність, слуховий досвід учня і педагога, а також на виконавську традицію й авторитет викладача. Таке обговорення, поза всяким сумнівом, є необхідним і вкрай важливим складником успішного початкового навчання. Хоча музично-теоретичне, а тим більше загально-естетичне чи філософське осмислення твору й залишається на доволі елементарному рівні, це до часу не заважає юному виконавцеві. Справа не лише в тому, що для глибокого аналізу в учня ще немає необхідної інтелектуальної й фахової бази. Без цього на ранньому етапі можна обійтися, оскільки видатні зразки музичного мистецтва, з яких складається значна частка педагогічного репертуару, здатні безпосередньо, на емоційно-чуттєвому рівні впливати на людину. Саме на такий прямий, позараціональний вплив вони переважно й розраховані.

Фахове зростання композитора має чимало спільного з аналогічним процесом у виконавця. Так само необхідні природні музичні здібності і вчасний контакт із «правильним» викладачем. Проте, багато в чому композитор-початківець формується по-іншому. Його слуховий досвід повинен бути достатньо широким, включати музику різних часів, стилів, напрямів, національних шкіл. Для виконавця загальна музична ерудиція на початковому етапі – річ бажана і корисна, але вона безпосередньо не пов'язана з практичними заняттями на інструменті й до часу суттєво не впливає на якість професійного зростання. Враховуючи ранній вік учня, значна ерудиція в принципі навряд чи досяжна. Натомість, для композитора глибока обізнаність у світовій музиці важлива не лише у загальнокультурному, а й суто фаховому

аспекті. Без такого знання, без постійного «проживання» музичного наративу – якнайчастішого уважного, без відволікань слухання музики, без занурення у неї на концертах або театральних виставах, у записах, а також у відтворенні музики внутрішнім слухом під час перегляду нотних партитур (а за деяких обставин – і без партитур, тобто послідовне «прокручування» в пам'яті пізнаного раніше твору) – без усього цього неможливий повноцінний професійний розвиток композитора¹⁶. Пізнання й осмислення музики у композитора-початківця – набагато ґрунтовніше, ніж у виконавця його ж віку. Оскільки музичні школи мало пристосовані для формування широкої музичної ерудиції учня (стандартних уроків музичної літератури для цього вочевидь замало), майбутній композитор мусить сам собі забезпечувати постійний щільний контакт з улюбленою музикою, або цим має зайнятись хтось із дорослих, хто здатен зрозуміти потреби дитини. Ясна річ, на практиці обидва варіанти розв'язання проблеми можливі далеко не завжди. Через ці обставини формування необхідного майбутньому композиторові музичного тезауруса в ранньому віці лише починається. В цьому одна з причин того, що в наш час діти або підлітки практично ніколи не стають професійними композиторами. Досконале і художньо захопливе виконання юним музикантом чужого, причому технічно і за змістом доволі складного твору – не рідкість. Натомість майже не зустрічаються твори юних композиторів, які можна сприймати всерйоз, ставитися до них як до справжньої композиторської творчості, без відповідної поправки, тобто без суттєвого зниження професійних і художніх критеріїв. Показуючи потенційні композиторські можливості юного автора, такий твір все-таки буде надто недосконалим. Це й не дивно, бо без відповідного слухового досвіду, не маючи у своєму резервуарі достатньої кількості проаналізованих чужих партитур, без різнобічного фахового тренажу композитор не відчуватиме ґрунту під ногами, а його

¹⁶ Прослуховування фонової музики під час занять чимось іншим навряд чи збагачує резервуар майбутнього композитора, оскільки ця практика не передбачає активного слухання. Навіть естетично значима музика за такого використання дуже мало або й зовсім не сприятиме композиторському розвитку.

фантазія швидко вичерпається, стиснена технічною незграбністю, невмінням адекватно передавати замислене.

Інший аспект проблеми композиторського зростання – взаємодія з нотним текстом. Музикант-виконавець, беручись до роботи над новим твором, отримує нотний текст у завершеному вигляді, часто відредагований спеціально для виконання, із доданою аплікатурою, штрихами, поясненнями тощо. Отже, виконавець може спиратися на готовий матеріальний об'єкт, що містить достатньо інформації для доволі повного початкового засвоєння. Натомість, композитор починає складання твору в матеріальному сенсі практично з нуля, маючи перед очима пусті нотні стани або незаповнені поля й комірки комп'ютерної програми. Перед тим, як їх заповнити нотами або звуками, композитор повинен сформувати у своїй уяві новий музичний образ, втілити його у певні елементи музичного звучання – мелодію, ритміку, гармонію, фактурний виклад та ін., розподілити між ними фактурно-сміслові ролі (головний або супутній голоси, акомпанемент, фігурацію тощо), певним чином розташувати їх відносно одне одного. Зробити це все неможливо, не володіючи основами композиторської техніки, і в цьому композитор не відрізняється від виконавця, якому так само потрібно володіти своїм інструментом на тому рівні, якого вимагає взятий до роботи твір. Однак, якщо сучасний учень-виконавець має можливість всебічного технічного розвитку вже на початковому етапі навчання, сучасний учень-композитор такої можливості позбавлений, адже в музичних школах не викладають композицію як фах і відсутні інші необхідні композитору музично-теоретичні дисципліни.

Ситуація покращується в передвищій освітній ланці, хоча і тут композиторська спеціалізація відсутня¹⁷. Якщо майбутньому композитору пощастило і йому в коледжі або у старших класах спеціалізованої школи

¹⁷ Факультативні композиторські класи музичних шкіл і коледжів здебільшого скеровані на загальний розвиток музичності й освіченості учнів. Очевидна їхня величезна користь для всіх (в тому числі для тих, хто в майбутньому не стане композитором чи навіть професійним музикантом), проте вони доволі рідко – залежно від компетентності педагога й особливостей учня – виконують роль початкової ланки саме композиторської професійної освіти.

викладають музично-теоретичні дисципліни на високому рівні, його творчість отримає потрібні технічні засоби, а його творче зростання значно прискориться і стане на професійні рейки. Втім, на негайний позитивний ефект у даній ситуації годі очікувати, бо навіть за найкращих умов – наприклад, на теоретичному факультеті коледжу або школи – обсяг музично-теоретичних, та й музично-історичних занять розрахований на повноцінну середню освіту музиканта-теоретика чи виконавця, але не композитора, який потребує більших і глибших знань¹⁸. Очевидно, за таких умов найкращий вихід для учня-композитора – шукати, за можливості, приватні професійні контакти з духовно близькими «дорослими» музикантами, а також займатися самоосвітою (про її роль докладно йтиметься далі).

Чи може композитор, подібно до виконавця, розраховувати на безпосередньо-чуттєве слухове осягнення музики на початковому етапі музичного навчання? На нашу думку, не тільки може, а й повинен вчасно – бажано в дитинстві – пройти цей вкрай важливий етап, коли формується мистецький смак, з'являється живе, ще невербалізоване і невідрефлексоване, внутрішнє відчуття музичної субстанції. Якщо цей етап творчого зростання композитора пропущено, в подальшому його буде неможливо чимось замінити. *Дитячі мистецькі враження*, як і інші спогади часів дитинства і ранньої юности, переплавлені у відповідний шар свідомості, становлять золотий фонд творчого резервуару митця, подеколи можуть постачати напрочуд свіжі ідеї, визначати важливі лейтмотиви творчості, її образність та емоційне наповнення. Найприродніше такий музичний досвід можна отримати, опановуючи гру на інструменті, – в цьому композитор не відрізняється від майбутнього виконавця і має сам бути, хай би до певної міри, виконавцем. Це вочевидь полегшує комунікацію з іншими музикантами і допомагає під час компонування, оскільки багатьом потрібне живе

¹⁸ Окрема проблема – загальне падіння якості спеціального музичного навчання впродовж останніх десятиліть. Попри винятки (саме вони й уможливають наявні й сьогодні професійні злети), зниження фахових критеріїв – це загальноновизнаний факт, який ми не будемо тут обговорювати, а візьмемо як даність, з якою всі змушені рахуватись.

програвання новоствореного фрагмента на музичному інструменті¹⁹. Проте, набагато важливіше інше: навчання у виконавському класі формує музичну свідомість майбутнього композитора. В цьому сенсі не має значення, чи досягне композитор професійного рівня володіння інструментом. Важливо, що його слухове сприйняття поєднується з естетичними, загальнопсихічними, а також фізичними (м'язовими) виконавськими реакціями. Граючи чужий твір, композитор бере пряму участь у відтворенні музики і засвоює її природним шляхом. Цей досвід завжди є унікальним, а його вплив на композиторську творчість важко переоцінити.

2.5.3. Внутрішня (психологічна) і зовнішня (соціальна) мотивація композитора до розвитку.

На початку творчого шляху майбутній композитор відчуває непереборну потребу створювати музику. Навіть якщо приводом почати komponувати стала якась особлива життєва ситуація або химерна дитяча думка, не вони є глибинною причиною того, що людина намагається стати композитором. Справжня причина – це тектонічний поштовх з глибин психіки, коли пробує вирватися назовні єство людини – її щира природна музикальність і потяг до творення *свого* звучання. Відбувається актуалізація цього внутрішнього природного потягу, який є першим і, очевидно, найважливішим і найпотужнішим мотиваційним чинником. Інші внутрішні мотивації можуть його доповнювати, посилювати або послабляти; вони відіграватимуть помітну, проте допоміжну роль. Серед таких додаткових психологічних чинників – наслідування позитивного прикладу, честолюбство, прагнення лідерства або інші форми соціального самоствердження. Окрему групу внутрішніх мотивів складають особисті почуття до певної людини, якій

¹⁹ Замінником цього є програвання музики на комп'ютері, в цьому випадку необхідно володіти іншим композиторським «інструментом» – комп'ютерним музичним редактором. Маючи певні переваги перед зредукованим «клавірним» відтворенням, комп'ютер уможливує лише пасивне слухання, позбавляючи автора «тілесно-м'язового» відчуття власної музики. Інша вада комп'ютерного відтворення музики, що призначена для акустичних інструментів або голосів, – порушення природного динамічного балансу при поєднанні різних тембрів або регістрів (цей недолік сучасного музичного софту можна виправляти за допомогою додаткової обробки звучання).

твір присвячено або до якої митець подумки звертається під час komponування (кохання, любов, приязнь, повага, відданість тощо). Ці почуття, очевидно, можуть бути або однозначно позитивними або складнішими, мішаними, але ніколи не негативними: особиста ненависть чи огида не стимулюють до творчості. З цією групою факторів споріднена інша – особливе внутрішнє ставлення до певного митця чи культурного або суспільного діяча (без особистісного акценту), а також до окремого твору (не лише музичного, а й з будь-якого іншого виду мистецтва або літератури), рідше цілого напрямку чи стилю, з яким буде пов'язаний новий твір (наприклад, «Класична симфонія», «Готична сюїта»). Такі змістовні зв'язки не обов'язково позначаються у назвах або підзаголовках творів, головний критерій тут – сам твір, який може виявити прямо не виписану «присвяту», а може й спростувати задекларовану. Прихована або напівприхована присвята (як своєрідний вид криптографії) – доволі розповсюджене явище як у давнину, так і в наші часи (див., напр., розкриття одного із «зашифрованих» змістовних аспектів «Жалобної музики» В. Лютославського у статті Кристини Тарнавської-Кацьоровської [215]).

Особливу роль у внутрішньому спонуканні до творчості посідає *бажання утвердити свій напрям, свою творчу позицію або винахід*. Ця мотивація притаманна зрілим митцям, що здійснюють творчий пошук свідомо і цілеспрямовано, отже, є однією з прямих передумов здійснення самоактуалізації композитора. Наприклад, розробка додекафонії, що тривала у А. Шенберга декілька років, мала одну головну мету – знайти надійний універсальний спосіб формоутворення в атональній музиці. Леонід Грабовський, працюючи над розробкою комп'ютерної програми для методу алгоритмічної композиції, так само мав на меті втілення провідної своєї ідеї, яку виношував впродовж багатьох років. Без утілення цієї ідеї за допомогою комп'ютерних технологій він не бачив сенсу у подальшому komponуванні, тому, починаючи з 1994 року, припинив писати музику, повністю зосередився на розробці своєї алгоритмічної системи і повернувся до написання нових творів лише у 2015-у – тоді, коли вирішив, що систему розроблено і її можна

застосовувати у композиторській практиці. Утвердження своєї концепції опери – таким було головне бажання Вагнера, а втілення своїх теософських ідей – головним прагненням Скрябіна. В усіх цих випадках жодні інші мотивації, окрім ствердження своїх мистецьких переконань і відкриттів, не відігравали істотної ролі, а композитори досягли самоактуалізації, коли втілили свої теоретичні або філософські напрацювання на практиці – в нових творах.

Дещо інша ситуація складається, коли композитор, втілюючи свої музичні ідеї, закладає до твору певний полемічний елемент, протиставляючи свою музику іншому творові, стилю або напрямку. «Чотири сатири» для мішаного хору А. Шенберга – це не лише віртуозна демонстрація можливостей додекафонії, а й висміювання (доволі важкувате і тенденційне) неокласиків – творчих опонентів Шенберга, зокрема, І. Стравінського. Завдяки наявності тексту полемічність як мотиваційний чинник тут цілком очевидна. Проте, подібна спрямованість можлива і в чисто інструментальних творах (наприклад, пародія на тему навали з Сьомої симфонії Д. Шостаковича у Концерті для оркестру Б. Бартока). Очевидно, тут можна говорити про приховане або відверте *суперництво* між різними композиторами. Конкурувати можна лише з рівним собі у «ваговій категорії». Втім, цього не відбувається, коли автори, живучи в той самий час, повністю або частково відкидали, не сприймали роботу один одного або не ставилися до неї у творчому плані серйозно. З цієї причини навряд чи можна говорити про свідоме суперництво Рахманінова і Прокоф'єва, Булеза і Шостаковича, Пендерецького і Лютославського. А от Вагнер і Верді, Чайковський і Римський-Корсаков, Прокоф'єв і Стравінський, Стравінський і Шенберг – суперниками були. Це часто не заважало їхнім приятним особистим стосункам, однак внутрішнє відчуття суперництва, очевидно, додавало їм творчої сили і було одним з мотиваторів. Втім, розмежування цих двох типів особистих стосунків між митцями доволі умовне: одне може переходити в інше або й узагалі зникати, поступаючись чомусь важливішому.

Із внутрішніми мотиваторами співвідносяться і їм підпорядковуються низка зовнішніх, переважно соціальних чинників, серед яких найрозповсюдженіший – *потреба заробітку*. Залишимо поза розглядом випадки, коли ця мотивація залишається єдиною і автора не цікавить мистецький бік справи, бо в такому випадку мало шансів отримати щось більше, ніж формально-ремісничий виріб. Справжній митець, виконуючи замовлення, не полишить своїх творчих інтенцій, звісно, співвідносячи їх з потребами й вимогами замовника, якими б незвичними вони не були. В цьому – один з важливих викликів, з якими стикається митець, оскільки він мусить трансформувати зовнішню мотивацію у внутрішню – інтегрувати привнесені ззовні умови із цілісним задумом і знайти суто творче мистецьке розв’язання усього комплексу задач. Для більшості видатних композиторів це не становило великої проблеми. В. А. Моцарт у листі до батька визнавав, що любить, «щоб арія прийшлася співакові до міри, як добре пошите вбрання» [190]. «Єгипетське» замовлення спонукало Дж. Верді до створення свого чергового шедевра – опери «Аїда». Замовлення Пауля Вітгенштайна на ліворучну фортепіанну композицію зумовило появу кількох видатних творів М. Равеля, С. Прокоф’єва, Р. Штрауса, Б. Бріттена та інших авторів, які вочевидь поєднали специфічну вимогу замовника зі своїми творчими ідеями. Втім, не завжди навіть видатним композиторам вдається виготовити «добре пошите вбрання», тобто замовлення відіграє роль лише початкового імпульса, а в процесі роботи композиторські ідеї починають переважати, і твір може й не задовольнити замовника – так сталося з ліворучним Четвертим фортепіанним концертом Прокоф’єва, що його Вітгенштайн не зрозумів і так ніколи й не зіграв. А от у випадку Бетховенової транскрипції для фортепіано з оркестром його ж Скрипкового концерту²⁰ склалася інша ситуація. Як відомо, прем’єра оригінальної версії твору не мала успіху. Очевидно, під враженням

²⁰ Йдеться про opus 61a (1807), що його іноді помилково називають «Шостим фортепіанним концертом», плутаючи зі справжнім незавершеним Шостим концертом Ре-мажор, над яким Бетховен працював у 1814-15 роках (від твору залишився лише фрагмент першої частини).

від такої відверто несправедливої оцінки або, можливо, будучи зацікавленим у вигідному замовленні, що походило від М. Клементі, якого Бетховен щиро поважав, чи з якоїсь іншої причини, але Бетховен пішов на творчий компроміс і взявся переробити сольну скрипкову партію на фортепіанну. Ідея вочевидь була сумнівною з творчого боку, відтак мистецький результат виявився суттєво нижчим, ніж Бетховенові фортепіанні концерти чи той таки Скрипковий в оригінальній версії.

Інший розповсюджений зовнішній фактор, що спонукає митця до розвитку або перешкоджає йому, – *норми поведінки всередині соціальної групи*. Серед таких можуть бути вимога отримати певну освіту, пізніше – посаду, суспільний статус тощо (незалежно від того, наскільки корисні вони митцеві у творчій роботі). Так само до зовнішніх відносяться й різноманітні *професійні стимули* до роботи – цікаве дружнє замовлення (відрізняється від звичайного замовлення тим, що, як правило, не передбачає композиторського гонорару), можливість і перспективність творчого контакту з виконавцями, музичними або театральними колективами, з фестивалями чи культурно-мистецькими інституціями, участь у спеціальних творчих проєктах. Практика останніх десятиріч висунула на чільне місце такий «зовнішній» стимул, як *музичні конкурси*, що є дуже зручним «стартовим майданчиком» для молодого митця. Для композитора участь у серйозному композиторському конкурсі – фактично безпрограшний варіант. В разі перемоги конкурсант отримує відзнаку з усіма позитивними наслідками – такими, як виконання твору (часто з участю видатних виконавців), його запис, видання, контакти з гарними музикантами, зрослий авторитет у професійних колах, запрошення до подальшої творчої співпраці, відповідний рядок у біографічній довідці тощо. Не останнім позитивним наслідком для композитора стане й конкурсна грошова винагорода. Якщо ж композитор не виграє конкурсу, в його повному розпорядженні залишається готовий до наступних проєктів новий твір, написаний, очевидно, з використанням усіх наявних «творчих потужностей» (бо так диктує воля до перемоги, без якої конкурси не виграють).

2.5.4. Зовнішні впливи і композиторська самоактуалізація.

В процесі формування і розвитку власних ідей вкрай важливими, окрім внутрішніх, є й зовнішні впливи, оскільки творчість митця, як правило, розвивається у загальнокультурному контексті і є часткою мистецького процесу, що виходить далеко за межі однієї особистості. Такі зовнішні впливи митець отримує від творчо близьких авторів, вчителів або мистецької школи, національної традиції (своєї або чужої), від соціуму, до якого належить або від якого залежить його життя. Так само важливими факторами впливу є загальна логіка розвитку стилів, жанрів і композиторських технік: навіть максимально незалежно налаштований митець не зможе уникнути впливу цієї логіки.

Ці часом малопомітні зародки нового легше знаходити *post factum*, тобто тоді, коли композиторське явище вже розкрилося у своїй повноті. На цьому ґрунтується аналіз творчої еволюції митця і її майже неодмінний атрибут – періодизація творчості.

Як правило, аналізуючи твір, ми прагнемо зрозуміти його не лише як самодостатній феномен, а й у динаміці, на перетині різноманітних культурних впливів, що йдуть з минулого. Культурно-естетичні зв'язки твору можна простежити за багатьма напрямками. Серед таких – походження його тематизму, гармонічної мови, характерних ознак мелодизму, поліфонічних прийомів, інструментального чи вокального письма, принципів оркестрування та інших складників музичної тканини. Ті чи ті конкретні авторські розв'язання часто зароджуються не в самому творі, не під час роботи автора над ним, а набагато раніше – у попередніх творах композитора, за певних обставин його життя, випливаючи з конкретної (часом випадкової) життєвої ситуації або враження, що запало до пам'яті митця. На більш узагальненому рівні важливим джерелом впливів може бути творчість іншого композитора, взята як естетична, стильова чи технічна цілісність. На тому ж узагальненому рівні появу твору можуть інспірувати здобутки композиторської школи (однієї або багатьох), національна культура (своя або чужа), спадок певного естетико-стильового напрямку або мистецької епохи. Окрему групу впливів становлять

позамузичні мистецькі явища. Серед них – і впливи літератури чи інших видів мистецтва, і філософський або релігійний ґрунт, на якому розвивався митець, і економічні або політичні чинники, і особисті обставини його життя. Увесь спектр таких зовнішніх впливів позначається на композиторському резервуарі, сприяє появі тих чи тих пріоритетів у його використанні.

2.6. Функціонування «композиторського резервуару» у творчій практиці

2.6.1. Використання композиторського резервуару: зовнішні чинники.

Чи залежить спосіб та інтенсивність використання композиторського резервуару від сімейного чи соціального оточення композитора? Вплив цих чинників є очевидним. Вчасна сімейна підтримка, сприятливі умови для творчої роботи, допомога у подоланні життєвих проблем можуть суттєво посилити композиторські можливості, а протидія чи байдужість з боку сім'ї та суспільства здатні не лише обмежити їх, а й повністю перекрити композитору творчий «кисень». Це ж стосується, хоч і меншою мірою, ближнього кола спілкування – рідних, друзів, приятелів, колег по роботі, сусідів тощо. Екстравертні особистості відкритіші до такого впливу і, відповідно, вразливіші, натомість ті, хто люблять усамітнюватися і «вести бесіду з розумною людиною – з самим собою», можуть виявитися більш відпірними до деструктивного впливу оточення.

Походження композитора з сім'ї музикантів, літераторів чи людей з інших видів мистецтва, науковців, інтелектуалів, поза сумнівом, відіграє значну роль як у формуванні резервуару, так і в його використанні. Слушні і вчасні професійні поради, легший доступ до інформаційних джерел (бібліотека, фонотека, відвідування репетицій, концертів і вистав), контакти з професійним середовищем, та й просто перебування у мистецькій чи інтелектуальній атмосфері, навіть пасивне дитяче слухання розмов «дорослих» у вітальні чи на кухні – це все може не лише спонукати до власної творчості, а й скерувати роботу у найефективнішому напрямі, вберегти від

нераціонального використання часу і від блукання манівцями. Діти митців отримують додатковий шанс у своїй професійній самореалізації – своєрідну «кредитну лінію», подаровану батьками, проте чи скористаються вони цим шансом, наскільки корисним буде цей «сімейний кредит» і чи вдасться його вчасно погасити – залежатиме вже не від сім'ї, а від ділових якостей самого митця, від його характеру і від життєвих обставин. Історія знає чимало прикладів видатних досягнень тих, хто походив з музичної сім'ї (сини Й. С. Баха, В. А. Моцарт, І. Стравінський). Втім, набагато більше було видатних композиторів, що зростали у немусичних сім'ях. З іншого боку, всі знають, як часто природа «відпочиває» на дітях. Отже, даний чинник дає митцеві додаткову, але все ж не вирішальну опцію.

Далеко не останню роль у творчому поступі відіграє матеріальне й організаційне забезпечення митця. В дитинстві він цілком залежить у цьому від сім'ї. Рішення батьків придбати музичний інструмент, віддати дитину до відповідної музичної школи, контакти з потрібним педагогом, організація робочого часу та інші заходи можуть мати вирішальне значення. З історії ми знаємо приклади мистецьких успіхів, посталих саме на тлі такої сімейної підтримки – Моцарт, Мендельсон, Прокоф'єв, проте важко сказати, у скількох інших випадках зусилля батьків не увінчалися успіхом, бо дитині забракло чогось іншого – можливо, природного обдарування. Ми також ніколи не дізнаємося, скільки доль було зламано через нерозуміння потреб майбутнього митця, скількох шедеврів людство недорахувалося через сімейну, соціальну, класову, національну, релігійну чи будь-яку іншу упередженість, нетерпимість, вузькість чи стереотипність поглядів.

Після років дитинства наступним, вже суто матеріальним випробуванням для митця стає необхідність заробляти на життя – забезпечувати існування себе і своїх близьких. Лише небагатьом – внаслідок рідкісних сприятливих обставин – вдається уникнути цього виклику долі. Переважна більшість видатних людей мусили, принаймні у молоді роки, витратити час і сили заради заробітку, відриваючись від виконання своєї

основної життєвої місії. В такі моменти особливо важлива підтримка оточення. Близькі люди мусять розуміти, з ким вони мають справу. Бути поруч з творчою людиною, терпіти її часто нелегкий характер, враховувати її потреби й вимоги, знайти спосіб їй допомагати, погоджуватися на власні невигоди, нестатки і втрати – це важка робота і моральний обов’язок, це той хрест, що його мусять нести близькі митцеві люди, а нагородою у цьому стане хіба що місце в історії і вдячна пам’ять нащадків. Звісно, не всі здатні цим задовольнятися і нерідко віддають перевагу ближчим і зрозумілішим матеріальним принадам – внаслідок надмірного егоїзму, інтелектуальної обмеженості чи душевної черствості. Людина має право вільно обирати життєві цінності, і жодні заклики тут зазвичай не допомагають і не вберігають від помилок. Зазначимо лише, що для митця з морального боку цілком виправдано приймати – звісно, з вдячністю і з відчуттям власної відповідальності – сторонню допомогу, а також надмірно не жертвувати собою, пам’ятаючи про свій моральний обов’язок не лише перед близькими, а й перед Богом, людством, культурою, нацією, мистецтвом. Пояснення такої позиції дуже просте й очевидне: окрім самого митця, ніхто не зможе виконати його місію в культурі, отже, саме це має стати безумовним пріоритетом.

2.6.2. Використання композиторського резервуару: внутрішні чинники.

Види звернення композитора до накопиченого обсягу знань і навичок дуже різноманітні. На суто музичному мікрорівні це дуже розповсюджене, майже автоматичне з боку композитора згадування певних стильових, мелодичних, гармонічних, ритмічних, фактурних паттернів або навіть окремих характерних мотивів і фігур, часто із закріпленою впродовж попередніх часів семантикою (наприклад, ламентозний низхідний хроматичний хід у мелодичній лінії чи в басу, закличний фанфарний сигнал або енергійний пунктирний ритм). В оркестровій музиці такі семантично однозначні елементи часто втілюються в інструментуванні (наприклад,

чуттєвість струнної групи, пасторальність сольних дерев'яних духових, хорал групи тромбонів, маршеві ритми барабанів). Сюди ж слід віднести й уживання характерних акордів чи мелодичних зворотів, добре відомих за творами чи стилями попередників чи сучасників. У цих випадках семантичний перегук набуває рис прихованого чи прямого цитування, яке, залежно від конкретно-історичного чи іншого змістовного контексту, надає твору додаткового сенсу. Наприклад, початкова тема до-мінорної клавірної Фантазії К. 475 Моцарта має прямих бахівських попередників – тему соль-мінорної фуґи з 1-го тому ДТК або «королівську» тему з Музичного дарунку»²¹. Своєю чергою тема Фантазії пізніше пов'яжеться з темою першої фуґи (*Kyrie eleison*) з Реквієму самого Моцарта. Важливо, що спорідненість усіх цих тем не лише формально-інтервальна, а й образно-смілова. Побічна тема III частини Четвертої симфонії Г. Малєра (т. 62 і далі, а особливо в репризі – т. 179 і далі) перегукується з типовими гармоніями і мелодичними зворотами П. Чайковського, а гармонічні ходи у двох варіаціях у фіналі Четвертої симфонії Й. Брамса (тт. 113-128) недвозначно нагадують про Р. Ваґнера. Аби краще зрозуміти сенс цих квазі-цитат, варто врахувати творче суперництво Ваґнера і Брамса і значення, яке мала музика Чайковського для Малєра-диригента і Малєра-композитора.

Добре відомі й численні приклади опосередкованого або й відкритого «самоцитування», тобто систематичне уживання композиторами своїх же тематичних, гармонічних, інструментальних, фактурних та інших знахідок²². Так, І. Стравінський тонко підмічає перегуки Трьох п'єс для оркестру ор. 6 (1914) 29-річного А. Берґа з його ж таки операми і Камерним концертом, написаними набагато пізніше (див.: [115, с. 104–105]). На рівні побудови форми у новому творі також відбивається пам'ять про розв'язання подібних завдань, що містяться у безлічі композицій попередніх часів і сучасности.

²¹ Спорідненість стає більш очевидною, якщо з теми Фантазії вилучити IV підвищений ступінь. Втім, саме ця нота надає темі найбільш індивідуальних рис і відіграє стратегічну роль у подальшому розгортанні твору.

²² Згадую реакцію В. Бібіка на виконання піаністом Ігорем Жуковим десяти сонат Скрябіна протягом двох концертів у Харкові: «Це звучало, наче одна величезна соната».

Навіть максимально узагальнена назва твору на кшталт «соната», «симфонія», «концерт», якщо композитор ужив цю назву відповідально, має вказувати на змістовний і формальний зв'язок твору з безліччю раніших сонат, симфоній і концертів (докладно про роль і функції назв музичних творів див.: [125]). Ця пам'ять може відбиватися або як позитивне врахування досвіду попередників, або як полемічне заперечення його – пропонування нового розв'язання. Наприклад, ранні Бетховенові сонатні форми містять прийоми, запроваджені Гайдном, але поряд з ними знаходяться і численні новації, вироблені саме Бетховеном. Так само на всіх інших музично-естетичних рівнях автор може вибудовувати (свідомо або інтуїтивно, більш проявлено чи приховано) віртуальний діалог з конкретним митцем минулого чи сьогодення, або більш широко – з певним жанром, стилем, культурою, епохою. Під цим кутом зору якщо не вся музика, то значна її частина прямо чи опосередковано може містити елементи цитування – більш або менш вираженого, явного чи прихованого. Вся музична і не лише музична культура просякнута перманентним діалогом з попередниками і сучасниками, а ключове питання, що завжди стоїть перед митцем, – з ким і з чим саме вести діалог і які нові ідеї, аргументи, підтвердження чи спростування можна висунути зі свого боку.

Митець фактично сам формує «список» своїх співбесідників, сам запрошує їх до «дискусії», користуючись своєю пам'яттю – тобто накопиченим резервуаром знань, навичок, спогадів, гіпотез, прозрінь, і не в останню чергу – звичок, стереотипів, упереджень і забобонів (докладніше про від'ємне використання резервуару йтиметься попереду). Два чинники впливають на «якість дискусії» – обсяг і склад резервуару (ерудованість, освіченість, фахова компетентність автора, гнучкість його мислення, досконалість техніки) і здатність до свіжого погляду на відомі речі, вміння побачити в них те, чого не бачать інші. Останнє безпосередньо залежить від обдарованості митця, точніше, від характеру його обдарування, від того, наскільки митець може бути самостійним у творчій роботі.

Важливий не стільки сам по собі факт включення до нового тексту чогось відомого раніше (зрештою, це притаманне майже всій музиці), скільки те, якою мірою цитовані (запозичені) елементи включені в семантичну структуру твору і працюють на виявлення його індивідуальних ознак, наскільки «чуже» сприяє виявленню «свого». Саме у такій зв'язці слід аналізувати «перегуки» композитора з попередниками і сучасниками. Важко уявити собі твір, що складається виключно з новоствореного матеріалу – таку композицію було би майже неможливо зрозуміти. Проте є чимало творів, складених цілком або значною мірою з відомих (отже, чужих) зразків. Якщо вони використані механічно, без осмислення і без утворення з їхньою допомогою нових смислів, мистецька вартість музики буде невисокою. Натомість цілком можливий твір значного мистецького рівня, побудований на запозиченому матеріалі, поданому під новим кутом зору. Новизна твору не вичерпується унікальністю використаного матеріалу (такий матеріал взагалі може бути відсутній у творі), а міститься також у нових комбінаціях уже відомого, у відкритті неочікуваних рис старого матеріалу, у нових комбінаціях старих елементів.

Давно відомо, що на діалозі з минулим побудовані цілі музичні напрями, наприклад, неокласицизм чи неоромантизм, втім діалогічність або інтертекстуальність проявлялася – сильніше або слабше – майже в усіх напрямках і в усі часи. Доказом цього є творчість більшості великих композиторів минулого, що свідомо «вели творчий діалог» або й змагалися з попередниками чи сучасниками. Наприклад, П. Чайковський не лише у повсякденному житті, а й у своїй творчості не раз апелював до В. А. Моцарта: окрім сюїти «Моцартіана», це очевидно у «Винувій кралі» (Пастораль з II дії) та інших творах, і навіть у дещо незвичному, як для композитора, біографічному факті – у зробленому П. Чайковським еквіритмічному російському перекладі тексту опери «Весілля Фігаро». Добре відомі численні «перегуки» між Л. Бетховеном і Й. Гайдном (попри перебільшену пізнішими біографами творчу розбіжність геніального учня зі своїм геніальним

вчителем), причому не лише в ранніх Бетховенових творах. Змагальність – помітна риса вдачі й характеру В. А. Моцарта, навіть тоді, коли змагання «офіційно» не оголошувалося. Запозичуючи з клавірної сонати М. Клементі тему для своєї увертюри до «Чарівної флейти» (головна партія), Моцарт навряд чи відчував брак власної фантазії. Причина цитування – вочевидь інша: Моцарту кортіло показати, як можна працювати з темою і які її фантастичні можливості не помітив його простацький колега. В руках генія навіть запозичене отримує нові якості, отже, перетворюється на своє. А коли Моцарт у фіналі першої дії «Дон Жуана» цитує свою ж арію Фігаро «Non più andrai farfalone amoroso» з «Весілля Фігаро», сенс цього цитування геть інший: окрім музично-драматургічного пояснення, тут є й іронічний ефект, адже без зайвої скромности автор нагадує своїм суперникам, чию музику грають запрошені вуличні музиканти.

Актуалізація музичних і немусичних чинників минулого і їхня роль у різних авторів істотно відрізняється. Для багатьох цілком природним і зрозумілим є спілкування переважно зі «своїм цехом» – з іншими музикантами, але є й такі, що більше спілкуються з представниками інших видів мистецтва чи літератури (наприклад, молодий Л. Грабовський) або з діячами науки. Йдеться не про людські взаємини, а про таке спілкування, що дає суттєві творчі імпульси і безпосередньо впливає на композиторську роботу. Чимало таких, хто нормально почувається серед людей іншого соціального прошарку, далеких від мистецтва (принаймні від його професійних різновидів – наприклад, етнографи або збирачі фольклору). Комуś ближче усамітнення (наприклад, К. Сорабджі) або спілкування з природою (той таки О. Месс'ян).

Всі ці співвідношення не є постійними, вони дуже динамічно переходять одне в одне, проте майже завжди митець постає перед вибором, має декілька або ж багато можливостей, з яких віддає перевагу чомусь одному. Сам по собі цей вибір певного віртуального чи реального «співбесідника» (одномумця чи суперника) є показовим фактом композиторського самоусвідомлення. Творча

позиція й індивідуальність автора проявляється у факті свідомого вибору моделі й у виборі способу взаємодії з нею. І те, і те стає важливою ознакою усвідомлення автором свого «надзавдання». З цього вибору можна робити висновки про особистість митця, масштабність, унікальність або тривіальність, боягузливість мислення.

Важлива також позиція автора стосовно моделі або «предмета обговорення». Найпростіша позиція – пасивна, коли відбувається відтворення якоїсь окремо взятої риси стилю чи цілісного мовно-стилістичного комплексу без його оновлення. Якщо орієнтиром стає вже наявна цілісна комбінація ознак (певний стиль чи конкретний твір), постає стилізація, а майстерність автора вимірюється точністю відтворення: чим ближче до оригіналу, тим краща стилізація. Значні досягнення у такому типі композиції у чистому вигляді – явище доволі рідкісне. Набагато перспективніший активний, ініціативний підхід, що передбачає вільніше ставлення до першоджерела, а саме розвиток і трансформацію музичних ідей попередника, створення для них нового контексту, поєднання таких рис, які історично ніколи не існували одночасно. Такий підхід, очевидно, траплявся і за часів панування унормованих стилів доби бароко і класицизму, але рішуче утвердився, починаючи від доби романтизму, коли в мистецтві утвердився культ генія і розуміння творчості як індивідуального чину. Так, стильові елементи Г. Ф. Генделя у пізній творчості В. А. Моцарта – це оновлення контексту, в який занурені ці елементи, а типові бахівські (точніше, барокові) ритмо-мелодичні звороти у П. Гіндеміта, І. Стравінського чи Д. Шостаковича позначають не лише новий контекст, а й суттєву трансформацію цих зворотів у середовищі геть іншої гармонічної мови та іншого розуміння мелодики й оркестрування. В обох прикладах за рахунок схрещення відомого з новим постають виразні діалоги із попередниками, в результаті чого формуються нові сенси.

Наочним прикладом взаємодії митця і моделі є різноманітні варіації на чужі теми, від барокових до сучасних. Кожна епоха привносила до цього

жанру свою естетику і, відповідно, свій ступінь переробки обраного матеріалу – від його барвистого оздоблення до смислового перевтілення моделі. Однак робота з чужим першоджерелом відбувається не лише безпосередньо у формі чи в жанрі варіацій і не обов'язково знаходиться на поверхні. Можливі й «приховані» або розосереджені варіації чи будь-який інший спосіб діалогу з попередниками чи сучасниками. Саме цей додатковий смисловий шар багатьох творів часто зумовлює багатоплановість музики. Він переважно не унаочнюється у вигляді певної фіксованої форми, залишаючись принципово «вільним», напівформленим, на рівні начебто розпорошених алюзій і натяків. Наприклад, у збудованій за класичними принципами Сорок першій симфонії В. А. Моцарта його робота з бароковими моделями і творчий діалог зі старими майстрами-поліфоністами – це окремий смисловий шар твору, побудований по-іншому, ніж його ж таки сонатно-симфонічна циклічна форма. В роботі з моделями Моцарт міг собі дозволити певну непослідовність, фрагментарність, адже на цьому смисловому рівні він не почував себе зобов'язаним доводити всі висунуті ідеї до логічного кінця, виписувати всі логічні ланки – на відміну від побудови власне музичної форми, де, згідно з класичними принципами, ніякої непослідовності і формальної незавершеності бути не могло. Від автора, який відкрито чи приховано застосовує гру з моделлю, ймовірно, й не очікують логічного пояснення (якщо не словесного, то принаймні виконаного суто музичними засобами) того, чому він пропонує саме таку, а не іншу гру з моделлю, чому він вдається до ушляхетнення або зниження першоджерела, його «підтвердження» або «спростування», перекроювання, профанації тощо. Втім, відсутність вербального пояснення не знімає проблеми виправданості того чи того способу роботи з чужим матеріалом – про це має свідчити сам твір, що пропонує у своєму наративі нові смисли.

2.6.3. Від'ємне користування резервуаром.

Осібну групу в композиторському резервуарі складають ідеї зі знаком «мінус». Йдеться про такі творчі розв'язання, які автор знає і якими він володіє

на рівні техніки чи практичних навичок, проте або ніколи не використовує, або використовує у певному творчому періоді, після якого відмовляється від них (тимчасово або назавжди). Тут так само присутній момент вибору, залежний від того, що саме автор вважає для себе актуальним і потрібним. Залишаючись у резервуарі у пасивному вигляді, знання чи навички можуть поступово руйнуватися і врешті решт зникають. Це обумовлено особливостями людської пам'яті, яка не може вічно зберігати щось, що довго залишається без ужитку. Щоправда, втрачене можна в подальшому відновити, і цей процес відбуватиметься швидше і легше, ніж вивчення чогось нового.

Отже, вміст резервуару – явище динамічне. Після періоду його активного зростання (роки навчання і подальшого інтенсивного пошуку себе) настає стабілізація, яка, втім, є дуже відносною, а періоди активного накопичення нового знання можуть поновлюватися у будь-якому віці. З іншого боку, у будь-якому віці можливе і спустошення резервуару, зумовлене різними причинами як внутрішнього, так і зовнішнього характеру. Якщо негативний зовнішній вплив – явище зрозуміле, то з внутрішнім саморуйнуванням ситуація дещо складніша, обумовлена індивідуальними рисами особистості. Творчу еволюцію не можна розглядати як невинний розвиток і неухильне вдосконалення. Навпаки, є чимало прикладів, коли композиторська самоактуалізація сконцентрована в ранньому періоді, а подальша творчість, не втрачаючи досконалості й індивідуальності, демонструючи віртуозну вправність автора у користуванні резервуаром, позначена значно більшою передбачуваністю, стабільністю, відсутністю пошуку. Ці доволі амбівалентні риси можуть свідчити не лише про зрілість майстра, а й про його творчу вичерпаність. Чимало митців вочевидь задумувалися над цим і намагалися знайти протитоту, вдаючись до експериментів й оновлення тоді, коли нібито можна було продовжувати користуватися досягненим. Очевидно, питання в тому, чи вдасться митцеві вчасно розпізнати ризик самозаспокоєння й адекватно на нього відреагувати.

Інший бік проблеми (і це загальна закономірність) – не завжди користування власним ідейним, естетичним чи технічним набутком має для композитора позитивні наслідки. До композиторського резервуару, поряд із потрібним авторові матеріалом, потрапляє багато такого, що може зашкодити йому в роботі і скерувати у хибному напрямі. Під час навчання майбутній композитор засвоює, поряд із корисною і необхідною йому професійною інформацією, чимало обмежень, упереджень, стереотипів. Їхня поява обумовлена найрізноманітнішими обставинами – системою навчання, традицією, місцем перебування, особливостями вдачі як викладача, так і самого учня, несприятливими зовнішніми обставинами, випадковістю тощо. Цілком слухні свого часу ідеї поступово втрачають актуальність і застарівають, тому без перегляду і переоцінки цінностей, без критичного ставлення до своїх знань, без постійного самовдосконалення композитор ризикує «відстати від життя». Йдеться не про зраду своїх же принципів, а про їхній розвиток, який передбачає не лише дотримання «раз і назавжди» обраного курсу, а й періодичне оновлення мистецького «порядку денного».

Не всі здатні на це, але ті, хто залишалися відкритими до нових ідей і зуміли вчасно оновитися, досягали значного творчого прогресу. Часом після такого «пізнього» оновлення митці писали свої кращі твори, отже, продовжували самоактуалізацію саме завдяки перегляду стилістики, техніки письма, обраних тем тощо. Втім, уперте тримання своїх старих принципів і, як наслідок, консервація свого творчого потенціалу і поступова деградація – явище доволі розповсюджене. Звісно, за таких умов важко говорити про композиторську самоактуалізацію, скоріш варто задуматися над причинами того, чому вона так і не відбулася. Аби не ображати поважних митців чи пам'ять про них, утримуймося від того, щоб назвати їхні імена. Натомість згадаймо тих, чиє оновлення породило видатні творчі досягнення. У пізніх творах В. А. Моцарта і Л. Бетховена значно збільшується роль поліфонії, вочевидь під впливом старих майстрів. Завдяки поліфонізації музичної тканини обидва генії оновили свою цілком сформовану на той час стилістику.

Дж. Верді часів «Аїди», «Отелло» і «Фальстафа», після величезних успіхів попередніх опер, не став повторювати вже зроблене й апробоване, а почав застосовувати нові прийоми у гармонії, оркеструванні, музичній драматургії, зокрема, врахував новації Р. Вагнера, якого в ті часи усі вважали антиподом Верді. До речі, насичуючи свої пізні твори поліфонією (подібно до Моцарта і Бетховена), Верді звернувся до того багажу, що знаходився в його композиторському резервуарі ще з часів юности, адже він свого часу здобув відмінний поліфонічний вишкіл, студіюючи старих поліфоністів, зокрема, Палестріну. В. Лютославський після неофольклорного періоду виробив новий, яскраво індивідуальний сучасний стиль письма, розробив нову техніку «обмеженої алеаторики». Д. Лігеті мав значні творчі здобутки у ранньому «угорському» творчому періоді, але найвищі його досягнення були попереду. Валентин Борисов після відвідин фестивалю «Варшавська Осінь» спромігся суттєво освіжити своє письмо, позбавитися багатьох соцреалістичних рудиментів (див.: [120]). Нові досягнення цих митців не скасовують їхню попередню творчість, але переводять їхню самоактуалізацію на новий щабель.

Стилістичного оновлення іноді потребують не лише майстри зрілого й поважного віку, а й молоді композитори, що досягли вагомих творчих результатів і, здавалося, могли б їх розвивати. Саме цього – розвитку вже апробованого – від них очікує мистецька спільнота, а критики дуже любляють зараховувати їх до тої чи тої категорії, фактично створюючи стереотип сприйняття творчості композитора. Однак митець може знехтувати гарантованим успіхом і стати на нібито хисткий ґрунт оновлення й осучаснення техніки й естетики. Саме таке відбулося у творчості Л. Грабовського і В. Бібіка: після впевненого початку творчого шляху, після вагомих перших успіхів і визнання у мистецькому середовищі вони вдалися до радикальних стилістичних пошуків, стикнулися з несправедливою критикою, з утисками, але були переконані у власній правоті і в кінцевому підсумку творчо перемогли. Саме ці стилістичні зміни, крізь які обидва митці

пройшли у віці приблизно 29-34 років, і визначили вузлові моменти їхньої самоактуалізації – реалізації їхніх справжніх можливостей.

2.6.4. Сенси цитування.

Варто докладніше зупинитись на явищі цитування, оскільки тут ідеться не про *перетворення* першоджерела, а про його *відтворення*. Цитація в тій чи тій формі – один з найважливіших способів експлуатації композиторського резервуару. Вона можлива у декількох формах. Серед найпоширеніших і, можливо, найочевидніших – цитування своїх або чужих фрагментів. До такого вдавалися автори різних епох, і завжди цей прийом виконував особливу роль у створенні смислової структури твору, суттєво відрізняючись від мимовільного, часто неконтрольованого наслідування, чим «хворіють» або початківці, або недостатньо обдаровані автори-епігони. Відрізняється цей прийом і від інших типів використання елементів резервуару – передусім тим, що зазвичай цитують більш-менш цілісний фрагмент чужого твору, оскільки в такому вигляді його легше ідентифікувати на слух саме як цитату, що й відповідає авторським намірам. Натомість, звичайний «резервуарний» елемент можна як завгодно модифікувати і сполучати з іншими елементами, адже немає жодної потреби позначати його «походження» – воно ж бо не виконує в цьому випадку якоїсь суттєвої змістовної функції, а сам елемент – як і інші, взяті з резервуару – стає для автора своїм або, принаймні, використовується як свій.

Обираючи темою варіаційного циклу популярну п'єсу, мелодію чи інший уривок, композитор класичної або романтичної доби апелював до пам'яті слухача. У творах розважального характеру тих часів (наприклад, у сольних віртуозних варіаціях і парафразах на теми з популярних опер) відома тема ставала не лише зручним об'єктом варіювання, а й несла додаткову *комунікативну функцію*: слухачеві, вочевидь, легше і цікавіше було слідкувати за видозмінами добре відомого матеріалу, а декорування улюбленої мелодії

наповнювало сприйняття додатковим задоволенням, що поширювалося від теми й на весь варіаційний твір.

Децо іншу роль відіграє коротка, втім, пізнавана цитата, що її вводить автор у ретельно обраному і прорахованому, отже, завжди не випадковому розділі форми. З'явившись на початку твору або його замкненого розділу, така цитата виконує роль *відправного пункту*, і завдяки пізнаваності (або завдяки додатковим поясненням) та привнесеним алюзіям чіткіше окреслює напрям подальшого розгортання музики. Початкова цитата не обов'язково має походити з конкретного чужого твору. Часом вона виглядає як максимально узагальнений символ – як-от мотив *Dies irae* на початку Чотирнадцятої симфонії Д. Шостаковича. Втім, зміст будь-якої початкової цитати має прочитуватися чітко й однозначно (наскільки це взагалі можливо в музиці), інакше буде втрачено її цитувальну функцію. Якщо ж цитата з'являється після попереднього розвитку як його результат, вона виконує *роз'яснювальну* функцію. Наприклад, скорботна початкова тема тієї ж таки Чотирнадцятої симфонії Шостаковича, цілісно процитована майже в кінці Четвертої симфонії В. Бібіка, не залишає сумнівів стосовно того, «про що» написав свій твір український композитор і чим викликаний страдницький пафос його музики. Знаючи зміст Чотирнадцятої симфонії (окрім самої музики і використаних у творі текстів, маємо висловлювання самого Шостаковича у відомому його виступі перед прем'єрою), ми не помилились, якщо визначимо головним змістом Симфонії Бібіка тему смерті і людського страждання. Подібну функцію смислового роз'яснення відіграє й цитата з пісні Ф. Шуберта *Morgengruss* (з циклу «Красуня млинарка») в кінці завершальної другої частини Скрипкового концерту Е. Денісова. Масштабне *adagio* сповнене типовими для композитора лірично-сповідальними образами. І хоча стилістично Шубертова цитата сильно відрізняється від музики Концерту, за своїми образними характеристиками вона дуже гармонійно вписується до контексту його другої частини. Добре відомий сюжет цієї пісні Шуберта: юнак вітає (ймовірно, подумки) недосягну для нього кохану. Можливо, в наміри

Денісова входило прояснення і конкретизація змісту свого твору за допомогою саме цієї цитати.

Втім, цитата може не лише починати або завершувати розвиток, роз'яснюючи думку автора, а й *відтінювати* авторову музику – вносити *контрастні* образи. У цьому випадку матеріал цитати, як правило, не розвивається і не взаємодіє з «оточенням» на музичному рівні, залишаючись відверто чужорідним елементом, взятим начебто «з іншого світу». Сенса такої цитати і джерело породжуваних нею нових смислів – не лише і не стільки в самій цитаті, скільки у створеній композитором ситуації контрастного зіставлення чужого матеріалу з авторським навколишнім звучанням. Саме таку роль відіграють у другій (фінальній) частині П'ятої симфонії В. Бібіка дві цитати – декілька тактів закінчення розробки і початку репризи I частини Сорокової (соль-мінорної) симфонії В. А. Моцарта і фрагмент маршу «Прощання слов'янки». Друга частина симфонії Бібіка – це інфернальна фантазмагорія, що змальовує світ вселенських катастроф, неухильний біг часу, що поглинає людину з її стражданнями. Виринаючи з океану сонорних нашарувань різних оркестрових груп, обидві цитати, завдяки своїй різкій стилістичній та образній несумісності ані одна з одною, ані з авторським звуковим оточенням, істотно розширюють смисловий шар твору: болісна психологічна напруженість трагедійної першої частини симфонії розчиняється у позаособистісному калейдоскопі другої. У цьому випадку нові смисли утворюються без видимої музичної взаємодії цитованого й авторського, тобто на іншому змістовному рівні. Звісно, матеріали «різних музик» мають бути так організовані і так розташовані один стосовно одного, щоб їхнє зіставлення сприймалося не як поверхово-еклектична мішанка, а як закономірне поєднання несумісного. Величезну роль тут, поряд із широтою авторської ерудиції, відіграють мистецький смак і почуття міри – елементи, що розташовуються у композиторському резервуарі поряд з ерудицією і доповнюють її. Серед прикладів віртуозного використання цих засобів – сповнені цитат Симфонія Л. Беріо і полістилістичні твори А. Шнітке.

Осібну групу складають твори, цілком або значною мірою посталі як переробка цілісного чужого твору. В цих випадках навряд чи можна говорити про цитату, оскільки автор не стільки «посилається» на когось, скільки переробляє його і повністю підкоряє своєму новому задумові. При цьому нового автора мало цікавлять запозичені сенси, а початкові чужі елементи можуть бути ним докорінно змінені або інтегровані з новим авторським матеріалом. Чужий твір розглядається виключно як сирий матеріал для власної композиції. Саме так вчиняли барокові автори, беручись за переробку цілісного чужого твору і фактично даючи йому нове життя. Широко відомі приклади такого «антицитування» знаходимо, наприклад, серед творів Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя. У подальші часи подібні методи роботи майже вийшли з ужитку²³.

Використана належним чином, цитата збагачує зміст твору, робить його більш багатозначним, оскільки співвідноситься на тому чи тому рівні з чисто авторськими елементами. У найвдаліших випадках в результаті такого поєднання постає ефект синергії. Саме додатковий смисловий шлейф, що тягнеться за кожною добре впізнаваною цитатою, визначає її місце і специфіку її ролі у змістовній структурі твору. В цьому семантична відмінність цитованого від новоствореного, а авторська оригінальність переміщується тут з якостей самого утворення на вибір місця для цитати у формі твору. Важливим виразом авторського начала тут буде й новостворений матеріал, яким автор оточить цитату, а також її можлива легка, неруйнівна видозміна (наприклад, у переінструментуванні – як-от в хоралі Баха *Es ist genug*, що його цитує А. Берг у своєму Скрипковому концерті).

²³ Серед рідкісних випадків – створений для Пабло Казальса Віолончельний концерт D-dur А. Шенберга (1932-33), що є вільною переробкою Концерту для клавичембало з оркестром віденського композитора першої половини XVIII століття Георга Матіаса Монна. У Шенберга твір перетворився на захопливу подорож різними стилями й ідіомами від пізньобарокових до притаманних Г. Малеру, А. Бергу і самому Шенбергові.

Висновки до Розділу 2

Композиторський творчий резервуар – це відкрита, динамічна, впорядкована система знань, навичок, поглядів, соціальних і професійних зв'язків, що складають ґрунт, на якому митець формується і проходить шлях до самоактуалізації. Етимологія французького слова *réservoir* пов'язує його зі словом *réserve*, що, своєю чергою, походить від латинського *reservare* – зберігати, втримувати, заощаджувати, відкладати (див. [122, с. 544]). Тому логічно буде трактувати композиторський резервуар як резерв, з якого композитор бере потрібні для творчої праці ресурси, про поповнення і вдосконалення якого він мусить постійно дбати.

Поняття композиторського резервуару підкреслює динамічну, мінливу природу мистецької самоактуалізації, яку слід розглядати не як одномоментний кульмінаційний пункт творчого шляху, а як процес, що має свої передумови, початок, тривалість, злети і падіння. Як і будь-який технічний резервуар (водний, нафтовий, кисневий), композиторський резервуар поєднаний із системою його наповнення й опорожнення, з фільтрами, засобами контролю й підтримки належного стану, заходами безпеки тощо, тобто є складною багаторівневою системою зі своїми внутрішніми закономірностями і здатністю до трансформації.

Від вдалого і вчасного формування резервуару і його ефективного подальшого функціонування залежить успішність розвитку митця, зокрема, те, чи досягне він рівня мистецької самоактуалізації. Оскільки композиторський резервуар – це розгалужена система загальнолюдських і вузькофахових складників, а з іншого боку – можливість авторського вибору, його аналіз доцільно здійснювати комплексно, з урахуванням його структури, чинників зовнішнього і внутрішнього впливів і найважливіших способів його використання. Його вивчення має включати різноманітні аналітичні підходи – широкий спектр основних – питома музикознавчих методів, але також запозичених з філософії, психології, естетики, культурології, мистецтвознавства, теології та інших сфер гуманітаристики. Чимало

корисного для вивчення музики можна знайти і в природничих науках (див. [123]). Така відкритість музики до різних наукових галузей, зрештою, не повинна дивувати, бо історія взаємодії музики і науки сягає античності і середньовіччя. Звісно, застосовуючи настільки багатоманітний аналітичний апарат, заради коректності результатів важливо враховувати специфіку композиторської творчості і ні на мить не відриватися від реальної мистецької практики, не захоплюватися нехай ефектними і логічно складеними, проте штучними інтелектуальними побудовами, що не мають прямого стосунку до живої музики.

РОЗДІЛ 3

МЕХАНІЗМИ ЗДІЙСНЕННЯ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ САМОАКТУАЛІЗАЦІЇ

3.1. Формування оригінальної ідеї.

Для появи оригінальної композиторської ідеї мають скластися відповідні умови – внутрішні (безпосередньо пов'язані з мисленням і творчим розвитком автора ідеї) і зовнішні. Внутрішні умови важко піддаються узагальненню, тому їх варто розглядати окремо у кожному конкретному випадку, оскільки конфігурація психічних, ментальних, світоглядних, фахових і всіх інших складників мислення митця – унікальна для кожного випадку. Внутрішні умови позначають суб'єктивну готовність митця до здійснення творчого акту, достатній набір і належну впорядкованість необхідних для творчості ресурсів – таких, як розвинена фантазія, фахові знання і навички. Неабиякого значення набувають, зокрема, загальна психологічна розкутість, сміливість, здатність до ризику, оптимальна дешиця егоїзму, що сприяє концентрації на творчій роботі і веде до її результату. Зрештою, важливим є й належний культурний рівень митця, його вміння адекватно сприйняти як власні здобутки, так і поразки.

Серед зовнішніх умов розрізняються наступні:

- відповідний стан загальної еволюції мистецтва, що спонукає до появи ідеї і потребує її для свого подальшого розвитку;
- достатній для втілення ідеї технічний і технологічний рівень (мається на увазі не композиторська техніка, а стан і результати науково-технічного прогресу людства), а також наявність потрібної для реалізації ідеї суспільної та культурної інфраструктури;
- суспільні очікування (ідея ніби «ширює у повітрі»);
- готовність суспільства або його частки прийняти ідею або, щонайменше, правильно її зрозуміти;
- присутність поруч з автором його однодумців, що здатні здійснити апробацію ідеї, а також допомогти з її втіленням;

- наявність і доступність необхідних авторів матеріальних ресурсів.

Само собою зрозуміло, що внутрішні умови є базовими, без них оригінальна ідея ніколи не з'явиться або не зможе набути завершеного вигляду – в кращому разі залишиться на рівні здогадки, футуристичної фантазії або поетичної метафори. Натомість, зовнішні умови не завжди є обов'язковими, хоча вони здатні суттєво вплинути на формування оригінальної ідеї і прискорити її реалізацію. Так, для появи електронної музики в середині ХХ століття знадобилася відповідна апаратура в галузі звукозапису й обробки звукових сигналів, отже, ця музика принципово не могла постати раніше. З іншого боку, Скрябіна не зупинили технічні проблеми з реалізацією його ідеї світломузики (посутньо ці проблеми не розв'язані й досі у тій формі, про яку свідчать висловлювання композитора і людей з його кола). Подібні ситуації, коли ідея випереджає свій час, добре відомі в історії науки (наприклад, креслення, точніше, замальовки Леонардо да Вінчі машин і пристроїв майбутнього – парашута, гелікоптера і танка). В таких ситуаціях для формування оригінальної ідеї присутні лише внутрішні умови – нестримна фантазія винахідника і сила його пророчого інтелекту. Втім, типовими є випадки, коли оригінальна ідея спирається на вже наявні технічні засоби або постає тоді, коли настає збіг необхідних внутрішніх і зовнішніх чинників.

Не завжди музична спільнота може одразу адекватно оцінити унікальність ідеї і її перспективність. Історія музики містить безліч прикладів нерозуміння і невизнання митця його сучасниками, що найчастіше пояснюється новизною, незвичністю, нестандартністю ідеї: аби її адекватно зрозуміти, потрібне нове мислення або й новий час з його іншими критеріями і потребами. Невиконані симфонії Ф. Шуберта, запізнілі виконання Р. Вагнера і А. Брукнера, нерозуміння і несприйняття сучасниками (за винятком кола прибічників) А. Шенберга і А. Веберна – це приклади, коли відсутність одного чи декількох важливих зовнішніх чинників не зупинило автора: ідея була ним належним чином сформована і розвинена. Натомість, без внутрішніх

передумов – без авторської особистості з усіма її індивідуальними рисами – ці явища мистецтва були би неможливими.

Як і наскільки зовнішні умови, залишаючись неосновним чинником, здатні вплинути на формування оригінальної ідеї? Тут багато буде залежати від самої ідеї, отже, відповідь знову слід шукати окремо у кожному конкретному випадку. Іноді зовнішній вплив сам стає залежним від ідеї, породжується і стимулюється нею, тобто стає її похідним результатом і впливає не на її появу, а вже на її подальше функціонування і розвиток. Так, перші твори польського авангарду і запит на їхнє виконання на належному мистецькому рівні (а також відповідна грошова підтримка з-за кордону) спонукали польські оркестри і хори до оволодіння сучасними виконавськими прийомами, що своєю чергою захопило композиторів продовжувати писати авангардну музику, а нових авторів – долучатися до процесу.

3.2. Дихотомія відомого і невідомого в композиторській ідеї.

Будь-яка оригінальна композиторська ідея формується на перетині відомого (знайомого) і невідомого (незнайомого). Якщо джерелом першого є сформований раніше резервуар знань і навичок, то друге постає передусім завдяки авторській фантазії. Резервуар в останньому випадку не зникає з процесу, але його роль змінюється: він може постачати не матеріал як такий, а навички його обробки і вдосконалення, принципи й підходи до роботи з ним. Зрозуміло, що у переважній кількості випадків оригінальна ідея не зможе обмежитися виключно новим матеріалом і все одно потребуватиме відомих раніше елементів, а також уживаних раніше способів обробки матеріалу. Суцільне сплетіння нового й відомого, їхнє перетікання одне в одне притаманне практично всім оригінальним мистецьким ідеям. Це жодним чином не нівелює і не зменшує новизну ідеї, оскільки головним критерієм її оригінальності виступає не новизна чи вторинність матеріалу, а спосіб його трактування автором. Під трактуванням ми розуміємо тут відбір і вибудовані

автором пропорції відомих і невідомих складників, їхній взаємовплив, а головне – способи їхнього ужитку і поєднання.

У чистому вигляді повністю знайомий або повністю новий матеріал всередині композиторської ідеї зустрічаються доволі рідко, натомість нормою є одночасне поєднання того і того. Наприклад, у П. Гіндеміта барокові ритмоформули накладаються на звивисті хроматизовані звуковисотні конструкції, у Л. Бетховена барокові принципи побудови фути поєднуються з притаманними композитору прийомами наскрізного цілеспрямованого розвитку і логікою побудови сонатного циклу (див.: [196, S. 122–123]).

Незнайоме і знайоме в композиторській ідеї дуже динамічно перетікає одне в одне. Перетворення першого в друге – явище цілком зрозуміле, оскільки, якщо ідея успішно втілена, незнане має всі шанси стати знаним. Саме такий шлях проходять усі значимі новаторські ідеї та практики, потрапляючи до загального вжитку. Можливий також і зворотній рух, коли добре знайоме і зрозуміле слухачам певної епохи стає погано зрозумілим або й зовсім недоступним для слухачів іншої епохи. Особливо це відчутно на значній часовій відстані. Наприклад, риторичні фігури, що ними просякнута барокова музика, були добре знайомі як музикантам, так і слухачам XVIII століття, а у XX і XXI століттях без додаткових пояснень цей вкрай важливий смисловий шар залишиться поза увагою, оскільки розуміння риторичних фігур було втрачено і в суспільстві в цілому, і в музичному середовищі (за винятком фахівців з історично поінформованого виконавства і тих, хто ним спеціально цікавиться) (див.: [57]). Навіть в той самий час те, що добре відоме в одній країні, може бути незрозумілим в іншій, а всередині однієї культурно-історичної спільноти різні за освітнім рівнем прошарки можуть сприймати ті самі елементи принципово по-різному. Це все наводить на думку про неможливість універсального сприйняття мистецтва. Повнота сприйняття – теж річ сумнівна, бо завжди буде сприйнята лише частина закладеної митцем інформації. Доволі важко передбачити, як ця частина буде змінюватися у

часовій площині. На щастя, великі митці минулого цим не переймалися, задовольняючись успіхом у своєї найближчої «цільової аудиторії».

Якщо враховувати присутність і гнучке співвідношення у творчості відомого і невідомого, можна краще зрозуміти природу мистецького успіху. Коли видатний митець свідомо не прагнув до нового і робив, за його відчуттям, те саме, що й інші його сучасники, він робив це краще за інших. Якщо ж він був новатором, це означало, що він робив те, чого не робили інші. На практиці генії, починаючи з першого, нерідко переходили до другого, а в результаті отримували міцне сплетіння того й того.

3.3. «Передпродакшн» і «постпродакшн» композиторської думки.

Задля кращого розуміння, звідки постає нова думка, прослідкуймо за нею на початковому етапі формування. Не завжди це можливо, оскільки не всі проміжні ланки творчого процесу фіксуються у матеріальній формі (ескізи, чернетки), залишаючись на рівні обмірковування, «проб матеріалу», попередньої слухової роботи за інструментом. З висловлювань самих композиторів або випадкових сторонніх свідків ми отримуємо лише уривчасті, втім надзвичайно цінні відомості про те, чи присутній такий етап у композиторській роботі і з чого він складається. Наприклад, І. Стравінський свідчив, що попередньо випробовує матеріал майбутнього твору за фортепіанною клавіатурою (див.: [115, с. 224]). Так само за інструментом працював О. Месс'ян (див.: [185, s. 51]). Натомість, В. А. Моцарту гра на інструменті під час komponування була непотрібна, йому вистачало наспівати («насвистіти») вподобаний мотив, і далі твір розгортався в його свідомості від початку до кінця у готовому вигляді. Л. Бетховену ж така легкість творення не була притаманна: він, судячи зі збережених чернеток, наполегливо і цілеспрямовано працював над ідеєю, поступово шліфуючи й покращуючи її, крок за кроком наближаючись до найдосконалішої кінцевої версії, що й потрапляла, зрештою, до партитури твору.

У XIX столітті, коли оркестрове письмо ускладнилось, більшість композиторів, працюючи над оркестровим або вокально-оркестровим чи оперним твором, спочатку писали так званий клавір – неповний виклад нотного тексту, що містив усі основні мелодичні й гармонічні елементи, всі розділи форми, але без деталізованої оркестрової фактури, яка докладно виписувалася на завершальній стадії роботи над твором – під час оркестрування²⁴. Відокремлення оркестрування від інших етапів роботи над твором частково збереглося і в першій половині XX століття, але у другій його половині дедалі більше поступалося відомому ще з барокової і класичної доби написанню одразу повної партитури. Якщо у XVIII столітті цей спосіб базувався на винятково розвиненій техніці компонування і на відносній простоті й типовості оркестрових прийомів, що нібито не потребували окремої уваги, то у XX столітті робота над повною партитурою від самого початку компонування обумовлена зростанням ролі фактурно-тембрового складника, зокрема, появою сонорної техніки письма, де основні музичні процеси неможливо передати у «клавірі» чи навіть «партичелло» (схематичної «напівпартитури»). Втім, розподіл композиторського процесу на окремі етапи не зник, лише став більш індивідуальним, залежним від особливостей задуму, стилістики музики і професійних навичок чи звичок автора. Такий розподіл допомагає композитору зосередитися на окремих складниках музики, а нова думка може з'явитися на будь-якій стадії роботи – від попереднього задуму або складання лібрето (для театрального твору) до завершального уточнення

²⁴ На слід плутати клавір як робочу стадію компонування і клавір як транскрипцію завершеного твору. Останній постає вже після закінчення творчого процесу і фактично є частиною стадії «пост-продакшн». Нерідко клавір-транскрипцію робить не сам автор, а хтось інший. Такий клавір може публікуватися і використовувється як допоміжний засіб у підготовці виконання опери, вокально-оркестрового чи хорового твору, інструментального концерту, у навчальній практиці, а також задля спрощення процесу ознайомлення з твором тощо. На відміну від клавіру-транскрипції, що постає після створення партитури і має якнайповніше її відображати, «робочий» клавір передує кінцевій «партитурній» версії твору і може істотно відрізнятись від неї, тому не є повноцінним репрезентантом твору. Саме це, приміром, створило додаткові проблеми для виконавців опери В. Бібіка «Біг», концертна прем'єра якої відбулася вже після смерті автора. Працюючи над партитурою, композитор не просто оркестрував попередній свій клавір, але й переробляв музику, вводив нові такти і навіть нові епізоди значного обсягу, не додаючи їх до клавіру. Коли розпочався підготовчий етап перед виконанням, виявилось, що єдиний варіант клавіру – це не транскрипція, а фактично проміжна робоча версія опери, і виконавцям довелося «на ходу» терміново її узгоджувати з партитурою.

партитури. Цілком очевидно, що особливості процесу компонування, наявність чи відсутність у ньому тих чи тих стадій, швидкість, легкість письма та інші його ознаки не дають багато інформації про самий твір і не є надто важливими для його розуміння.

Унікальна композиторська ідея не може постати «з нічого», вона передусім є віддзеркаленням унікальної композиторської особистості. Загальнолюдська своєрідність, нестандартний погляд на навколишній світ, нетиповість поведінки, бажання відрізнятись внутрішньо і зовні від того, що вважається суспільною нормою – все це може свідчити про творчу потугу, навіть стимулювати, підживлювати її, сприяти оригінальності ідей, ніби спонукаючи автора до розвитку своєї творчої унікальності. В цьому аспекті можна розглядати «нестандартний» життєвий шлях й учинки таких митців, як Дж. Байрон, О. Вайлд, Ф. Кафка, Ш.-В. Алькан, К. Сорабджі, Дж. Шельсі. Втім, ці якості стали «ознакою митця» лише за доби романтизму, та й серед видатних романтиків, не кажучи вже про пізніші часи, було багато таких, що в житті мало відрізнялися від типової людини свого часу. З іншого боку, чимало екстравагантних за життєвими проявами фігур не спромоглися на значні досягнення у творчості або не змогли належним чином розвинути свої ж цікаві знахідки. Очевидно, унікальна музична ідея формується таки без суттєвого зовнішнього впливу і є результатом передусім внутрішніх процесів у свідомості митця, залежить у першу чергу від характеру і сили його обдарованості, від масштабу його особистості. Ключовими тут є такі риси, як схильність до нестандартних розв'язань, наполегливість, здорова амбітність – звісно, у поєднанні з талантом і достатнім фаховим рівнем.

Якщо для композитора первісним є звуковий результат, тобто саме звучання, накопичений у його резервуарі арсенал технічних засобів буде дуже помічним під час формування ідеї, оскільки вивільняє фантазію: композитор зможе без затримки використовувати технічні прийоми, концентруючись безпосередньо на звуковому результаті. У тих же авторів, для кого первісною є технічна ідея, належне знання і володіння різними прийомами відіграє дещо

іншу роль: окрім технічної вправности, вберігає від «винаходження велосипеда», дає змогу свідомо формувати нову технічну конструкцію. В обох випадках значне наповнення резервуару, зокрема, достатня технічна опорядженість автора, допомагає не лише згенерувати ідею, а й належним чином її оформити і втілити у реальному звуковому результаті. Окрім технічної спроможности композитора, позитивний творчий результат залежить від таких якостей митця, як послідовність, системність мислення, працьовитість, почуття відповідальности перед собою і перед культурою – без цього навіть геніальна задумка залишиться на рівні нереалізованої віртуальної конструкції.

В окремих випадках додатком до композиторського резервуару можуть стати матеріально-технічні засоби та устаткування. Саме про таке мріяв Л. Грабовський, вдаючись до розробки своєї комп'ютерної програми алгоритмічної композиції. Отримана в результаті 20-річної праці програма була покликана замінити величезну кількість марудної «ручної» роботи з підготовки сирого матеріалу майбутнього твору. Подібну ж роль на підготовчому етапі можуть відігравати будь-які технічні засоби, включно з пошуковими системами та інформаційними інтернет-ресурсами. Раніше цю ж роль відігравали (і продовжують відігравати) традиційні бібліотеки і фонотеки. Будь-який найбагатший резервуар не може містити всієї потрібної для композиторської роботи інформації. Отже, роль резервуару – бути не лише джерелом інформації, а й показувати шляхи її поповнення.

Навіть якщо сучасники з тих чи тих причин адекватно не сприйняли мистецьке явище, в історичній перспективі справедливність, як правило, рано чи пізно настає, а видатний твір займає належне йому місце в культурі й пам'яті нащадків. Втім, трапляються випадки, коли навіть сам автор не здатен адекватно оцінити свого досягнення, тому й не прагне його розвивати, віддаючи перевагу більш зрозумілим, можливо, простішим, але тривіальнішим речам. Причини цього можуть бути різними. Серед зовнішніх доволі типові – несприятливі життєві обставини (наприклад, бажання або необхідність

отримувати стабільний заробіток, тиск оточення, вимушена зміна місця проживання). Проте, у цьому випадку найважливішими будуть усе-таки внутрішні причини, серед яких – нерішучість характеру, негнучкість, догматичність мислення, нездатність відокремити у своєму житті головне від другорядного, творчість – від інших потреб, невиправдані сумніви у правильності обраного шляху, недостатня або однобічна освіченість. Навіть оригінальна мистецька особистість може спасувати перед цими внутрішніми і зовнішніми контр-силами. Якщо ж автору бракує ще й творчої наснаги, унікальна ідея може геть вичерпати творчий потенціал автора, і в подальшому йому залишається рухатися за інерцією або задовольнятися чимось менш оригінальним. Це не зменшує значущости окремо взятого творчого досягнення (навіть коли воно стає першим і останнім злетом його автора), але загалом свідчитиме про передчасне завершення «творчого проєкту».

3.4. Самоповторення чи діалог з самим собою: повернення до ідеї як спосіб самоактуалізації.

У підрозділі «Сенси цитування» йшлося про роботу композитора з чужим матеріалом. Щось подібне може відбуватись і з власною музикою, якщо автор відчуває потребу продовжити розвиток своїх ідей, представлених у попередніх творах. Отже, всі власні твори – з усіма їхніми ідеями і розв'язаннями – так само, як і набуті знання про чужу музику, потрапляють до композиторського резервуару й очікують на свій час – на свою можливу нову актуалізацію.

Зупинімося спочатку на таких специфічних випадках, коли новий самостійний твір з'являється буквально з надр попереднього. Композитор (або інтерпретатор) може вилучити з твору одну його частину і представити її як самостійний твір. Можна не брати до уваги розповсюджену навчальну практику, коли учень виконує на іспиті чи академконцерті класичну сонату не повністю, а лише окрему її частину, оскільки таке виконання ще не є повноцінною презентацією твору, а виконує дидактичну роль. Йдеться про

використання частини твору як самостійної п'єси у справжніх професійних концертах або записах. Далеко не будь-який фрагмент твору надається до такого використання, а лише той, якому притаманна смислова і формальна замкненість. Оскільки визначити це неважко, а рішення виконувати той чи той уривок з твору часто належить виконавцеві, роль композитора тут мінімальна (а стосовно авторів минулого – взагалі нульова), бо все вирішує здебільшого концертна практика і потреби виконавця. Втім, не можна недооцінювати ті нові (або трансформовані чи редуковані старі) сенси, що їх набуває фрагмент твору, представлений окремо. Порівняймо, до прикладу, зігране в концерті *Adagio* (IV частина) з П'ятої симфонії Г. Малера з виконанням в іншому концерті всієї симфонії або окрему взятую частину Реквієму В. А. Моцарта *Lacrimosa* з усім Реквіємом. Якість, масштаб і різноманітність слухацьких вражень будуть у таких випадках геть різними.

Перенесення музики до іншого культурного контексту – наприклад, коли фрагмент класичного твору інтегрується з маскультурою і навіть стає одним з її символів (наприклад, I частина Чотирнадцятої «Місячної» сонати Бетховена, початкові мотиви Сорокової соль-мінорної симфонії Моцарта чи Третьої симфонії Бетховена, початок симфонічної поеми Р. Штрауса «Так казав Заратустра») – ще більш радикально змінюють семантичну й образну сутність музики, перетворюючи її на частку постмодерної поп-культури (див.: [114, с. 262–266]). Звісно, автори минулого до цього жодним чином не причетні. Про авторську згоду можна запитати хіба що сучасного автора, але у цьому випадку його участь у створенні нового мистецького смислу – здебільшого пасивна.

Активнішу позицію займає композитор, коли виокремлює з уже завершеного (або навіть виконаного) твору одну або декілька інструментальних партій, надаючи їх статусу нового твору. Йдеться про такі випадки, коли вилучена «частина фактури» не зазнає змін або ці зміни незначні, тобто фрагмент звучання без серйозного доопрацювання розглядається як самостійна композиція. Серед таких випадків назвімо Соло

для тромбона (*Solo for sliding trombone*) Дж. Кейджа, що фактично є партією тромбона з його ж Фортепіанного концерту²⁵. До такого ж удався і В. Бібік, представивши на своєму авторському концерті в залі Харківської філармонії восени 1978 року соло для альту, взяте з III частини його ж таки Четвертої симфонії²⁶. У симфонії це розгорнуте на цілу частину соло звучить на тлі камерного оркестру, причому соліст і оркестр грають за часовим (ритмічним, метричним, темповим) і фактурним параметрами незалежно один від одного, утворюючи алеаторичну комбінацію двох начебто незалежних шарів, втім, пов'язаних за принципом контрасту на образно-смысловому рівні. Очевидно, саме їхня незалежність навела автора на думку про самотійне – до речі, цілком успішне – виконання партії альту у вигляді окремої концертної п'єси. Близький за логікою приклад є й у автора цього дослідження: його п'єса для кларнета соло «Набік» – це кларнетова партія твору для кларнета і баяна «Двоє... Паралельно... Окремо?», в якому у першій версії обидва інструменти також звучали незалежно.

Вилучення з партитури окремої цілісної партії й використання її як самотійного твору – явище все-таки вкрай рідкісне. Натомість, дуже розповсюдженою є практика, коли композитор багато разів використовує улюблені мотиви, ритмічні фігури, гармонічні сполуки, фактурні чи оркестрові (ансамблеві) прийоми. Йдеться не про загальноновживані і через це не надто індивідуалізовані фігури і прийоми – приміром, ламентозний хроматичний хід у басі, довга трель на домінанті у соліста після каденції в класичному інструментальному концерті, мотив групето або гамоподібний пасаж у класичній і романтичній музиці, тутійний повтор тонічного тризвуку або унісону в кінці твору, квартакорди або Барток-мотиви у XX столітті тощо). В нашому контексті варто розглядати більш характеристичні елементи – ті, що стають носіями індивідуального стилю і репрезентують композиторську особистість. Ними можуть стати будь-які елементи музичної тканини –

²⁵ Докладний аналіз твору див.: [209].

²⁶ Це ж Соло представлено на компакт-диску, що містить усі сольні альтові твори композитора.

мотиви, гармонічні послідовності, ритмічні фігури, фактурні прийоми, засоби оркестрування тощо. Серед добре відомих «композиторських візитівок» – гармонічне відхилення через побічну домінанту до другого ступеня у Чайковського, вальсовий акомпанемент у Верді, енергійний висхідний сигнал труби у Малера, «до-мажорні» каданси (часто з тризвуком зниженого шостого ступеня) у Прокоф'єва, чотириразовий повтор дрібними тривалостями окремої ноти або акорду у Шенберга, тріольний ритм з пунктирно «відтягнутою» останньою нотою у Лятошинського, початок твору з «самотньої» довгої ноти у середньому регістрі і подальше секундове її «огортання» або «розхитування» у Бібіка, у нього ж – ритмізований або алеаторичний повтор однієї ноти. Іноді така «візитівка» перебуває на межі індивідуального і загальноживаного, як-от початковий «мотив долі» з П'ятої симфонії Бетховена, який можна доволі часто зустріти у багатьох його сучасників, щоправда, у геть іншому контексті.

Такі «лейтмотиви», що з'являються у кількох або майже в усіх творах автора і «мандрують» з одного твору до іншого, як правило, не є винаходом самого автора. Вони могли вживатися багатьма його попередниками, не набуваючи індивідуальних ознак. Отже, роль композитора, для якого вони стають «візитівкою» – в їхній актуалізації, а також у створенні такого контексту, в якому вони перетворюються на провідних носіїв смислу.

Справді глибока й оригінальна творча ідея часто не вичерпується «за один раз», а потребує подальшого розвитку в наступних композиціях. Назвімо цей процес діалогом із самим собою. Форми такого «діалогу» – надзвичайно різноманітні. У видатних митців він може свідчити не про брак фантазії, не про схильність до самоповторення, а про особливу важливість для автора його «лейтмотивів». Часто такі ідеї охоплюють не весь комплекс засобів музичної організації, а лише окремі його складники: улюблений гармонічний зворот чи характерний ритм сполучається з новою мелодичною послідовністю, відомий мотив з'являється у новому контексті форми чи характеру, вдалий прийом побудови форми поєднується з іншими темами, новим тональним планом і т. д.

У бароковій музиці велика кількість повторів пов'язана з риторичними прийомами, коли певні мотиви або гармонічні сполучення вказували на конкретні образи чи позамузичні поняття. Такими семантично визначеними елементами була просякнута вся музика тієї доби, і автор міг багато разів звертатися до них, коли хотів окреслити певні образи. З точки зору риторики такі притаманні бароковій музиці смислові цитування-повтори були принципово необхідні, оскільки виконували комунікаційну функцію – роз'яснювали слухачеві зміст музичних образів. Оскільки розуміння авторства за доби бароко відрізнялося від пізнішого, іншою, порівняно з наступними епохами, була й природа цитування мотивів, фігур чи гармонічних послідовностей. Бароковий автор міг на рівних правах використовувати свій або чужий готовий матеріал як засіб для донесення своєї думки до публіки. Задля цієї ж комунікативної мети музику належало створювати відповідно до чинних на той час правил композиції, а композитор прагнув зробити це якомога точніше, досконаліше й віртуозніше²⁷. Авторська оригінальність чи вторинність тематизму, гармонії та інших складників – цьому надавали набагато меншого значення, ніж майстерності поводження з обраним матеріалом.

У подальші часи цитування як чужого, так і свого стало більш індивідуалізованим і вибіркоким, а розвиток і оновлення старих ідей набули особливої цінності. Факт наявності повторюваних у різних творах авторських «лейтмотивів», поза всяким сумнівом, є цілком усвідомлювана митцем і внутрішньо схвалена ним творча акція, адже важко уявити, що тут стався недогляд або діє якась стороння сила, що їй митець не в змозі протистояти. Якщо «самоповтори» не призводять до зниження творчого результату, це

²⁷ Симптоматично, про які саме риси В. А. Моцарта згадує Й. Гайдн, характеризуючи його як видатного митця (подано за листом Леопольда Моцарта до дружини від 14/16.02.1785, [189]): "Ich sage ihn vor Gott, als ein ehrlicher Man, ihr Sohn ist der grösste Componist, den ich von Person und dem Nahme nach kene: er hat Geschmack, und über das die grösste Compositions-wissenschaft." («Кажу вам як перед Богом і як чесна людина: ваш син – найбільший композитор, якого я знаю особисто і на ім'я. Він має смак, а понад це – найбільші знання з композиції»).

свідчить про те, що повторювана ідея не вичерпала себе в одному творі, а повторне її використання потрібне для повнішого її розкриття.

Свою специфіку мають перенесення цілої частини або великого розділу з одного твору до іншого. При цьому композитор може нічого не змінювати або вдатися до незначних змін (наприклад, змінити тональність або адаптувати музику до нового інструментального складу), а може й суттєво переробити твір. Подібна практика була доволі розповсюджена у XVIII – на початку XIX століття та й у попередні часи. Навіть у великих композиторів (Й. С. Бах, В. А. Моцарт, Дж. Россіні) це часто пояснювалося причинами нетворчого характеру, зокрема, браком часу на створення нової музики. У таких випадках самоцитування навряд чи варто шукати особливо глибокого сенсу, але варто звернути увагу на те, що, потрапивши до нового твору, стара музика може зазвучати теж по-новому. Великі майстри, навіть опинившись у робочому цейтноті, вочевидь не вдавалися до механічного «затикання дірок», здатні були і тут не схибити.

3.5. Композиторське відкриття і композиторський винахід.

3.5.1. Визначення поняття «мистецьке відкриття».

В сучасному дослідженні творчості ключовим моментом є знаходження того нового, унікального внеску до культурної скарбниці, що його на певному етапі свого розвитку має зробити будь-який талановитий, фахово спроможний і відповідально налаштований митець. Назвімо таке явище мистецьким відкриттям, уподібнюючи його до аналогічного явища в науці чи техніці. Велика Українська Енциклопедія визначає наукове відкриття як «встановлення невідомих раніше, але об'єктивно існуючих закономірностей, властивостей та явищ матеріального світу, які вносять докорінні зміни у рівень наукового пізнання; є найвищим науковим рівнем пізнання навколишнього світу» [24]. Цю ж дефініцію майже дослівно перенесено до Науково-практичного коментаря Цивільного кодексу України [95]. Вочевидь, механічно застосувати таке визначення до мистецького відкриття не вдасться,

оскільки митець не лише відкриває хоч і невідомі раніше, але вже ж наявні (хоча й неусвідомлені людиною) об'єкти, процеси чи їхні окремі властивості. Такі відкриття в мистецтві теж можливі (наприклад, невідомі раніше прийоми гри на музичних інструментах, що утворюють «розширену інструментальну техніку»), але сутність мистецького відкриття – в іншому. Окрім дослідження наявної реальності і знаходження в ній нових явищ чи властивостей, митець також здатен нову реальність створювати, і ступінь її новизни якраз і буде свідчити на користь того, чи здійснив митець відкриття²⁸. Якщо врахувати цю обставину, ми позбудемось однобічного, за походженням марксистського розуміння мистецтва як «конкретно-чуттєвого, образного відображення дійсності з позицій певних естетичних ідеалів» [78, с. 293]. Таке «відображення», звісно, присутнє в мистецтві, але лише як одна з його функцій поряд із низкою інших. Зважаючи на різноманіття цих функцій, продуктивним буде максимально узагальнене визначення: *мистецьке відкриття – це нове естетичне, образне або технічне розв'язання, доцільне для досягнення поставленої автором мети і придатне для втілення наявними або принципово можливими засобами.*

3.5.2. Генеза, джерела і впливовість мистецького відкриття.

Якщо відкриття містить значну мистецьку вартість і перспективу подальшого розвитку, воно найчастіше не постає раптово і з нічого, а визріває крок за кроком у раніших творах митця чи його попередників. В них нова ідея з'являється ще нечітко, фрагментарно, у вигляді неясних натяків. Нове поступово починає промальовуватися на тлі звичнішого, менш оригінального. Чи здатен на цьому етапі автор усвідомити і чітко сформулювати (нехай для самого себе) народження нової думки, що згодом буде свідчити про його індивідуальність? Як правило, ні, оскільки нова думка ще перебуває у

²⁸ Подібна діяльність – створення інтелектуальним зусиллям нової (можливо, віртуальної) реальності, яку неможливо дослідити експериментально – існує і в деяких науках, зокрема, у математиці (топологія, n-вимірне моделювання тощо).

«згорнутому» стані, а митцеві ще доведеться попрацювати над тим, щоб надати неясним обрисам конкретики і розвинути їхні потенційні можливості, тобто «розгорнути» думку й оформити (структурувати) її. Це мало коли відбувається у вигляді абстрактних розмірковувань, а найчастіше проходить у живій практиці, під час написання нових творів, в яких крок за кроком втілюються задуми автора. Поступова еволюція власних ідей є тим внутрішнім джерелом, з якого постає мистецьке відкриття. Важливою передумовою його появи є достатня кількість «проміжних» творів, написаних із високою напругою творчих сил. У цих творах готується ґрунт для нової ідеї.

Набагато вужчим, та й за змістом і функціями іншим, ніж відкриття, є поняття *мистецького винаходу*. Якщо відкриття передбачає широкий інтелектуальний прорив, що охоплює видатне новаторське явище у його цілісності, в єдності всіх головних його параметрів, то *винахід стосується лише окремих аспектів відкриття, здебільшого пов'язаних з технічними й технологічними аспектами його втілення*²⁹. Винахід – це нова технологія або новий спосіб застосування відомої технології, незалежно від естетичних наслідків, які є вже «прерогативою» відкриття. І відкриття, і винахід – це результат злагодженої роботи раціонального й інтуїтивного складників композиторського мислення. Різниця між цими двома поняттями в іншому: відкриття демонструє результат роботи і творчу мету автора, а винахід – лише засіб, інструмент для досягнення цієї мети. В нашому дискурсі, якщо наявні обидва ці феномени, винахід можна вважати складовою частиною відкриття. За приклад може правити винахід Шенбергової додекафонії, що став частиною мистецьких відкриттів – творчості Шенберга додекафонного періоду в цілому або кожного з його найзначніших творів цього періоду, написаних у додекафонній техніці.

²⁹ К. Штокгаузен використовує аналогічні поняття *Entdeckung* (відкриття) і *Erfindung* (винахід) для дослідження власної музики і пояснення втілених у ній теоретичних ідей у статті 1961 року *Erfindungen und Entdeckungen. Ein Beitrag zur Form-Genese* («Винаходи і відкриття. Внесок до генези форми») (див. [213]).

Творча фантазія, сила таланту й розвиненість інтелекту автора є головними, проте не єдиними джерелами мистецького відкриття. До внутрішніх авторових «сил» мають долучитися і зовнішні обставини, такі, як відповідний етап загальної мистецької еволюції, панівний стиль доби, наявність умов для індивідуальної роботи митця, необхідні для втілення авторової ідеї інфраструктура й устаткування, компетентні реципієнти (публіка, критика, експерти) тощо. Лише за наявності «критичного мінімуму» зовнішніх передумов автору вдасться зробити своє відкриття.

Важливість мистецького відкриття може бути дуже різною для різних реципієнтів. За цією ознакою його можна розподілити на декілька груп:

- відкриття, важливе для самого автора, таке, що стосується здебільшого його творчого розвитку і не призводить до видатних мистецьких здобутків;
- відкриття, важливе для вузької мистецької спільноти, що здатна його помітити, усвідомити і застосувати у своїй практиці;
- відкриття, важливе на рівні національної чи регіональної школи чи традиції, здатне вплинути на національну чи регіональну творчість, проте малопомітне за її межами;
- відкриття, що перетинає національні кордони;
- відкриття, що стає помітним явищем в межах лише одного мистецького напрямку, але серед інших напрямів має незначний резонанс або взагалі залишається непоміченим;
- відкриття, що впливає на розвиток різних мистецьких напрямів;
- відкриття, що існує не лише у своєму виді мистецтва, а й позначається на розвитку інших видів естетичної діяльності людини або стає частиною загальнолюдуської свідомості.

Даний перелік груп і критеріїв розподілу не є вичерпним, лише окреслює принцип оцінки того, наскільки впливовим є відкриття. В деяких випадках відкриття може належати одночасно до кількох груп, що, безперечно, підвищує його впливовість. Варто наголосити, що розподіл мистецьких відкриттів на групи згідно наведених критеріїв не означає автоматичного

ранжирування їх за значимістю, тобто не містить оціночного аспекту. Його мета – показати, що зони впливу різних відкриттів суттєво відрізняються одна від одної. Не буває відкриттів однаково значимих для всіх. Наприклад, важливе для творчого розвитку самого автора відкриття може не отримати великого відгуку вже на наступному соціальному щаблі – у вузькій фаховій спільноті, а явище, нове і значиме для певної національної культури чи традиції, може здаватися (або й справді бути) нецікавим серед представників іншої нації. Надзвичайно динамічно змінюється значення мистецького відкриття в різних соціальних прошарках, у субкультурах, вікових групах, залежно від расової або гендерної приналежності як автора чи авторки, так і реципієнтів, від поточної політичної ситуації, панівного інтелектуального тренду, моди й багатьох інших чинників. Наприклад, нове стильове відгалуження у поп-музиці здатне викликати шалений ентузіазм у його прихильників, але залишиться непоміченим серед шанувальників інших стилів.

3.5.3. Параметри композиторського відкриття і композиторського винаходу.

Обов'язковий атрибут відкриття – його *новизна*, порівняно з попередньою композиторською практикою. Новизна може стосуватися явища в цілому, тобто охоплювати його основні складники, а може проявлятися лише в окремих ознаках або у перерозподілі ролей між відомими складниками. Досягти абсолютної новизни в музиці майже неможливо та й навряд чи потрібно, оскільки сприймати такий об'єкт було би вкрай важко, адже комунікація по лінії митець-реципієнт відбувається за допомогою системи семантичних елементів, відомих і зрозумілих обом сторонам. Практично завжди новизна мистецького відкриття стосується не всіх його елементів, а лише деяких, які, втім, мають відігравати суттєву роль у цілісній структурі твору. Новизна другорядних або суто технічних елементів може стати ґрунтом хіба що для винаходу (не обов'язково композиторського). Зробити повноцінне

композиторське відкриття, реформуєчи лише другорядні складники, навряд чи можливо, хоча надалі локальний, але перспективний винахід здатний торувати нові шляхи розвитку вже основних музичних елементів, з чого в майбутньому може сформуватися відкриття (таким, наприклад, був винахід Гвідо д'Арецо способу запису музики).

Новизна, як і композиторське відкриття в цілому, є поняттям відносним і залежить від того, для кого дане рішення буде новим: те, що сприймається як нове і навіть нечуване в одній спільноті, може бути добре відомим в іншій спільноті. Поняття новизни є мінливим також у часовому вимірі: з плином часу нове набуває іншого статусу – наприклад, загальнозрозумілого і загальноприйнятого явища або сміливого, але безперспективного експерименту, ілюзорного прориву до істини тощо. Отже, новизна композиторського відкриття є поняттям історичним, прив'язаним до свого часу і спільноти, в надрах якої відкриття постало.

Цілком допустимо, щоб твір, поряд із новаторськими елементами (осердям відкриття) містив й інші, так само важливі елементи, які не є новаторськими. Хоча ці «відомі» елементи й утворюють нові смислові зв'язки з «невідомими», не варто їх автоматично вважати складниками новації, за винятком ситуації, коли відомий елемент зазнав істотного переосмислення і був видозмінений. Новаторський твір – явище ширше, ніж композиторське відкриття, оскільки одночасно може включати в себе як відкриття, так і відомі, навіть стандартні чи тривіальні розв'язання. Перед композитором в такому випадку стоятиме завдання досягнути органічного поєднання відомого і невідомого, поєднати їх у доцільній пропорції або продовжити творчий пошук і розширити ареал новизни.

Один з прикладів неповної узгодженості відкриття і винаходу – мікротонова творчість чеського композитора Алоїса Габи (1893–1973). Він був одним з перших, хто ще у 1920-і роки почав системно застосовувати мікротонові звукоряди. Його система мікрохроматики, поза всяким сумнівом, була важливим мистецьким винаходом, а твори, написані з її застосуванням, –

мистецьким відкриттям, що перетнуло національні кордони (в даному разі – австрійські, німецькі й чеські) і вплинуло на розвиток різних музичних напрямів³⁰. Проте, його новаторство у звуковисотній сфері поєднувалося зі значно традиційнішим трактуванням інших композиційних засобів – ритміки, поліфонії, фактури, частково – тематичної розробки і формотворення. Лише у деяких творах (переважно міжвоєнного періоду) він вдавався до оновлення цих засобів, втім, не виходячи за межі того, що можна знайти у музиці тогочасних австрійських і німецьких експресіоністів, зокрема, Шенберга. Очевидно, радикально оновивши лише один – ладо-звуковисотний – компонент звучання, Габа порушив природну гармонію музичних засобів, що раніше еволюціонували в єдності одне стосовно одного. Тому його мікратонова музика, попри її оригінальність, залишає враження поєднання непоєднувального, звучить, наче «Шенберг з фальшивими нотами». У випадку Габи потенціал винаходу не переріс у співставне за значенням композиторське відкриття. Лише у післявоєнному авангарді мікратоновість органічно поєдналася з новаціями в галузях ритму, фактури і формотворення. Отже навіть видатний музичний винахід не гарантує автоматичної появи відкриття. Для цього потрібні не менші інтелектуальні зусилля, ніж у ситуації, коли відкриття ґрунтується переважно на відомих складниках, а роль винаходів мінімальна або малопомітна.

Величезна частина мистецьких відкриттів полягає у віднайденні нових співвідношень між відомими складниками або у більш оригінальному користуванні ними. Такі явища постають у зовні неноваторських стилях (наприклад, у пізнього Й. Брамса або раннього Ф. Мендельсона). Отже, присутність винаходу не є обов'язковим атрибутом композиторського відкриття. Конвенціональна стилістика так само може створити ґрунт для нього, як і новаторська.

³⁰ Серед інших винаходів А. Габи – розраховане на виконання мікрохроматичної музики фортепіано з трьома клавіатурами.

Композиторський винахід має стосуватися тих аспектів композиторської техніки, що є *суттєвими* для втілення композиторської ідеї і здатні істотно змінити, спростити, пришвидшити, розширити чи збагатити новими деталями її втілення. Зрозуміло, що винахід не повинен негативно впливати на реалізацію ідеї.

Будь-який мистецький винахід, а відтак і мистецьке відкриття неодмінно залежать від *загального технічного рівня*, що його досягло людство. Траплялося, що автор-винахідник випереджав свій час і через це не міг повністю чи частково реалізувати свій задум або й свідомо розраховував на технічний рівень майбутнього. До таких належала, приміром, ідея світлової музики О. Скрибіна. Виходячи з наявних на той час технічних засобів, автор, на жаль, не зміг більш-менш чітко сформулювати своє бачення, залишивши лише метафоричний опис своєї ідеї, що його наступні покоління мають наповнити конкретними технічними розв'язаннями. Інший приклад – електроакустична музика, що могла з'явитися лише на певному етапі технічного розвитку. Вже в наш час «техніка алгоритмічної композиції» Леоніда Грабовського пройшла шлях від «ручного» застосування в його творах 1970-х років до авторської комп'ютерної програми, розробленої і завершеної композитором в середині 2010-х.

Тимчасова неможливість технічного втілення винаходу не повинна підважувати його важливість і значущість. Футуристичний відтінок композиторського відкриття – явище цілком закономірне. Є чимало прикладів, коли автори таких відкриттів стикалися зі значними труднощами у втіленні задуму або оприлюдненні свого твору. Ті ж *Gesamtkunstwerk* Р. Вагнера або світломузика О. Скрибіна для своєї реалізації потребували багатьох десятиліть. У цьому ж смислі «футуристичними» ставали і ті видатні твори або композитори, які не отримали визнання сучасників (або отримали його частково, неспівмірно з їхніми досягненнями). Сам автор нечасто свідомо розраховує лише на майбутнє визнання його відкриття. Навпаки, він майже завжди сподівається на розуміння, хоч би часткове, з боку сучасників. Будучи

переконаним у власній творчій правоті, він відчуває глибоке розчарування, не отримавши такого розуміння, а запізніле визнання навряд чи здатне компенсувати втрачені для митця час і можливості.

3.5.4. Традиція як джерело мистецького відкриття. Способи засвоєння традиції.

Композиторська традиція – це система естетичних поглядів, творчих принципів, композиторських технік і практик, що були сформовані в минулому і впливають на композиторську діяльність пізнішого часу. Ця система має бути сформульована не лише на рівні ідеї, а й утілена у творах, стати значущою для певних мистецьких груп або соціальних, національних, релігійних та інших спільнот. Важливо, щоб традиція надавалася до передачі від засновників до наступників і далі за ланцюжковим принципом. Передача традиції передбачає її розвиток і трансформацію, але за умови збереження її базових засад і принципів.

Здавалося б, мистецьке відкриття має порушувати традицію або, щонайменше, відходити від неї. Втім, у живій мистецькій практиці так відбувається далеко не завжди. Навпаки, мистецька традиція може стати доволі значущим чинником, що не лише допомагає сформувати відкриття, а й породжує його. Аби з'ясувати механізм впливу традиції, важливо відмовитися від поширеного в музичному дискурсі спрощеного, майже побутового розуміння традиції і звернути увагу на її сутність. Спробуймо у розповсюдженому виразі «розвиток традиції» врахувати рівною мірою значення обох слів. Значення слова «традиція» не містить великих різночитань і включає усталений набір елементів, що склалися у певній школі, національній чи регіональній культурі, жанрі, стилі або у творчості одного митця. Натомість, на слово «розвиток» часто не звертають належної уваги, уживаючи його в даному виразі фактично як синонім інших понять – таких, як продовження і наслідування, що нерідко стають евфемізмами, позначаючи копіювання, консервацію і догматизацію. Втім, усі ці явища (навіть реальне

продовження чи наслідування) не лише не є тотожними розвиткові, вони часто йому суперечать. Неупереджений погляд на історію мистецтва доводить, що справжній розвиток традиції передбачає її суттєве оновлення, додавання нових елементів, переосмислення і перетворення. Саме в такий спосіб з допомогою традиції здійснюється зв'язок минулого з теперішнім і майбутнім, що є обов'язковою ознакою функціонування традиції. Так, традицію Бетховена саме розвивали (а не консервували) і Ф. Мендельсон, і Й. Брамс, і Р. Вагнер, і П. Чайковський, і Д. Шостакович, і А. Шенберг. У творчості кожного з них присутній комплекс бетховенських за походженням рис, що істотно вплинули на формування особистого стилю цих композиторів. Адаптуючи Бетховенові прийоми відповідно до власних інтенцій і в іншому мовно-стилістичному й естетичному контексті, ці композитори не копіювали запропоновані Бетховеном творчі розв'язання, а розвивали й видозмінювали їх, часом далеко відбігаючи від Бетховена. Саме таке гнучке, недогматичне ставлення до традиції ми маємо пов'язати з її розвитком. Лише в такому розумінні традиція може стати, поряд з іншими чинниками, джерелом композиторського відкриття.

За своїм визначенням традиція – це набагато ширше, ґрунтовніше і складніше явище, ніж проста звичка. Її існування на всіх етапах – це складний процес, що відбувається на різних рівнях і охоплює як індивідуальну, так і колективну свідомість. Наскільки та чи та традиція надається до розвитку, також залежить від усіх дотичних до неї чинників – від найширшого культурно-історичного контексту до суб'єктивних рис головних її носіїв. Будь-яка традиція не може існувати вічно, вона постає у певний час, відповідаючи на мистецькі або якісь інші (соціальні, національні, релігійні, політичні тощо) запити. Коли ці запити слабшають або зникають, традиція не може на це не реагувати, відтак вона або деградує, або суттєво видозмінюється і перетворюється на іншу традицію. Отже, перспективність традиції з історичного боку залежить як від іманентної логіки розвитку мистецтва, так і від зовнішніх стосовно мистецтва обставин. Обидві «групи впливу» –

внутрішньо-мистецька і зовнішньо-суспільна – можуть діяти синхронно, підсилюючи одне одного, а можуть і не збігатися чи навіть суперечити одне одному. Результатом такого різновекторного впливу стала, приміром, ситуація в українській музиці 1920-30-х років, коли об'єктивна логіка мистецького розвитку підштовхувала митців до оновлення в дусі європейського модернізму, але комуністичний режим дедалі більше накладав митцям свої цінності, висував до них ідеологічні вимоги і врешті решт унеможливив широкий рух у європейському напрямі. Якщо врахувати наявні на той час в Україні мистецькі сили і розвиток професійної композиторської освіти, можна легко здогадатися, скількох мистецьких відкриттів ми недорахувалися внаслідок цього без перебільшення трагічного схрещення обставин. Природний розвиток новонародженої музичної традиції було штучно перервано, і лише поодинокі твори змогли прорватися крізь ідеологічний мур – такі, як Друга симфонія чи Скрипкова соната Лятошинського або Друга симфонія Ревуцького. Натомість, у польській музиці кінця 1950-х – початку 1960-х років завдяки низці обставин вдалося уникнути подібної ситуації, й обидві групи впливу – внутрішньо-мистецька і зовнішньо-суспільна – діяли суголосно і сприяли появі унікального явища – польського авангарду.

Існує багато прикладів розвитку старої традиції, що не втрачає актуальності впродовж століть, даючи поштовх для появи нових мистецьких відкриттів. Так, у проліферації (специфічному прийомі розгортання музичної думки, характерному, зокрема, для музики П. Булеза; див.: [171]) неважко углядіти ту ж таки бетховенську традицію розгортання музики з початкового зерна методом його всебічного вигадливого варіювання і послідовних видозмін. У того ж таки Булеза справедливо помічають поєднання традицій А. Веберна (трактування додекафонії) і К. Дебюссі (увага до темброво-кolorистичних якостей звучання як самодостатньої субстанції) (див.: [53, с. 162–201]), проте втілення цих ідей у Булеза здійснене на новому естетичному і технічному ґрунті, та й саме звучання його творів має небагато спільного з обома предтечами його стилю. Як і проліферація Булеза, концепція

формульної композиції Штокгаузена (див.: [4, с. 678–679]) має своє коріння у Бетховенівій мотивній техніці, а також і в Шенберговій додекафонії. Натомість, механічне, мляве, безініціативне повторення бетховенських формальних схем і прийомів тематичного розвитку у творчості другорядних авторів ХІХ сторіччя або копіювання численними епігонами Дебюссі зовнішніх рис його гармонії чи ладових структур без розуміння їхньої сутності³¹ – це все навряд чи можна віднести до розвитку традиції, бо тут нічого не розвивається. За такого, зрештою, поверхового і спрощеного ставлення до традиції відбувається лише процес її консервації, що призводить до творчої деградації й занепаду традиції. Відповідно, тут важко буде знайти і мистецькі відкриття. Отже, від того, в якому стані перебуває традиція або в який спосіб її трактує митець, залежить, як саме вона впливатиме на майбутнє мистецьке відкриття. Розмірковуючи про «традиційність», а також про походження того чи того елемента твору, важливо враховувати й аксіологічний аспект – не боятися оцінювати якість твору з історичної та естетичної точки зору – ясна річ, дбаючи про обґрунтованість і об'єктивність оцінки.

Чи можливе мистецьке відкриття поза традицією? Звісно, можливе, й історія музики знає подібні приклади. Втім, постаючи окремо від магістральної лінії розвитку мистецтва, таке відкриття ризикує в подальшому залишитися, можливо, цікавим і яскравим, проте одиночним явищем, що не надається до розвитку. Натомість, природне, історично обґрунтоване визрівання відкриття в загальному мистецькому річищі – це надійне «страхування» автора відкриття від помилки і від омани. Так, ідея додекафонії впродовж перших десятиліть ХХ століття буквально «висіла у повітрі», її окремі прояви можна знайти у багатьох композиторів того часу – у тих же нововіденців, у О. Скрябіна, М. Рославця. У Йозефа Гауера і Єфіма Голишева

³¹ «Звісно, й у нього були наслідувачі, що ревно копіювали послідовності паралельних нонакордів, але істинна традиція, народжена Дебюссі, в іншому, ніж у його попередників в і д ч у т т і [розрядка авт. – О. Щ.] музичної матерії» [53, с. 91].

додекафонна ідея навіть сформувалася у цілком оригінальну концепцію, що її вони втілили у власній творчості (див.: [92, с. 47–57; 179, с. 58–82]). Втім, їхні винаходи не мали продовження і залишилися, з культурно-історичного боку, маргінальними явищами. Лише у А. Шенберга додекафонія набула загальнокультурного значення, була підхоплена, розвинена і трансформована, а також довела свою перспективність протягом наступних десятиліть. Шенберг мислив себе не інакше як продовжувачем (не повторювачем!) традиції великих майстрів від Баха до Малера, тоді як Гауер, Голишев та інші «альтернативні додекафоністи» були зацікавлені лише у реалізації власної ідеї, не думаючи про її історичний контекст. Вони почували себе передусім революціонерами, а свою місію бачили в одномоментному трансформуванні музики на нових засадах. Саме це й обумовило подальшу долю їхніх винаходів і їхній вкрай обмежений вплив на історію музики. Як відомо, Шенберг був категорично незгоден з таким підходом й енергійно заперечував тим, хто вважали його революціонером.

3.5.5. Освіта і самоосвіта як способи засвоєння традиції.

Традиція передається різними шляхами, один з них – навчання. Чимало великих композиторів мали гарних педагогів (не обов'язково з композиції), які визначально вплинули на формування майбутніх видатних особистостей. Педагог навчає не лише власних здобутків, він несе в собі цілий комплекс знань і навичок, сформованих протягом не одного покоління музикантів. Втім, універсальних педагогів практично не існує, будь-хто з них, більшою чи меншою мірою, обмежений – школою, традицією, національною культурою, звичкою, життєвими обставинами, зрештою, особливостями власного характеру, темпераменту чи психотипу. Наприклад, і А. Берг, і А. Веберн були видатними педагогами, але стилі викладання в них були геть різними. Як свідчить Філіп Гершковіч (див.: [34]), Берг навчав того, що вмів сам і що цікавило його, натомість, Веберн був природженим педагогом-систематиком. Подібні типи викладання добре відомі всім музикантам. «В стилі Берга»

викладали Д. Шостакович, А. Шнітке, Б. Лятошинський, В. Бібік, а «Веберновий» принцип був притаманний М. Римському-Корсакову, В. Шебаліну, Е. Денісову. Ясна річ, більшість гарних педагогів сполучали обидва підходи, хоч і в різній пропорції. Навряд чи можна віддати перевагу одному з цих двох типів, кожен має свої сильні сторони і ризики, кожен передає учневі певну частину необхідної йому інформації і навичок, відтак сприяє творчому зростанню учня і формуванню в нього власних ідей. Однак, оскільки можливості навіть видатного педагога не безмежні, і завжди знайдуться речі, яких легше навчитися у когось іншого, очевидною є користь послідовного (в часі) навчання у різних педагогів – звісно, за умови творчого взаєморозуміння з усіма.

Ще одним, так само вкрай важливим джерелом передачі традиції є *самоосвіта*. Її роль відрізняється на різних етапах творчого становлення. Початок розвитку композитора часто збігається з інтенсивним спілкуванням з викладачем. Якщо учневі пощастило з педагогами, роль самоосвіти на цьому етапі відносно невелика. В міру засвоєння професійних навичок роль педагога зменшується і врешті решт взагалі зникає, а роль самоосвіти симетрично збільшується, оскільки потреба самовдосконалення у справжнього митця не зникає ніколи, навіть у періоди найбільшого творчого злету. Едісон Денісов і Альфред Шнітке свідчили, що після завершення навчання в них настав доволі тривалий – близько десяти років – період інтенсивної самоосвіти (див.: [145; 146]). Фактично вже сформовані творчі особистості двох композиторів вимагали нових знань, що їх тодішня Московська консерваторія, попри високі стандарти навчання, все ж не давала через ідеологічні обмеження комуністичного режиму. Йшлося передусім про композиторські здобутки ХХ сторіччя – ці знання в той час доводилося здобувати самотужки. В подібній ситуації опинився і Леонід Грабовський по закінченню Київської консерваторії на початку 1960-х років (див.: [77]). Він так само компенсував свої професійні прогалини за допомогою самоосвіти.

Різниця навчання з педагогом і самоосвіти полягає в тому, що у першому випадку матеріал або вміст навчального курсу і методику його викладу обирає педагог (самостійно або відповідно до програм і методичних рекомендацій навчального закладу). За умови відповідного досвіду і глибини знань педагога, а також при належному психологічному контакті вчителя з учнем, коли між ними встановлюється атмосфера довіри і взаємоповаги, цей вибір здійснюється обґрунтовано і сприяє досягненню найкращих результатів, отже, є раціональним і найефективнішим. Натомість, самоосвіта – за всієї її важливості й незамінності у творчій еволюції – містить ризики несистемності, оскільки автодидакт не залежить від формальних вимог навчального закладу і може вибудовувати власні студії за будь-яким принципом, часто підпадаючи під дію випадку або своїх не завжди сформованих уподобань. Компенсація цих ризиків – справа самого автодидакта. На відміну від навчання з педагогом, самоосвіта не обмежена у часі і може тривати хоч упродовж усього життя композитора. Так чи інак, обидва типи навчання – з педагогом і без нього – стають неомінальними етапами на шляху до власного мистецького відкриття.

3.5.6. Антиномії сучасної композиторської освіти.

Починаючи з ХХ століття, загальноживаною практикою у композиторській освіті стало впровадження класу «вільної композиції», відокремленого від теоретичних дисциплін. Розподіл освітнього процесу на «теоретичний блок» і «практичну композицію» до ХХ століття навряд чи був би доцільний чи й узагалі можливий, оскільки в ті часи саме набуті музично-теоретичні знання безпосередньо вживалися у композиторській практиці й становили основу композиторського ремесла. Навчати компонуванню означало навчати гармонії, поліфонії, оркеструванню та інших «секретів» побудови сучасних на той час музичних творів відповідно до панівної традиції.

Запровадження окремого спеціального класу практичної композиції і поступове перетворення цього класу на центральну ланку композиторського навчання пов'язано з еволюцією музичної мови та її складників, адже класичні гармонія, поліфонія, музична форма і частково оркестрування – у тому вигляді, як вони представлені у навчальних курсах – у ХХ і ХХІ століттях уживаються чимдалі рідше, поступаючись місцем іншим композиторським системам, що можуть мати небагато спільного зі своїми класичними прототипами і потребують окремого осмислення³². За таких умов вивчення класичної теорії музики для багатьох майбутніх композиторів має переважно дидактичний сенс – формує в них ґрунтовне розуміння класичних принципів компонування, а також вдосконалює власну композиторську техніку письма. Лише за особливих умов – наприклад, у стилізаціях, стильових алюзіях чи в деяких «ретростилях» – у композитора з'явиться нагода безпосередньо скористатися «класичними» прийомами. Отже, хоча традиційні музично-теоретичні дисципліни і залишаються обов'язковими у композиторській освіті й відіграють винятково важливу роль у фаховому розвитку композитора, пряме практичне застосування набутих теоретичних знань звужується, а його природа суттєво змінюється. Якщо раніше вони складали «активну частину» композиторського резервуару – становили технічний базис компонування, який значною мірою спирався на знання загальнозживаних правил і законів побудови музичної композиції, то тепер знання класичної теорії музики стає лише одним з багатьох можливих складників композиторської техніки.

Перехід на «роздільну» систему викладання виник як спроба подолати відірваність старої теоретичної системи від живої практики. Як зазначав Грабовський, «революція в музичній освіті, що сталася в 1920-і роки, мала свої негативні риси. Може, хтось і виграв від цього, бо, скажімо, вільна фантазія

³² Результати осмислення новітньої композиторської практики можуть і повинні ставати основою нових теоретичних предметів у композиторській системі освіти – що й відбувається у навчальних закладах у вигляді таких курсів, як «Техніки композиції ХХ – ХХІ століть», «Сучасна гармонія», «Аналіз і редагування сучасної партитури», «Новітні техніки виконавства», «Електроакустична музика» тощо. Втім, таке осучаснення теоретичного циклу не змінює загальну конфігурацію навчальних дисциплін із центральним профільним курсом композиції, організаційно відокремленим від усієї «теорії».

менше затискалася, але з іншого боку, страждав фаховий рівень» [77, с. 33]. Погоджуючись із цією думкою і визнаючи позитивний ефект (і неминучість) запровадження окремого класу композиції, мусимо звернути увагу і на «зворотний бік медалі» – ризик зниження професійності виконаних у цьому класі композиторських робіт, що є наслідком, зокрема, розмивання фахових критеріїв. Множинність естетичних і технологічних підходів, толерантність до альтернативної думки, партнерські стосунки між викладачем і студентом та інші питомі ознаки сучасного демократичного суспільства, попри їхній незаперечно позитивний вплив на освітній процес, також створюють поживний ґрунт для дилетантства, популізму й демагогії. Звісно, повернення до старого принципу композиторської освіти неможливе й непотрібне, проте наявна система все ще далека від ідеалу і має бути суттєво вдосконалена.

Педагогічні впливи здебільшого є гетерогенними і поліморфними – неоднорідними, іноді фрагментарними, такими, що за різних обставин викликають різні наслідки. Поєднання різноскерованих впливів також може істотно змінити результат. Цим пояснюється те, що у того самого викладача бувають дуже різні учні. Справа не лише у їхній різній обдарованості. Проблема може полягати в різній сумісності – як професійній, так і чисто людській. Ця риса викладацьких впливів лише посилюється на тлі сучасного різноманіття композиторських напрямів, стилів, технік, різних форм побутування і використання музики³³.

3.6. Апробація авторських ідей у корпоративних комунікаціях: професійне спілкування як інструмент композиторської самоактуалізації.

3.6.1. Види, форми і особливості соціальної комунікації композитора.

Як вже зазначалося, самоактуалізація композитора неможлива поза його соціальними контактами, отже, ключовим моментом для нас є дослідження

³³ Див. докладне обговорення проблем композиторської педагогіки: [224].

форм, видів і особливостей професійної взаємодії композитора із соціумом. Серед найвагоміших форм є такі:

1. Співпраця між композитором і його виконавцями або імпресаріо (агентами, продюсерами, менеджерами). Успішність такої співпраці залежить, зокрема, від фахової підготовки обох сторін, розуміння прагнень, потреб і особливостей партнера, а також самокритичного ставлення до себе. Цей вид комунікації має виняткове значення для формування композиторської особистості, оскільки лише виконавці можуть перетворити композиторський задум на реальне звучання. Для успішного розвитку навіть великого композиторського таланту його взаємодія з видатними виконавцями чи музичними менеджерами критично важлива. В історії маємо чимало прикладів такої співпраці, на ґрунті якої постали абсолютні шедеври: В. А. Моцарт і А. Штадлер, Й. Брамс і Й. Йоахім, І. Стравінський і С. Дягілев, Б. Бріттен і П. Пірс, Б. Бріттен і М. Ростропович, Д. Шостакович і М. Ростропович, А. Шнітке і Г. Рождественський, В. Бібік та І. Блажков. Найуспішнішим є таке спілкування, в результаті якого обидві сторони отримують позитивні імпульси для власного розвитку.

2. Комунікація між композитором і його співавтором (композитором, поетом, лібретистом, майбутнім постановником). Творів, написаних у співавторстві двома чи більшою кількістю композиторів, в історії музики вкрай мало – навіть менше, ніж «колективних» творів у художній літературі (там їх теж обмаль), не кажучи про публіцистику, журналістику чи науково-популярну галузь, де колективне авторство широко розповсюджене. Подібно до музичної царини, майже не було авторських тандемів і серед живописців і скульпторів, небагато їх у театральній режисурі та кіно. Очевидно, чим більшу роль у творчому процесі відіграє авторська індивідуальність, фантазія, вигадливість, нестандартність мислення, тим менше митці схильні до співавторства. Йдеться про випадки, коли двоє чи більше авторів виконують однакову або близьку роль у творчому процесі, працюють «на рівних» і мають приблизно рівну частку у кінцевому творчому продукті. Такі випадки у музиці

слід визнати винятковими, і так само винятковою має бути довіра, взаєморозуміння, взаємоповага між авторами. Їхні естетичні та й життєві погляди, смаки, звички, улюблені професійні прийоми повинні максимально збігатися, інакше важко досягнути цілісності твору. Звісно, психологічна сумісність співавторів і їхня принципова відкритість до колективної творчості також має вирішальне значення.

По-іншому виглядає співпраця, коли функції співавторів принципово різні. Це робота композитора з лібретистом над музично-театральним твором, композитора з письменником над вокальною чи хоровою композицією, композитора з режисером над майбутньою театральною виставою чи кінофільмом. У цих і в інших подібних випадках кожен з авторів зайнятий своєю справою, а його «сектор відповідальності» лише частково може перетинатися з таким же сектором колеги. Зрозуміло, що естетична сумісність і подібність творчої мети критично важлива тут, без цього майже немає шансів на плідну сумісну роботу. Але поза цим кожен з учасників творчого процесу зберігає значну самостійність і свободу професійного вибору у своїй царині. Композитор попросить лібретиста додати або скоротити текст чи змінити у ньому деякі деталі лише тоді, коли цього вимагатиме музика або музично-драматургічний задум. Так само режисер чекатиме від композитора певного музичного фрагмента для здійснення певної режисерської ідеї. Вибір конкретних засобів виразності, як правило, залишиться за композитором. Втім, у подібних випадках майже ніколи не буває повного «рівноправ'я», оскільки при командній роботі, що є природним станом речей в деяких жанрах, хтось зі співавторів усе-таки має першість. У драматичному театрі і кіно, як правило, «головним» є режисер-постановник (іноді актор зіркового статусу), в оперному театрі – або диригент, або режисер (іноді співак) при збереженні провідної ролі композитора, у музиці з текстом – композитор. Такий розподіл обов'язків змушені враховувати і мають до нього прилаштуватися всі учасники творчого процесу. З іншого боку, для плідної сумісної роботи кожен з її учасників повинен бодай мінімально розуміти

природу творчості свого колеги. Якщо композитор розуміється на поезії, а режисер – на музиці, це лише допоможе їм краще впоратися зі своїми задачами.

3. Комунікація між композитором і його слухачами, а саме:

а) Між композитором і публікою. Тут з боку композитора важливо уникати крайнощів: як повної довіри до публіки, так і зневаги до неї. Надто велика залежність від зовнішньої реакції може перейти у поверховий популізм – догоджання далеко не завжди бездоганим смакам публіки, а відтак до втрати авторської ініціативи й до нівелювання креативного начала. З іншого боку, байдужість або зневага до сторонньої думки позбавляє автора серйозного джерела інформації для власних роздумів, для самоперевірки, і, відповідно, може послабити автора, оскільки йому не варто відкидати жодної, навіть найменшої можливості самовдосконалення.

б) Між композитором і критиками. Посутньо ці стосунки подібні до попередніх – між композитором і публікою, різниця хіба що в тому, що компетентність авторитетного критика знаходиться (принаймні, повинна знаходитися) на рівні слухача-експерта³⁴. У цьому випадку критика може мати велике значення для композиторського розвитку і зазвичай береться до уваги суспільством. Якщо зрілий і досвідчений автор (наприклад, Лев Толстой) може собі дозволити ігнорувати критиків, то на етапі творчого сходження, мабуть, усі автори слідкують за реакцією експертів, отже, на критика лягає додаткова відповідальність: постаратися глибоко осягнути творчий результат, побачити перспективу там, де вона справді є, не перехвалити, але й не прогавити яскраву особистість.

4. Позитивна комунікація з колегами-композиторами та іншими музикантами. Це особливий різновид творчого спілкування. Позитивна комунікація можлива, наприклад, серед однодумців. На цьому ґрунті постають композиторські школи, мистецькі угруповання, виконавські колективи,

³⁴ Тут ми використовуємо класифікацію слухачів, запропоновану Т. Адорно (див.: [164]).

фестивалі, концертні програми, майстер-класи тощо. Результатами позитивного спілкування між композиторами стали, приміром, фестивалі «Варшавська Осінь», «Київмузикфест» і «Контрасти», численні ансамблі сучасної музики в різних країнах, майстер-класи, Літній музичний семінар (Україна, 1985–88). Користь від подібного спілкування для загального музичного процесу величезна, але не меншою є користь і для особистого розвитку композитора. Змістовне спілкування музикантів різної спеціалізації – один з необхідних і найефективніших способів професійного розвитку. Форми такого спілкування можуть бути дуже різноманітними – від неформальних дружніх бесід «за філіжанкою кави» до масштабних сумісних творчих проєктів, що їх неможливо здійснити самотужки.

5. Негативна комунікація з колегами-композиторами. Одразу відкиньмо задалегідь упереджене, несправедливо негативне ставлення композитора до свого колеги, обумовлене заздрістю, нечесною конкурентною боротьбою, бажанням догодити начальству, низькими моральними якостями чи потребою самоствердження або самовиправдання. Такі випадки напряду не стосуються музики як мистецтва і можуть враховуватися хіба що як прикрі біографічні факти, від яких ніхто, на жаль, не убезпечений. Набагато складнішими й важливішими для творчого зростання митця є щире несприйняття його творів колегами. Така негативна оцінка обумовлюється низкою обставин. Серед них можна виокремити такі:

а) невдале виконання нового твору внаслідок недбалої підготовки, недостатнього фахового рівня виконавців, нерозуміння виконавцями нового твору, відсутності взаємодії між виконавцями й автором та інших об'єктивних і суб'єктивних перешкод під час оприлюднення нової композиції;

б) недостатня фаховість автора, відсутність у нього навичок або мисленневих інструментів критичної самооцінки і самоаналізу;

в) принципова розбіжність естетичних позицій автора і його реципієнта.

Якщо перші дві обставини не потребують додаткових пояснень, то остання не є настільки ж однозначною і зрозумілою. Кожний сформований митець сприймає чужу творчість крізь оптику власних переконань. Чим потужніша мистецька індивідуальність, тим сильнішим буде «оптичне заломлення» будь-якої сторонньої інформації, в тому числі творчості колег. Звісно, таку природну необ'єктивність багато хто з митців успішно долає раціонально, намагаючись за допомогою здорового глузду, логіки або зусиллям волі відсторонитись від своїх внутрішніх критеріїв і пріоритетів, чинних лише «для себе» і для власного творчого процесу. Постає ситуація, коли, так би мовити, серце не приймає, але розум підправляє серце. Звісно, йдеться не про критерії професійності (вони все ж мають лишатися непорушними), а про естетичні або філософські орієнтири чи смаки. У цій царині чимало митців мають доволі широкі і толерантні погляди, отже, здатні прийняти і вподобати навіть чужі собі явища. Однак є й інші, в тому числі геніальні постаті, що принципово відкидають те, що не збігається з їхнім баченням. Саме цим відзначались Ріхард Вагнер або Галіна Уствольська, таку ж позицію в наш час зайняв Валентин Сильвестров (див.: [110]). Пояснення цього явища, очевидно, далеко вийшло б за межі суто музичного розгляду. На наш погляд, однією з очевидних причин такого звуження мистецького погляду на чужу творчість є величезна концентрація митця на власних ідеях і творчих відкриттях, беззастережна віра в їхню важливість і необхідність. Така концентрація стимулює всебічний розвиток цих, можливо, геніальних ідей, але водночас зменшує здатність митця неупереджено сприймати чуже.

6. Комунікація з музикознавцями. В наш час, очевидно, вже немає потреби доводити важливість і самодостатність кваліфікованої музикознавчої праці, пов'язаної з творчістю композиторів-сучасників. Зневажливо-споживацьке ставлення до музикознавців з боку композиторів, що його ще можна було спостерігати пів сторіччя тому, приміром, у деяких колах Спілки

композиторів, відійшло у минуле³⁵. Отже, важливо зрозуміти, як найуспішніше композитор може побудувати фахову комунікацію з музикознавцем і чим це може йому допомогти у процесі самоактуалізації. Окрім загальної організованості, психологічної сумісності і вміння спілкуватися будь з ким, для обох сторін важливим є належний фаховий рівень. Зокрема, композитор має володіти достатніми теоретичними знаннями, аби принаймні розуміти музикознавця і мати можливість підтримувати фахове спілкування³⁶. Для композитора таке спілкування – ще один спосіб самопізнання і самовдосконалення, воно здатне впорядкувати і вдосконалити власні ідеї та задуми.

7. Викладацька робота. У рамках даного дослідження обмежимося розглядом викладання композиції і супутніх музично-теоретичних дисциплін. Якщо композитор сумлінно ставиться до своїх викладацьких обов'язків і має талановитих перспективних учнів, викладання відкриває потужний і, що дуже важливо, двосторонній канал комунікації, що впливатиме на професійний поступ самого викладача. Назвімо специфічні види викладацької комунікації:

а) Усі форми занять зі студентами (лекції, семінари, практикуми, індивідуальні, групові тощо). В аспекті комунікації вони дають можливість безпосередньо передавати і поширювати серед учнів власні естетичні погляди і професійні підходи. Якщо викладацька робота триває довго, добре організована, і якщо викладачу є що передавати, це може стимулювати створення школи, нового мистецького угруповання, стати початком різних культурних проєктів та ін.

б) Апробація щойно написаного твору. Якщо викладач довіряє студентам, показавши їм нову партитуру, він отримує вдячну аудиторію, оскільки студенти є достатньо кваліфікованими слухачами, не потребують

³⁵ Ґрунтувалося таке ставлення хіба що на низькому професійно-теоретичному рівні як деяких композиторів, так – ніде правди сховати – і деяких музикознавців.

³⁶ «Композитор має знати і вміти все, що знає і вміє музикознавець, а окрім цього ще й писати музику» – ця максима нам видається цілком слушною і лише трохи завищеною.

додакового ознайомлення з підходами викладача, отже, порівняно зі сторонніми слухачами, мають додаткові шанси адекватно сприйняти твір.

в) Пов'язана з викладанням наукова робота, а також інші близькі до неї форми діяльності – редагування, підготовка до публікації чужих творів тощо. Статті та інші наукові тексти, участь у конференціях та інших наукових зібраннях, рецензії, наукове керівництво студентськими й аспірантськими роботами – це все збагачує мислення композитора, отже, позитивно впливає на його творчість, хоча й потребує додаткових витрат часу. Зрозуміло, наукова робота композитора не обов'язково пов'язана з його викладацькою діяльністю, а може бути цілком самостійною. Так само самостійною може бути і літературна композиторська діяльність (докладніше про неї – в окремому розділі).

В цілому успішна викладацька робота створює навколо композитора додаткову «групу підтримки», що складається як з учнів, так і з колеґ-викладачів. Формуються нові професійні і чисто людські контакти, позитивний вплив яких може тривати впродовж років і десятиліть.

8. Інтернет як засіб композиторського спілкування з навколишнім світом вбирає в себе усі попередні види комунікації, розширює їх і доповнює багатьма новими можливостями, не змінюючи, втім, її сутності й основних напрямів. Значення інтернет-технологій для композиторського розвитку в цілому таке ж, як і для інших видів мистецької діяльності. Інтернет-комунікація композитора включає професійне листування з колеґами, виконавцями, менеджерами, видавцями, замовниками. Спілкування у соціальних мережах, окрім обміну думками з будь-яких питань, надає широкі можливості для інформування про себе і свою роботу. Інтернет значно спрощує пересилання нотного матеріалу і супровідних текстів, а також інші суто технічні процедури, вивільняючи в такий спосіб час для творчої роботи. Окрім цього, інтернет дає композиторові невичерпне джерело нової інформації, роблячи всю його комунікацію змістовнішою і більш фаховою.

3.6.2. Відсутність суспільної комунікації як імпульс до розвитку.

Професійна комунікація композитора залежить від його *місця проживання* – як під час навчання, так і після нього. Цей чинник впливає неоднозначно, оскільки неодмінно накладається на особливості характеру і вдачі різних митців. Здавалося б, велике місто, що часто є потужним культурним центром, надає більше можливостей для розвитку особистості. Залежність від постійного місця проживання залишається чинним і в наш час, оскільки ніякі сучасні засоби комунікації не замінять живого людського спілкування, а записи не замінять живих концертів і вистав. Однак, якщо митець не відзначається соціальною відкритістю, є людиною замкненою або знаходиться під тиском психологічних, матеріальних чи побутових проблем, він навряд чи зможе уповні використати переваги великого міста. Усамітнення й уникання контактів не завжди шкодить митцю, для деякого (Ш.-В. Алькан, Ч. Айвз, Г. Уствольська, Дж. Шельсі, К. Сорабджі) таким був природний спосіб існування, що лише допомагав у творчій роботі. Очевидно, самотність³⁷ як позитивний чинник самореалізації можлива лише для зрілого митця, коли він, орієнтуючись передусім на власну оцінку творчого результату, сам стає своїм найсуворішим, але водночас і найкомпетентнішим критиком. Навряд чи таке обмеження соціальних контактів принесе користь під час навчання чи на початковій стадії самостійного шляху, коли митцеві ще бракує фахових знань, навичок і досвіду.

Мистецьке відкриття часто ламає усталені стереотипи, а його автор наражається на несприйняття сучасниками і несправедливу критику, що постає внаслідок нерозуміння або консерватизму, закостенілості мислення. Саме по собі це теж може стати істотним чинником, що впливає на долю митця і його ідей, може загальмувати чи й зовсім припинити їхнє утвердження і подальший розвиток. Цей комунікативний фактор можна назвати впливом епохи, часу, його духу і його звичаїв. У разі соціального чи професійного

³⁷ Дослідження явища самотности див.: [128]

відторгнення мистецьких відкриттів чи винаходів маємо негативний вплив епохи. Проте, навіть у цьому випадку мистецьке досягнення має шанси зберегтися – звісно, за умови, що збережуться його матеріальні носії. В надрах епохи, незалежно від поверхневих соціальних течій, визрівають нові ідеї, для яких має настати слушний час. Цей процес не залежить від волі митця-новатора і підкоряється загальній історичній і мистецькій логіці. Отже, вагома ідея не лише вільно формується у свідомості митця, а й впливає з логіки розвитку мистецтва, що є потужним двигуном мистецького прогресу. Ця логіка розвитку існує на різних рівнях: загальнокультурному чи загальноцивілізаційному, в межах певного стилю, напряду чи національної (регіональної) традиції, в межах композиторської школи тощо.

3.6.3. Професійне спілкування як чинник композиторської самоактуалізації.

Фахове й інтелектуальне оточення, в якому формується і працює композитор, розрізняється за кількома ознаками:

- *вікова приналежність* (однолітки, старші колеги і т. д.), кожна вікова група має свої канали впливу на формування особистих ідей митця;

- *фахова приналежність* і ступінь «близькості» до композиторського фаху (колеги-композитори, музиканти суміжних професій – виконавці, музикознавці, люди з інших видів мистецтва чи літератури, фахово не пов'язані з мистецтвом особи тощо);

- *соціальна близькість* (члени сім'ї, друзі, знайомі, вороги);

- *ступінь «інтернаціоналізації» фахових зв'язків*: одні автори зростають в межах одного населеного пункту, інші періодично спілкуються з колегами з інших міст своєї країни, декому вдається вже на етапі формування свого «я» налагоджувати міжнародні контакти.

Як відомо, люди охочіше спілкуються в межах своєї вікової групи або з людьми свого соціального статусу чи об'єднаних спільними професійними інтересами. Переваги й недоліки такого спілкування є очевидними. Приміром,

притаманні одній з груп гнучкість мислення, відкритість до нових ідей, неупередженість стосовно нового й незнамого можуть сполучатися з браком досвіду, недостатньою фаховістю. Остання риса, на жаль, трапляється серед груп будь-якого віку, а набутий з роками досвід навряд чи здатен компенсувати брак освіченості чи поверховість, фрагментарність або односторонність професійних знань. Отже, для успішного розвитку митця потрібне спілкування всередині різних груп – в такий спосіб можна компенсувати або зменшити від’ємні соціальні впливи, не втрачаючи (або й посилюючи) впливи позитивні. Зокрема, незамінними задля розширення кругозору митця є контакти з людьми інших професій. Але, оскільки повноцінне спілкування – це двосторонній рух, сам митець має бути достатньо розвиненим і цікавим для іншої сторони. Спілкування ж лише зі своїм фаховим колом – незамінне для успішного розвитку митця – несе загрозу звуження творчої мети.

Під час навчання професійна комунікація композитора має такі особливості:

- залежність творчості від навчальних планів або визначеної педагогом навчальної стратегії, необхідність представити роботи у зазначені наперед терміни (на залік або іспит), у певному обсязі і у визначеній формі (паперовий роздрук, електронний файл, демо-запис тощо);

- певна необов’язковість «творчих досягнень» і оригінальності студентських робіт³⁸;

- розподіл відповідальності за виконання основних вимог і процедур навчального процесу між студентом і педагогом;

- усталені способи і форми композиторського спілкування у студентському середовищі, а також з педагогами і старшими колегами.

Після завершення навчання творча мотивація композитора істотно змінюється, оскільки зникає все те, що пов’язане зі студентсько-аспірантським

³⁸ Попри зафіксовану у багатьох навчальних планах українських вишів «оригінальність робіт» як один з критеріїв високої оцінки, реальна оригінальність студентських творів – явище вкрай рідкісне.

статусом. Композитор вступає в один з найважливіших і, можливо, найтяжчих періодів свого розвитку. Вибір подальшого шляху, усвідомлення своєї місії, визначення мети своєї професійної діяльності, вибір стратегії, тактики і послідовності власних учинків, критичний перегляд власного композиторського здобутку, вчасне оновлення і поповнення творчого резервуару, знаходження для своєї музики виконавців і вибудовування з ними професійних стосунків – це все і багато інших проблем тепер композитору доведеться розв'язувати самостійно і, відповідно, самому нести всю відповідальність за себе. Ті, хто вже на студентській лаві ставили собі високу мету і виходили на «неучнівський» рівень, вочевидь, краще підготовлені до «пост-навчального» життя. У цей для багатьох композиторів шоківий період здійснюється їхній природний (а часом – штучний) відбір, і після нього лише достатньо сильні й умотивовані особистості залишаються «у професії» та продовжують рух до власної самоактуалізації. Як і на інших стадіях, критично важливою в цей час є здатність до професійної комунікації, оскільки без грамотної взаємодії з іншими музикантами повноцінна творча еволюція композитора майже неможлива.

3.6.4. Специфіка самоактуалізації у середовищі емігрантів.

Історія музики знає випадки, коли композитор втрачає фахове коло спілкування. Це може трапитися з різних причин, часто далеких від мистецтва: еміграція чи переїзд у далекі краї, ув'язнення, хвороба, природна некоммунікбельність митця, несприятливі особисті або сімейні обставини тощо. Якщо митець встигнув накопичити соціальні зв'язки і професійно ствердитися у своїх соціальних групах, мав успіх і перспективу подальшого розвитку на попередньому місці, така життєва зміна може означати для нього і для його самоактуалізації тяжке випробування і вимагатиме величезних моральних зусиль для подолання наслідків. Частково митець може розраховувати на підтримку друзів і симпатиків, але основний тягар проблем лягає на нього самого. Людина стає вигнанцем, мусить заново будувати своє

життя, пристосовуватися (наскільки це взагалі можливо) до нових обставин, змінюватися так, щоб не втратити себе і не зрадити своїх ідеалів. Як свідчить життя, самоактуалізація композитора за межами країни, з культурою якої він пов'язаний, цілком реальна, хоча повністю зняти проблему культурної відірваності, мабуть, неможливо.

Класичний приклад вигнанця, що зумів знайти вихід з тяжких життєвих обставин, – це Тарас Шевченко. Протягом 16 років, проведених у Петербурзі, він досягнув вершин самоактуалізації, а опинившись у вигнанні, зумів продовжити і творчу роботу, і спілкування з друзями – звісно, наражаючись на обмеження і знаходячи спосіб їх долати. Його творчість часів заслання не менш вагома у суто мистецькому вимірі, ніж написане до арешту або після звільнення, що свідчить про виняткову силу духу Шевченка у поєднанні з силою таланту (див.: [58]). На жаль, таке вдавалося не кожному. Артемій Ведель у розквіті творчих сил потрапив в ув'язнення із забороною творчої роботи (очевидно, набагато суворішою, ніж застосована пізніше до Шевченка). Це фактично означало для Веделя передчасний кінець життя і набуло в контексті української історії символічного значення³⁹.

Особливий випадок втрати або значного звуження кола фахового спілкування – так звана внутрішня еміграція. Вона може постати з багатьох причин. Серед внутрішніх, з якими вкрай важко боротися, – природна нездатність митця до нормального спілкування з іншими, надмірна, навіть затулята концентрація на своїх поглядах і звичках, невміння почути інших, категорична незгода з панівними суспільними чи мистецькими настроями або звичаями, невміння зорганізуватися тощо. До внутрішньої еміграції митця можуть підштовхувати і зовнішні чинники, зокрема, ідеологічний пресинг авторитарних чи диктаторських режимів, реально тяжкі умови життя, загальна суспільна апатія чи байдужість до того мистецького напрямку чи жанру, в

³⁹ «Біографія і творча діяльність Артемія Веделя детерміновані усім комплексом чинників історичного та соціокультурного життя українського народу, сповна відбивають драматизм останнього як у життєвому, так і у творчому вимірах» [47, с. 33].

якому працює митець. Можливий і випадковий збіг обставин. Потрапляючи до внутрішньої еміграції, митець практично завжди приречений на поступовий занепад, оскільки не може ефективно використовувати свій творчий потенціал. За таких умов ні про яку самоактуалізацію вже не йдеться, питання в іншому – у творчому виживанні. Витягти митця з такої біди може хіба що хтось з його оточення, та й то на ранній стадії, коли проблема ще не набула загрозливих форм.

Доля творчо активних українців-емігрантів складалася по-різному, але завжди ставила митця перед вибором: або пристосуватися до обставин нового життя і продовжити рух у попередньому напрямі, або змінити себе і стати частиною нового суспільства. В обох випадках митець мусив увійти до нового кола спілкування, врахувати його цінності, зацікавлення і потреби, адаптувати себе до цих потреб (стати цікавим для нового товариства), опанувати нові для себе навички і соціальні практики – і це все заради того, щоб отримати належні умови для подальшого професійного розвитку. Пройти крізь таке випробування легше початківцям або тим, хто відчував себе чужим у попередньому середовищі і не міг там себе реалізувати так, як хотів би. Нерідко емігрант внутрішньо готовий до радикальної зміни обставин і навіть бажає її, розглядаючи еміграцію як зручний засіб заново збудувати своє життя, розпочавши все з нуля. Іноді навіть переїзд до нового міста всередині країни або зміна місця роботи призводить до серйозних змін у творчому поступі митця, до зміни його життєвих орієнтирів. Успішність чи неуспішність процесу адаптації залежить від суми багатьох внутрішніх і зовнішніх чинників, різних у кожному конкретному випадку.

Якщо творчість не поглинає митця цілком, не проникає в усі сфери його життя, його людська доля в еміграції і подальший творчий розвиток можуть іти різними шляхами: наприклад, нормальна або прийнятна особиста влаштованість – і одночасне зниження творчої активності, штучне гальмування, призупинення чи переривання процесу самоактуалізації. Такі обставини легше переживають посередні особистості або ті, хто внутрішньо

готовий відмовитися від творчости і знайти іншу життєву мету. Її іноді й шукати не треба, варто лише щиро запитати самого себе: «Навіщо мені те компонування?» Можлива й протилежна ситуація: перебуваючи у своїй країні, митець не знаходить способів адекватної самореалізації, не бачить себе всередині даної культури, переконаний, що в іншому місці матиме кращі перспективи для творчости – і справді, отримує в еміграції бажане, досягає там таких успіхів, на які в країні походження він не міг би розраховувати. Прикладів як «позитивного», так і «від'ємного» перебігу подій – чимало.

У зв'язку з цим постає питання, наскільки коректно розглядати творчість митця-емігранта в контексті його рідної культури. Однозначної всеохопної відповіді на це немає і не може бути, бо все залежить від конкретних обставин. Якщо композитор сформувався як творча особистість у своїй країні, має сутнісні зв'язки з її культурою, традицією, способом мислення, не перериває цих зв'язків навіть попри фізичну відсутність у країні, є всі підстави вважати його частиною цієї культури, незалежно від того, де і коли постали його головні творчі досягнення – до чи після еміграції. Приклад саме такої самоактуалізації у закордонні – Ф. Шопен: хоча він і змушений був покинути Польщу юнаком, його приналежність до польської культури є загально визнаним фактом. Не викликає сумнівів і ситуація з Л. Грабовським, який впродовж понад сорокарічної еміграції залишається так само міцно і на різних рівнях пов'язаний з Україною, як і до того. Отже, у цьому питанні вирішальними є не зовнішні життєві обставини митця, не країна його походження, місце навчання і тим більше не його етнічна приналежність⁴⁰, а наявний у його творах глибинний зв'язок з даною національною культурою.

⁴⁰ Етнічне походження композитора в даному дискурсі не має жодного значення і не може саме по собі впливати на те, наскільки композитор пов'язаний з певною культурною традицією або залежний від неї. Етнічна приналежність може стати для композитора хіба що приводом задуматися над культурною традицією своїх предків, тобто створити додаткову мотивацію для руху в цьому напрямі, але не більше. З іншого боку, національні чи регіональні мистецькі акції (фестивалі, концерти, наукові дослідження тощо) навколо зарубіжних митців, етнічно чи за місцем проживання пов'язаних з даною місцевістю чи країною, мають велике значення передусім для самої місцевої культури – розширюють її горизонти, що завжди є позитивним чинником. Самі ж мистецькі постаті – як-от І. Стравінський для волинського фестивалю «Стравінський і Україна» або П. Чайковський як герой наукового збірника «Чайковський і Україна» [134] – стають джерелом збагачення культури тієї країни, де відбувається дана мистецька акція.

Дещо інший тип такого зв'язку демонструє Вірко Балеї, який потрапив до еміграції у дитячому віці і сформувався як особистість вже в Америці, всотав її питому рису – культурну і ментальну відкритість, а до України вперше приїхав як гість у майже сорокарічному віці, вже маючи, втім, стійке зацікавлення культурою та історією своїх предків. Це зацікавлення відбилося в музиці Балеї у систематичному використанні українських тем, у розробці українського фольклорного матеріалу, а в його виконавській і громадській діяльності українська музика посіла провідне місце. Балеї як митець постав на перетині української і кількох західних традицій, отже, він належить як американській, так і українській культурам (див.: [148; 149]). Його приклад вкотре доводить, що митець може одночасно належати кільком культурам. Окрім об'єктивно наявних фактів у творчому доробку, тут важливою є й самоідентифікація митця, його відчуття своєї національно-культурної ідентичності або визнання множинності своїх ідентичностей. Одночасна приналежність до різних національних культур – явище, віддавна доволі розповсюджене. Г. Ф. Гендель, Л. Керубіні, Дж. Меєрбер, К.-В. Глюк, І. Стравінський впродовж тривалого часу жили в різних країнах і зробили значний внесок у культуру цих країн. Однак навіть це не є обов'язковою передумовою мультикультурної атрибуції митця. Головним тут є схрещення різних культурних впливів у творчості – явище, притаманне багатьом композиторам минулого, а в сучасному світі ще більше поширене завдяки глобалізації. Мультикультурність віддавна притаманна й українській культурі в цілому. Перебуваючи від часів середньовіччя під впливом своїх західних, південних і північних сусідів, наша культура завжди вміла перетравлювати ці впливи й обертати їх на свої оригінальні властивості.

3.7. Композиторський літературний текст і його значення для самоактуалізації

Мистецька індивідуальність композитора розкривається передусім в його музичних творах. Відповідно, саме аналіз цих творів є основним у роботі

дослідника мистецької самоактуалізації. Однак і сам автор може вдаватись до осмислення себе і рефлексувати над власною творчістю. Цінність авторських роздумів передусім у тому, що вони дають значний, часто незамінний масив фактів. Не завжди можна очікувати від автора системного, глибокого чи принаймні послідовного і фахового самоаналізу. Проте, цінною буде вже сама спроба саморефлексії, адже автор обиратиме, про що і як сказати, на чому наголосити, а про що – змовчати. Цей авторський вибір навряд чи буде випадковим, отже, він навіть сам по собі показовий для глибшого розуміння митця.

Досліджуючи композиторську еволюцію, сторонній аналітик традиційно знаходиться, так би мовити, ззовні досліджуваного об'єкта – одного твору, групи творів або всього творчого доробку автора. Це сприяє об'єктивності й неупередженості дослідження – звісно, за умови якісного і на належному фаховому рівні проведеного аналізу. А саморефлексія дає бачення мистецького твору зсередини, показує, як сам автор ставиться до нього й оцінює його. Очевидно, об'єктивність і неупередженість – не ті якості, які варто в першу чергу очікувати від композиторського аналізу. Ба більше: саме його суб'єктивність, навіть однобічність, проявлена у ньому особиста зацікавленість можуть стати для стороннього аналітика найціннішими рисами.

Робота митця, либонь, в усі часи містила в собі елемент самоконтролю, осмислення творчих планів, власних досягнень, прорахунків і проблем, що поставали як до роботи над твором, так і під час його написання або після його завершення. За часів середньовіччя, впродовж доби відродження, у бароковому і класичному періодах композиторська робота передбачала передусім фахово-технічний підхід. Хоча доба романтизму і культивувала тип відстороненого від життя творця, що керується передусім інтуїцією, маємо чимало свідчень того, що свідомість, рацію відігравали і в цьому періоді винятково важливу роль і сприяли узагальненому погляду, осмисленню як себе, так і творчості колег. У ХХ сторіччі аналітичний підхід у більшості мистецьких напрямів посилювався, хоча у деякої частини авторів і зберігся

переважно інтуїтивістський підхід. Сьогодні у цьому питанні панує плюралізм думок і підходів (примітивна суперечка «фізиків» і «ліриків» залишилась у далекому минулому), втім, важко не помітити, що в сучасному світі майже немає місця для митця, що покладається виключно на силу свого таланту і творчу інтуїцію.

Схильні до самоаналізу митці цілком логічно переходять до висловлення своїх рефлексій у вигляді текстів. За формою викладу їх можна розподілити на декілька груп:

1. Монологічні, що включають

- обсяжні тексти – аналітичні статті, книги, автобіографії, щоденники;
- малоформатні тексти – листи, авторські анотації до твору, технічні (в тому числі виконавські) коментарі.

2. Діалогічні – інтерв'ю, бесіди.

Композиторські висловлення можуть містити:

- біографічні дані, зокрема, пов'язані з появою і подальшою долею окремих творів;
- опис подій навколишнього життя, що їх композитору довелося спостерігати або безпосередньо брати в них участь;
- опис власних творів – узагальнений або більш деталізований, розрахований або на широку аудиторію, або на вужче фахове коло;
- формулювання авторського ставлення до тих чи тих напрямів, мистецьких чи інтелектуальних концепцій, а також до певних митців чи інтелектуалів і до їхніх творів;
- вислови про власну позицію у мистецтві – так, як її бачить сам автор;
- реакцію на ті чи ті події або на загальну ситуацію в мистецтві чи поза мистецтвом – у суспільстві, політиці, доккіллі тощо;
- пояснення або уточнення своїх світоглядних – філософських, релігійних, етичних, соціальних, естетичних, історичних і будь-яких інших – поглядів чи міркувань у найширшому контексті.

Ступінь деталізації й аналітична глибина, а також літературна яскравість чи нейтральність тексту самі по собі характеризують тип мислення автора – його зв'язки з літературою і наукою. Втім, тут не завжди простежуються безпосередні, прямо пропорційні зв'язки. У висловах Л. Грабовського чи В. Сильвестрова, приміром, добре відбиваються не лише їхні преференції й зацікавлення, а й мистецький смак, загальна широка обізнаність цих авторів у літературі й культурі загалом (див.: [77; 109; 110]). Їхня схильність до розмірковувань уголос, до залучення широкого кола прикладів й асоціацій очевидна для всіх, кому довелося спілкуватися з цими композиторами або чути їхні висловлювання. Така риса цілком закономірно привела до появи обсяжних книжок з їхніми текстами [77; 84; 110], а також численних інтерв'ю. У цих матеріалах авторська позиція стосовно доволі широкого кола тем викладена детально й у відповідній характеру цих митців формі. Те саме можна сказати про книги бесід з В. Лютославським, О. Месс'яном, А. Шнітке, Е. Денісовим [67; 145; 146]. Літературні опуси Дж. Кейджа відбивають своєрідність його мислення не менше, ніж його музичні твори (див.: [173]),. Натомість, В. Губаренко, попри свою любов до літератури й обізнаність у ній (див.: [54]), залишив лише декілька інтерв'ю і фактично жодного серйозного «монологічного» тексту. Важко навіть уявити, скільки унікальної інформації про його насичене подіями і творчими контактами життя, про його час і про долю митця могли би містити так і не написані ним мемуари. Окрім листування, не маємо «літератури» і від В. Бібіка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького і багатьох інших видатних українських митців. Так само не писав книжок і такий «літературоцентричний» автор-інтелектуал, як Лючано Беріо, – хоч як дивно, він обмежився лише «малими формами» інтерв'ю. Особливо прикро виглядає ситуація навколо літературної спадщини Д. Шостаковича. Його захоплення літературою і величезна ерудиція загальновідомі (міг з пам'яті цитувати цілі сторінки класиків). Однак, за винятком кількох ранніх матеріалів у пресі (доволі стислих за обсягом), власних літературних творів він не писав і погоджувався лише підписувати

складені для нього здебільшого доволі бляклі стандартизовані тексти. Цінність для дослідника таких текстів – мінімальна, бо їх можна розглядати хіба що як приклади підцензурної, бажаної для режиму або, в кращому разі, нейтральної преси-одноденки, де годі шукати свіжої думки чи прояву індивідуальності. Брак авторських літературних джерел інспірував, зокрема, появу так званих мемуарів Шостаковича, складених Соломоном Волковим [217]. Дослідники творчості композитора Л. Фей [124] і Л. Акопян [212] вважають, що ця книга почасти сфальсифікована. Втім, її фактичний автор С. Волков і не наполягає на автентичності тексту, даючи зрозуміти, що книгу написано ним «за мотивами» чи «за конспектом» бесід. Зрештою, те, в який спосіб вона була складена, – не найголовніше. Значно вагомішим, на наш погляд, доказом її документальної сумнівності є очевидна інтелектуальна невідповідність тексту музиці Шостаковича. Наскільки чи й узагалі можна довіряти такому джерелу, лише стилізованому під авторську оповідь, – питання риторичне.

Окремо слід розглядати музикознавчі роботи, написані композиторами. Музично-теоретичні статті і книги А. Шенберга, П. Гіндеміта, П. Булеза, К. Штокгаузена, Я. Ксенакіса, М. Беббіта та інших класиків ХХ століття давно стали неоминальним джерелом при вивченні їхньої власної музичної творчості. Їхній мистецький досвід доводить, що між власне композиторською і музично-теоретичною роботою композитора фактично не існує розподілу: одне переходить в інше, навізаєм стимулюючи і підживлюючи, постачаючи ідеї одне одному. Важливо враховувати не лише цілком очікуваний вплив теоретичних студій на композиторську практику (тобто втілення результатів теоретичних досліджень у новостворених музичних творах), а й зворотній процес: музично-теоретичні роботи композиторів, не втрачаючи своєї наукової глибини й оригінальності, іноді мислилися авторами як супутні, пояснювальні стосовно власних музичних творів. Аби в цьому переконатися, достатньо порівняти, наприклад, теоретичні дослідження Шенберга чи Месс'яна з їхніми ж композиторськими пошуками.

Літературний елемент може ставати інтегральною часткою самого музичного твору, входити до його смислової структури і конструкції, ба навіть впливати на неї. Наприклад, програмну назву твору часом можна розглядати не як посутньо необов'язкову «прикрасу», що нічого не змінює у музиці, а як літературний елемент, що став важливою частиною змістовної структури музичного твору. В деяких випадках програмний задум (позамузичного характеру) може визначити перебіг композиторського творчого процесу і безпосередньо вплинути на те, яким стане майбутній твір. Програма або літературний текст можуть відігравати величезну роль у музичному формотворенні, особливо коли іманентні музично-формотвірні засоби послаблюються або змінюють свою природу. Саме це знаходимо, наприклад, у творах вільно-атонального переддодекафонного періоду нововіденців. Доки не була винайдена додекафонія, вони змушені були забезпечувати цілісність форми, замість тональності, іншими формотвірними засобами, в тому числі сюжетом (в операх) і співаним текстом. В цьому ж контексті слід говорити не лише про літературну програму чи текст у вокальній музиці, а й про будь-яку немuzичну ідею, обрану автором й адаптовану до музичного твору як об'єднувчий, здатний до формотворення засіб.

Надзвичайно специфічні тексти – це оперні лібрето, складені композитором для себе або, у кількох унікальних випадках, для іншого композитора (як-от лібрето Арріґо Бойто двох останніх опер Дж. Верді – «Отелло» і «Фальстафа»). Вдале оперне лібрето передбачає літературну і драматургічну обдарованість його автора, а також глибоку обізнаність зі специфікою музичного театру. Якщо у композиторському резервуарі ці якості присутні, можна розраховувати на творчу перемогу. Коли композитор сам працює над лібрето своєї опери або є його співавтором, постає нерозривний творчий процес, у якому текст і музика щільно переплітаються, стають втіленням інтегрального задуму. З практичного боку для композитора це дуже зручно, адже, відчувши під час створення музики потребу в додатковому тексті, він може невідкладно його написати, не звертаючись до лібретиста.

Хто б не був автором літературного складника музичного твору – сам композитор чи поет, лібретист, однодумець, стороння людина тощо, – композитор завжди повинен буде так використати цей складник, щоб він став невід’ємною частиною саме музичного твору. Творча відповідальність тут покладається саме на композитора, звідси доволі розповсюджені композиторські втручання до тексту – від скорочень першоджерела до заміни окремих слів (див.: [192]).

Власні літературні роботи композитора складають окрему групу його творів. У ХХ-ХХІ століттях кількість літературних композиторських публікацій зростає навіть порівняно з літературоцентричним ХІХ століттям. Партитура сучасного твору дедалі частіше містить авторські тексти – змістовні анотації і технічні виконавські пояснення, а назва твору – це подеколи індивідуальна, штучно скомпонована літературна конструкція. Складання авторських анотацій, а також аналітичних текстів про власні твори стало важливою часткою композиторського буття. На часі системне осмислення ролі та місця літературного складника у творчому процесі композитора, встановлення зв’язків і принципів їхньої взаємодії.

Літературні тексти, в яких композитор висловлюється як про свою, так і про чужу музику, вже давно стали специфічним засобом соціальної комунікації, а відтак – важливим елементом композиторської самоактуалізації. Важко переоцінити значення цих текстів для розуміння творчої позиції митця. Коли композитор пише будь-які музикознавчі тексти, він створює цим додатковий ґрунт для кращого розуміння своєї музики, адже композиторські тексти, окрім розкриття обраної теми, можуть непрямо (а іноді й безпосередньо) свідчити про автора тексту як про композитора. Втім, це не означає, що композиторським текстам завжди варто довіряти, точніше, сприймати їх як абсолютно прозорі – такі, що містять незаперечну істину. У тому, що стосується нейтральних фактів або обставин, композитор справді може бути об’єктивним. Натомість, у всьому, де є оціночний аспект (а надто стосовно колег), композиторський текст потребує додаткового

розшифрування, оскільки, думаючи або говорячи про когось чи про щось, композитор свідчитиме передусім про себе, розкриватиме своє бачення, яке може бути далеким від реальності.

Висновки до Розділу 3

Коли підготовлено ґрунт для композиторської самоактуалізації, вона здійснюється за допомогою низки механізмів. Деякі з них залежать від самого митця і можуть ним безпосередньо керуватися, натомість інші діють незалежно від його волі. Починається цей процес із формування оригінальної ідеї (задуму), що є тригером для композиторської самоактуалізації. Ідея запускає серію цільових дій, які мають зустрічні вектори спрямування. Внутрішні спонукання і зовнішні стимули – це ті рушійні сили, завдяки яким невимовне стає вербальним, «слово оживає у звуках», композиторський резервуар вичерпується і водночас наповнюється новим досвідом. Втілення ідеї передбачає наявність мистецького відкриття (іноді також мистецького винаходу). При цьому відбувається взаємодія митця із традицією, яку важливо розуміти як динамічний комплекс уявлень, знань і навичок. Суспільна апробація композиторського продукту є важливим етапом, без якого композиторська самоактуалізація неможлива. Втім, взаємодія митця і суспільства – це далеко не завжди взаємовигідне «мирне співіснування». Самостійність мислення і певне протистояння митця і суспільства (а в деяких випадках – митця і влади) – майже неомінальна риса тих, хто досягнув мистецької самоактуалізації, хоча «фронда» сама по собі, без глибоких коренів і без сутнісних причин навряд чи викличе стан «мистецького просвітлення», що ним присутньо є композиторська самоактуалізація.

РОЗДІЛ 4

ВІДНАЙДЕННЯ СЕБЕ: МОДЕЛІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ САМОАКТУАЛІЗАЦІЇ

Якою особистістю може бути, такою вона і повинна бути.

А. Маслоу

Я вважаю, що мистецтво походить не від «можу», а від «мушу».

А. Шенберг

4.1. Леонід Грабовський: авангард із класичним корінням

Творчий шлях видатного українського композитора Леоніда Грабовського (нар. 1935) чітко вказує період, коли він досяг мистецької зрілості. Це 1964 рік, протягом якого були написані низка творів, в яких його стиль набув завершених форм. Авторіві на той час виповнилося 29 років. До того він встигнув написати чимало творів у багатьох жанрах: сюїти і сонату для інструмента соло, вокальний цикл, хори *a cappella*, масштабні композиції для оркестру і для хору з оркестром і навіть клавіри двох одноактних опер.⁴¹ Стилiстично ці твори доволі різні. За п'ять років композитор пройшов шлях

⁴¹ Окрім ранніх студентських робіт (з них збереглися лише створені 1955 року фортепіанні Варіації на тему О. Скрябіна), до списку творів Л. Грабовського увійшли:

1959

«Чотири українські пісні» для мішаного хору і симфонічного оркестру.
Соната для скрипки соло.

1961

«Симфонічні фрески» за мотивами серії малюнків Бориса Пророкова "Це не повинно повторитись" для симфонічного оркестру.

1962

Чотири двоголосні інвенції для фортепіано.
«П'ять характерних п'єс» для фортепіано.
«П'ять віршів Володимира Маяковського» для баритона з фортепіано.
Два хори на слова В. Маяковського і М. Асєєва для мішаного хору *a cappella*.

1963

Романс і скерцино для струнного оркестру.
«Ведмідь» («Медведь»), опера на одну дію за однойменним водевілем А. Чехова (клавір).

1964

«Пропозиція» («Предложение»), опера на одну дію за однойменним водевілем А. Чехова (клавір).

від цілком тональних неофольклорних «Чотирьох українських пісень» (1959) до атональних, жорстко дисонантних «Симфонічних фресок» (1961) і проб додекафонної техніки у фортепіанних циклах «Чотири двоголосні інвенції» та «П'ять характерних п'єс» (обидва 1962). Грабовський оволодів дуже різними прийомами письма, виявив багату фантазію і вміння досягати переконливого результату. Стилістичні пріоритети композитора доволі швидко радикалізуються: від «соцреалізму з людським обличчям» у консерваторській дипломній роботі – «Чотирьох українських піснях» – до експресіонізму і конструктивізму з відповідними змінами музичної мови і композиторської техніки.

1964 рік став важливим етапом у цій еволюції. Велике враження на Грабовського справила стаття польського музикознавця Тадеуша Анджея Зелінського (1931–2012) «Генеалогія нової музики» в журналі *Ruch muzyczny* [225], у якій автор стверджував, що після періодів монодії, поліфонії, гомофонії та інших у музиці настала нова ера – сонорно-темброва. Стаття надихнула Грабовського рушити в бік радикального авангарду. Першим його твором у цьому стилі стало Тріо для скрипки, контрабаса і фортепіано, створене протягом кількох днів навесні 1964 року. Того ж таки року постали кілька стилістично і технічно близьких до Тріо творів: «Мікроструктури» для гобоя соло, «Шість японських хоку» для тенора, флейти пікколо, фагота і ксилофона, «Пастелі» для сопрано, скрипки, альту, віолончелі і контрабаса, «Константи» для чотирьох фортепіано, шести груп ударних і скрипки соло, а наступного, 1965 року – «Епітафія Райнеру Марія Рільке» для сопрано, арфи, челести, гітари і руркових дзвонів. Тоді ж була задумана й мелодрама «Море» для читця, хору і великого оркестру, завершена 1970 року. Ніколи пізніше Грабовський не досягав такої творчої інтенсивності, як 1964 – кульмінаційного року всього творчого шляху митця.

Концертна доля написаних тоді творів склалася по-різному, але найбільше пощастило саме Тріо. 26 грудня 1966 року відбулася його прем'єра в Києві, у залі Філармонії у виконанні Богодара Которовича, Володимира

Філіпочкіна і Михайла Степаненка⁴², а 8 квітня 1968 року в Москві твір зіграли тоді ще молоді виконавці, а в майбутньому видатні артисти Олексій Любимов, Олег Каган і Рустем Габдуллін. У наступні роки твір не раз звучав у Європі й Америці, де його також записали на платівку (виконавцями запису були скрипаль Євген Гратович, видатний американський контрабасист Бертрам Турецкі, а партію фортепіано зіграв Вірко Балеї). Серед найновіших виконань – 26 грудня 2016 року в Києві у Національній філармонії (реконструкція «авангардного» концерту 1966 року рівно через 50 років, виконавці – Андрій Павлов, скрипка, Назар Стець, контрабас, Віталій Кияниця, фортепіано), у Москві 26 жовтня 2017 року в Мультимедіа Арт Музеї (Ансамбль «Студія нової музики»: Станіслав Малишев, скрипка, Григорій Кротенко, контрабас, Наталія Черкасова, фортепіано), 6 жовтня 2019 року в Києві в залі Національної академії мистецтв України в рамках XXX міжнародного фестивалю «Київмузикфест» (*Sed Contra Ensemble*: Андрій Павлов, скрипка, Назар Стець, контрабас, Валерія Шульга, фортепіано).

В чому причина такого тривкого успіху? Зважаючи на висловлювання самого автора, він вбачає у цьому творі передусім впливи тодішнього польського авангарду⁴³. Справді, окрім статті Зелінського, Грабовському на той час вже траплялися ноти польських авангардистів, але небагато. Глибше занурення в нову польську музику відбулося трохи пізніше, а за «приклад» у написанні Тріо йому правили Мініатюри для скрипки і фортепіано (1959) К. Пендерецького. Звідти Грабовський запозичив деякі нові способи нотного запису: пропорційну або просторову нотацію (графічні пропорції нотного запису відповідають часовим проміжкам звучання), висхідні й низхідні стрілки (прискорення й уповільнення звукових груп), довгу горизонтальну риску на позначення тривалої ноти, хвилясту лінію на позначення вібрато. Не лише за записом, а й за суто музичними ознаками Тріо є ніби типовим зразком

⁴² Згадку про цей «авангардний» концерт див.: [77, с. 91]

⁴³ Ось характерна «легковажна» цитата з інтерв'ю Грабовського від 28.01.2021: «...я на початку трошки бавився польськими сонористичними ідеями...» [44]. В бесіді з автором статті композитор зазначає: «Для мене моделлю стали твори польського авангарду з усіма їхніми рисами» [77, с. 187].

авангарду 1950-х – початку 1960-х років. В його інструментальному письмі значне місце посідають сонористичні ефекти й новітні (нетрадиційні) прийоми звуковидобування – те, що пізніше розвинулось у «розширену техніку» (*extended technique*): різноманітні *glissandi*, у струнних – гра за підставкою, тремоло на підставці, вдарання тростиною смичка по попівтру, у фортепіано – кластери, гра на струнах приблизними звуковисотностями за графічною моделлю (використовуючи для цього палички і металеві мітлики для ударних), мальовничі перкусійні ефекти – удар кришки рояля, тремоло педалями тощо. Великі й малі темброво-фактурні плями, «антимелодичні» лінії різної конфігурації, відокремлені одна від одної й розпорошені по далеких регістрах точки, зойки, завивання, вигуки, неясне бурмотіння, агресивна звукова навала, таємничі посвисти в оточенні тиші – ось типові «звукові об'єкти» твору.

Тріо складають три стислі частини – за словами Грабовського, це Прелюдія, Токата і Постлюдія⁴⁴, тривалість твору – 9 хвилин. Фрагментовані лінії, пуантилізм, афористичність висловлювання – ці ознаки, як відомо, авангард успадкував у А. Веберна. Подальшим кроком була ліквідація мотиву як синтаксичної й семантичної одиниці. Перефразуючи класичне Шенбергове визначення додекафонії («метод компонування дванадцятьма тонами, співвіднесеними лише один з одним» [214, s. 107]⁴⁵), тогочасне авангардне письмо можна було б назвати компонуванням дванадцятьма тонами, кожен з яких співвіднесений лише з самим собою і може поєднуватися з іншими заради утворення нового тембру чи фактурно-сонорного комплексу, але не мелодично і не ладово-гармонічно. Якщо у Веберна короткі мотиви відіграють ключову роль у розгортанні класичних форм, а роль тематизму в умовах додекафонії лише посилюється, то авангардисти 1950-х розглядали кожний

⁴⁴ Ці назви композитор наводить у своїй розповіді про Тріо (див.: [77, с. 189]), утім, у партитурі [43] їх немає.

⁴⁵ Звісно, Шенбергові тут йшлося передусім про скасування тоніки як загального центру тяжіння і головного формотвірного чинника, але, декларуючи нові «горизонтальні» залежності звуків один від одного замість колишньої «вертикальної» залежності від тоніки, він мимоволі підтвердив непорушність для нововіденської школи мотивно-мелодичних і ладово-гармонічних звукових зв'язків в атональній музиці.

звук як окрему самоцінну субстанцію, що утворюється внаслідок накладання кількох незалежних (точніше, виокремлених із колись неподільного мотиву) параметрів звучання – висоти, ритму, динаміки, тембру, фактури. Розривається природний зв'язок цих параметрів саме як музичних, а не абстрактно-акустичних категорій, унаслідок чого мотив як неподільна смислова одиниця зникає. Замість нього найменшим носієм семантики (своєрідним музичним «атомом») виступає сама звукова субстанція – будь-яке однорідне звукове явище. Таким «об'єктом» може бути окремий звук в оточенні пауз або інших звуків, теж ізольованих тим чи тим способом від решти акустичних феноменів. Так само роль найменшої смислової одиниці може виконувати поєднання кількох або багатьох звуків, що сприйматимуться як цілісне, неподільне, сумарне звучання з певними темброво-фактурними характеристиками – наприклад, кластер, розпорошена звукова «хмара» чи «констеяція», *glissando* з мінливою звуковисотністю. За такого підходу, цілком логічно виглядає посилення ролі раніше другорядних для формотворення ознак звучання, зокрема, тембру і фактури, з одночасним послабленням традиційно провідних чинників – звуковисотности і метро-ритму. Саме такий перерозподіл «головних і другорядних ролей» трапляється у сонористичних (тембрових) композиціях, до яких належить і Тріо Грабовського.

Перша частина твору розпочинається з довгих нот піанісимо, по одній у кожного інструмента (приклад 1).

Оскільки всі звуки розташовані у найвіддаленіших регістрах, їхнє накладання одне на одне сприймається не як арпеджований акорд і навіть не як мелодична структура з послідовно затриманими (ніби зіграними «на педалі») тонами, а як суто тембровий ефект, коли до основного (найнижчого) тону додаються його обертони. Те, що ці «додані обертони» інструментовані флажолетами струнних, тобто справжніми обертонами, лише підкреслює, що йдеться саме про темброву, а не акордову чи мелодичну структуру.

Приклад 1. Л. Грабовський. Тріо, частина 1.

The musical score for Example 1 consists of three staves: Violin (V-no), Cello (C-b.), and Piano (P-no). The V-no staff has a 48 M.M. bracket above it. The C-b. staff has a circled number 10 above it. The P-no staff has a circled number 15 above it. The score includes dynamic markings *ppp* and *p*. A dashed line connects notes across staves, indicating a melodic or harmonic relationship. The score is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Проте, звуковисотність тонів і їхній порядок тут не випадкові. (Для спрощення при аналізі звуковисотної будови будемо ігнорувати регістрове розташування.) Перша «фраза» (т. 1–10⁴⁶) експонує характеристичну послідовність тонів, фактично мікросерію: *a, h, ais*. Друга «фраза» (т. 11–18) побудована на інверсії цієї мікросерії з пермутацією 2 і 3 тонів: *a, gis, g*, обидві фрази мають спільний перший тон *a* (приклад 2).

Приклад 2. Л. Грабовський. Тріо, частина 1.

The musical score for Example 2 consists of three staves: Violin (V-no), Cello (C-b.), and Piano (P-no). The P-no staff has a circled number 15 above it. The score includes dynamic markings *ppp* and *[p]*. A dashed line connects notes across staves, indicating a melodic or harmonic relationship. The score is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Пермутація серії – це зазвичай дуже потужний засіб її інтервального оновлення, що призводить до мелодичного і гармонічного варіювання. Однак

⁴⁶ Умовно називаємо «тактами» часові комірки між вертикальними рисками, пам'ятаючи про їхню принципову відмінність від традиційних тактів.

у нашому випадку цього не відбувається, оскільки немає ані мелодичного, ані гармонічного об'єктів. Натомість є темброве (сонорне) утворення, і саме на нього скероване варіювання засобами серійної пермутації та регістрових перестановок. Слухаючи першу і другу «фрази» посліпль, легко помітити як спорідненість, так і відмінність між ними, причому характер варіювання нагадує типовий прийом класичного експонування тематизму – структуру «запитання-відповідь» або співвідношення першого і другого речень періоду.

Третя «фраза» (т. 19–24) продовжує варіювання серії – експонує ракохід її інверсії *c, h, cis*, що так само має один спільний з основним видом тон – цього разу вже другу ноту серії *h*. Однак розвиток цим не обмежується. До трьох нот спочатку додається звуковисотно випадковий тон (гра за підставкою у скрипки), а в кінці «фрази» – тони *b* і *d*, які унаочнюють принцип поступового хроматичного нарощування звуків навколо центрального тону, що в подальшому приведе до хроматичних кластерів (приклад 3).

Приклад 3. Л. Грабовський. Тріо, частина 1.

Тут маємо ще один спільний з основним видом серії тон – *b* (*ais*), отже, і в другій, і в третій «фразах» чітко простежується причина вибору даних транспозицій серії – наявність в них спільних з основним видом тонів. Нові форми серії, наче паростки, відгалужуються від стовбура основного виду. На відміну від другої «фрази», у третій всі регістри змінені, фактура кожного звука варіюється: замість однієї довгої ноти у фортепіано – її численні повтори у частково вільному ритмі, а струнні «обертони» максимально скорочуються:

замість тяглих звуків звучить піцикато. Отже, третя «фраза» – це типовий розробковий хід, де початковий суто тембровий комплекс трактується як звуковисотно-тематичний: послідовність трьох тонів (мікросерія) розростається за рахунок секвенцій, замість вихідного «мотиву» використовується його RI, до експонованих раніше елементів додаються нові. Одночасно відбувається реєстрове, фактурне і темброве оновлення.

Після цього за класичними законами було б логічно очікувати репризу, і вона, справді, настає. Вся четверта «фраза» (т. 25–30) – це одна нота *a*, що відігравала роль *quasi*-тоніки у перших двох експозиційних «фразах» і була відсутня у розробковій третій «фразі». Тепер ця удавана «тоніка» представлена всіма інструментами у своїй початковій фактурі – як одна довга нота, а у фортепіано – навіть у своєму початковому реєстрі в субконтроктаві. П'ята «фраза» (т. 31–36) посилює ефект четвертої, вона так само складається лише з *a*, подвоєного в різних октавах з доданим тремоло і зміненим динамічним профілем: замість таємничого *ppp* – раптове *sforzando* і *crescendo* до *fff*.

Істотні зміни починаються у шостій «фразі» (т. 36–54) – справжній розробці. Басова «тоніка» *a* у фортепіано перетворюється на триоктавний кластер від *a* до *gis*, до нього додається «вузький» кластер у найвищому реєстрі від *f* до *c*. Ці кластери можна розглядати як темброве переосмислення початкових одиночних тонів і як результат їхнього хроматичного потовщення, розпочатого у третій «фразі» (приклад 4).

Очевидною є інтервальна спорідненість кластерів шостої «фрази» з початком твору (мала секунда як основний інтервал мікросерії, трактований не мелодично, а суто темброво). У струнних замість довгих флажолетів багато разів повторюються флажолетні арпеджіо, отже, у них, як і в кластерах, відбувається тембровий розвиток початкових елементів. Арпеджіо складається з таких звуків: контрабас – *e, cis, d, h*, скрипка – *g, fis, a, gis*. В їхньому доборі можна вбачати певну логіку, але роль звуковисотности тут незначна, переважають сонористичні ефекти, і чітко окреслюються три темброві об'єкти як головні семантичні носії: кластери, флажолетні арпеджіо

Приклад 4. Л. Грабовський. Тріо, частина 1.

і *glissandi* мітличками на струнах рояля. У подальших «фразах» звукові структури подрібнюються, а виведені з мікросерії інтервали подаються в різних комбінаціях і в поєднанні з випадковими звуковисотностями. Завдяки простоті й інтервальній характеристичності мікросерію та її модифікації завжди легко ідентифікувати.

Останню «фразу» першої частини (т. 77–86) можна вважати репризою, в ній повертається мікросерія, щоправда, не на початковій висоті, а від *cis*, але у фактурі, подібній до експозиційної: довгі ноти *arco* у струнних (приклад 5).

Приклад 5. Л. Грабовський. Тріо, частина 1.

Якщо на початку твору три серійні ноти розташовувались у максимально віддалених регістрах, то в кінці першої частини вони стиснуті у хроматичний кластер. Динамічний профіль репризи відрізняється від експозиційного, однак в ньому немає подрібнености та різких контрастів розробкового розділу, натомість повертається «широке дихання» початку: від кластера поступово відшаровується контрабасовий флажолет, який на динамічній вершині розсіюється в колористичних *glissandi* мітличок на струнах рояля.

Таким чином, попри суто темброву природу матеріалу, композитор опрацьовує його так, ніби йдеться про традиційний звуковисотний тематизм. Завдяки цьому йому вдається вибудувати складну тричастинну форму зі скороченою репризою, розробковою серединою і першим розділом, що своєю чергою утворює просту тричастинну форму з «класичним» періодом із двох речень на початку (схема 1):

Схема 1 (Л. Грабовський. Тріо. Форма першої частини).

$$\begin{array}{ccc} A & B & A_1 \\ \hline a & b & a_1 \end{array}$$

У цій формі є засадничі ознаки традиційних класико-романтичних прототипів, але вони переосмислені й адаптовані до авангардної музичної лексики, де традиційна мотивно-тематична розробка поступається місцем тембровій і фактурній трансформації. Усі розділи першої частини побудовані на спільному темброво-фактурному матеріалі, що перебирає на себе функцію тематизму.

Чи міг автор мати за взірць такої роботи скрипкові Мініатюри К. Пендерецького, на які він сам посилається? (див.: [77, с. 599]) Написані 1959 року, тобто на самому початку сонористичного періоду польського авангарду, Мініатюри справді мають деякі з тих ознак, що й Тріо Грабовського, а саме:

- посилення тембрового складника;
- ліквідація мотиву як формотвірного чинника;

- поєднання традиційних і нових прийомів звуковидобування;
- значне темброве різноманіття у поєднанні з лаконічністю як форми цілого, так і окремих звукових об'єктів;
- просторова нотація замість традиційної тактової.

Перша мініатюра побудована як *quasi*-період із двох речень (т. 1-3 і 4-6), а роль «тематизму» перебирають на себе пуантилістичний пасаж і окрема довга нота (приклад б).

Приклад 6. К. Пендерецький. Мініатюри, частина 1.

Ці ж звукові об'єкти є й у наступних двох мініатюрах. Розвиток зводиться до інтенсивного тембрового, регістрового і фактурного варіювання, а також доповнюється випадковими нотами – гра скрипки за підставкою і піцикато на струнах рояля (подібно до того, що й у Тріо Грабовського).

А що ж зі звуковисотністю? Як і у Грабовського, в Мініатюрах найбільш уживаними інтервалами є малі й великі секунди. Однак аналіз звуковисотної

структури Пендерецького показує, що вона відіграє незначну роль у побудові форми і в основному забезпечує лише стилістичну єдність, гомогенне 12-тонове атональне звукове поле. Послідовність тонів, транспозиції груп, їхня взаємодія мають вільно-фантазійний характер, хоча й підлягають загальному принципу неповторюваності. Більш тонких і глибоких впливів інтервальних структур на формотворення й логіку розвитку виявити не вдалося, а головними засобами розподілу форми на розділи та їхнє співвідношення тут є фактура і тембр. Отже, з технічного боку, Мініатюри значно «авангардніші», ніж Тріо Грабовського. Ймовірно, Пендерецького 1959 року вже не цікавила звуковисотна структура як формотвірний фактор, що й довели його наступні чисто темброві (сонористичні) композиції. Натомість Грабовський у Тріо демонструє майже класичний баланс основних звукових параметрів. Такий підхід з'явився у нього, вочевидь, *не* під впливом польського авангарду. Можна було б припустити, що Грабовського надихала музика Веберна, у якій оперування фактично новими звуковими об'єктами органічно поєдналося з класичними принципами організації форми. На момент написання Тріо Грабовський вже чув деякі твори Веберна, проте ретельне студіювання його партитур було ще попереду. Сам композитор не дає пояснень, звідки в нього з'явилося посутньо Вебернове уважне й відповідальне ставлення до звуковисотності як до визначального чинника в розгортанні музичної форми. Можна припустити, що допомогти міг підручник Г. Єлінека «Впровадження до композиції дванадцятьма тонами» [184], за яким «київські авангардисти» вивчали додекафонію на початку 1960-х. Окрім нього, іншим джерелом могла стати виняткова природна обдарованість та інтуїція Грабовського і його здатність підхоплювати ідеї, що називається, на льоту. Звісно, далася ознаки й академічна композиторська освіта, здобута в Київській консерваторії, а після її закінчення – наполеглива самоосвіта.

Найразючішу відмінність від польського авангарду, а також і від Вебернової стилістики, містить заключна, третя частина Тріо. У партії скрипки вперше у творі з'являється мелодична лінія широкого дихання, делікатно

декорована пуантилістично розкиданими звуками піцикато у рояля і контрабаса (приклад 7).

Приклад 7. Л. Грабовський. Тріо, ч. 3.

30 M.M. III

molto espressivo e cantabile

The image displays a musical score for three instruments: Violin (V-no), Contrabass (C-b.), and Piano (P-no). The score is divided into two systems. The first system is marked '30 M.M.' and 'III'. It includes performance instructions such as 'molto espressivo e cantabile', 'p' (piano), 'ES' (espressivo), and 'PZ' (pizzicato). The second system is marked '10' and continues the musical notation. The piano part shows a complex texture with notes in the right and left hands. The violin and contrabass parts feature melodic lines with various articulations and dynamics.

Форма третьої частини – двочастинна. Кожен з двох розділів складається з періоду неповторної будови (*Satz*) і коди, причому другий розділ – це неточна інверсія першого. Отже, і тут очевидним є тяжіння до класичного формотворення.

Подібну мелодичну лінію неможливо уявити в типових авангардних творах польських чи інших європейських композиторів початку 1960-х років. Проте саме вона, разом із конструктивною продуманістю звуковисотної структури всього твору, визначає оригінальність концепції Тріо Грабовського.

і вирізняє твір з-посеред тогочасних новаторських робіт його західних колег⁴⁷. Можливо, передусім завдяки третій частині Тріо зберегло актуальність і в подальші десятиліття, залишилось не лише технічним експериментом, а витвором високого мистецтва. Саме в цьому творі ми бачимо композиторський інсайт і найнаочніше свідчення самоактуалізації молодого композитора.

Технічний і компаративний аналіз Тріо Грабовського показує, що, попри суб'єктивне переконання автора щодо залежності його першого, відверто «авангардного» опусу від тогочасних західних зразків, твір втілює цілком оригінальну концепцію. Її основна ознака – збалансоване й індивідуальне поєднання «свого» й «запозиченого» у виборі звукового матеріалу і способів його розробки. Використавши виявлені у Пендерецького новітні прийоми розширеної інструментальної техніки й авангардні способи нотації, Грабовський долучився до актуального в 1960-х роках сонористичного напрямку, але не обмежився відтворенням його зовнішніх ознак. На відміну від Пендерецького, він поєднав сонорику з детально розробленою звуковисотною і композиційною структурою, закоріненою в класичній і модерністській європейській традиції, а також спромігся актуалізувати мелодизм в умовах авангардної ідіоми. Поставши на ґрунті глибокого знання класичної спадщини, інтуїтивної музикальності автора і його відчуття естетичних потреб свого часу, Тріо Грабовського стало одним із найоригінальніших зразків української камерної музики.

4.2. Вірко Балей: поліфонія наративів

Американський композитор, диригент і піаніст українського походження Вірко Балей (нар. 1938) – знакова постать в українській культурній діаспорі в США. Наприкінці 1980-х років він активно долучився

⁴⁷ Варто згадати висловлювання Гайнца Голлігера про Грабовського: «Він писав, можливо, найбожевільнішу музику, що я з нею коли-небудь стикався, найавангарднішу з того, що створювалося в ССРСР будь-коли!» [77, с. 329].

до нової культурної ситуації в Україні: став одним з організаторів міжнародного фестивалю «Київмузикфест», ініціював приїзд до Києва кількох видатних музикантів сучасності (зокрема Джорджа Крама). В. Балея як диригент і піаніст, і не менш як організатор і продюсер відіграв провідну роль у поширенні української музики в Америці. На його рахунку десятки концертів і презентацій творчості українських композиторів у культурних інституціях та університетах, замовлення нових творів українських митців, видання архівних записів на CD, продюсування і видання нових компакт-дисків. Неоціненною є його підтримка українських митців, які за різних обставин опинились у США.

Його діяльність, розпочавшись ще наприкінці 1960-х років, вражає своєю багатогранністю і послідовністю. Її було помічено й оцінено в Україні, зокрема на офіційному рівні, коли 1996 року В. Балею присуджено Шевченківську премію «за значний внесок у розвиток українського музичного мистецтва та його промоцію у світі» [9]. Проте навіть у музичних колах України далеко не всі усвідомлюють, що Балея не лише віддано і щиро підтримує українських музикантів. Він сам є успішним митцем – виконавцем і композитором зі своїм стилем, пріоритетами, чіткими поглядами на мистецтво. Вихід його на рівень композиторської самоактуалізації – поза сумнівом.

Деякі твори Балея час від часу звучали в Україні, переважно у Києві та Львові, однак його партитури і компакт-диски ніколи в Україні не продавалися і потрапляли сюди лише приватно. Їх майже немає в наших нотних бібліотеках і медіатеках. За таких обставин поширення його музики в Україні було істотно утруднене, і лише розвиток інтернету відкрив зацікавленим слухачам нові можливості (утім, враховуючи реалії українського сьогодення, їх не варто перебільшувати). Масмедіа відгукнулися на появу Балея в нашому культурному просторі кількома нарисами та інтерв'ю⁴⁸. В українському

⁴⁸ Див., до прикладу: [39; 40; 153, 161].

музикознавстві є поодинокі розвідки з аналізом його окремих творів. Наприкінці 1990-х років Тетяна Прокопович опублікувала статтю про неоромантичну стилістику скрипкових концертів Балея [99]. На початку 2000-х його творчістю зацікавилася киянка Оксана Гармель. В розділі 3.6 кандидатської дисертації вона розглядає роль неоміфологічних інтенцій в композиторській концепції його Першої симфонії [28, с. 140–166]. Цьому ж творові присвячена і стаття О. Гармель [29], а у новішій розвідці 2018 року на прикладі Вірка Балея вона проаналізувала культурну пам'ять діаспори, увиразнюючи у такий спосіб ключову рису особистості композитора [30]. Ім'я Балея подеколи згадується у «списках авторів», що ілюструють ті чи ті твердження інших дослідників. Такі згадування, навіть у змістовно насичених матеріалах (див., до прикладу, [113]), не передбачають аналізу музики, а газетно-журнальні тексти – й поготів. До того ж, останні іноді хибують на фрагментарність і фактологічну неточність, попри добрі наміри авторів публікацій. На жаль, чимало неточностей трапляються і в серйозних довідкових виданнях [76, с. 85–86; 85, с. 21]. Не позбавлені похибок у викладені біографічних фактів і західні музикознавчі розвідки [170; 172; 195]. Американські дослідники творчості Балея – це переважно виконавці-практики, зосереджені не на загальних музично-філософських чи естетичних проблемах, а передусім на конкретних творах композитора, тому їхні тексти досить інформативні для осмислення його музики. Українським музикантам вони цікаві ще й тому, що сьогодні в Україні хоч і поважають Балея як громадського діяча, але музику його знають мало, і вона все ще нечасто зацікавлює наших фахових дослідників. Без глибшого і системнішого розгляду вона лишається неусвідомленою і недостатньо осмисленою, оскільки за своїми естетикою, ідіоматикою, формотвірними принципами і композиторською технікою вона є досить складною та істотно відрізняється від сучасної української музики, хоча зовнішньо – за програмними заголовками, у використанні українських фольклорних елементів, жанрово – ніби й має з нею чимало спільного. Недостатньо висвітлено й інший аспект

діяльності Балея – його роботу щодо поширення української музики у світі. Інформація про це розпорошена в газетно-журнальних матеріалах або циркулює в усних переказах музикантів, отже, не систематизована і навіть не викладена повно, об'єктивно й неупереджено.

Комплексний розгляд постати й діяльності Вірка Балея як композитора й організатора культурних імпрез, а також аналіз його музичної мови і стилю в контексті світового мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століть показують його шлях до самоактуалізації.

Вірко Балеї народився 1938 року в м. Радехів (тепер – Львівська область). 1944-го року родина переїхала до Словаччини, а 1945-го опинилась у Німеччині. Там Вірко розпочав музичні студії з галицьким піаністом Романом Савицьким (1907–1960), який щойно перебрався з України до Німеччини. 1949-го року родина переїхала до США й облаштувалась у Лос-Анджелесі. Балеї продовжив заняття музикою, у цей же час спробував компонувати й записувати свої твори. Ще до закінчення гімназії він почав відвідувати заняття в Лос-Анджелеській консерваторії (пізніше перейменованої на Каліфорнійський інститут мистецтв), де його головним фахом стало фортепіано, а композиція – лише додатковим предметом. Йому пощастило потрапити до фортепіанного класу Ерла Вурґіса (Earle Voorhies, 1912–2006) – очільника фортепіанного факультету, учня Йосифа Левіна, Егона Петрі та Розіни Левіної. Майбутня кар'єра піаніста-концертанта видавалась тоді молодому музикантові надійнішою за композиторську, тому основні сили були зосереджені на фортепіанних студіях. Паралельно він відвідував консерваторський клас композиції Моріса Ругера (Morris Hutchins Ruger, 1902–1974), хоча на той час, услід за Белою Бартоком, уважав, що неможливо навчити когось писати музику, а майбутній композитор мусить насамперед самостійно вивчати чужі твори і в такий спосіб формувати себе.

У 1962 році Балеї закінчив консерваторію, від 1963-го понад два роки провів у Німеччині на службі в американській армії як оркестровий музикант. Тут він спробував свої сили як диригент. Повернувшись до США, почав

викладати в Каліфорнійському інституті мистецтв, а за кілька років – в Університеті штату Невада у Лас-Вегасі. Із цим містом пов'язано все подальше життя Балея. Тут 1971-го року він заснував Щорічний фестиваль сучасної музики та очолив як диригент спочатку камерний ансамбль «Камералісти Лас-Вегаса», а згодом – відновлений міський симфонічний оркестр, із яким, окрім симфонічних програм, виконував і опери. Часто виступав у різних містах Америки з концертами як піаніст (соло і з оркестрами) і диригент. У фортепіанних програмах, поряд із традиційним класико-романтичним репертуаром, грав модерну й авангардну музику ХХ сторіччя – А. Шенберга, А. Веберна, О. Месс'яна, П. Булеза, К. Штокгаузена. Багато часу віддавав викладанню в університеті, де провадив фортепіанний клас і курси з теорії та історії музики, а від початку 2000-х років – композиторський клас. Завершив викладацьку роботу в середині 2010-х.

У 1960-х роках українські друковані видання творів молодих київських композиторів, а також їхнього вчителя Бориса Лятошинського, потрапили до Америки і знайшли там свого відданого виконавця і дослідника – Вірка Балея. Від початку 1970-х років він грав у концертах сольні й ансамблеві твори В. Сильвестрова, Л. Грабовського, В. Годзяцького, Б. Лятошинського, М. Скорика та І. Карабиця. Тоді ж Балея розпочав листування з киянами, передусім із В. Сильвестровим і Л. Грабовським. На його листи (перший – 1973-го року) найжвавіше відгукнувся Грабовський: докладно відповів на питання про себе і своїх побратимів, запропонував обмінюватись друкованими виданнями, поінформував про найцікавіші нотні новини і грамплатівки, які згодом переслав до Америки (див. [77, с. 597–625]). У Грабовському Балея знайшов найкращого співбесідника – людину багатогранних зацікавлень, спраглу до модерного й авангардного мистецтва, водночас міцно закорінену в українську культуру і ментальність, готову безкорисливо поширювати все нове, свіже й передове у мистецтві. Саме такі риси вирізняли й самого Балея. Між митцями розпочалися листування і багаторічна дружба, яка триває вже пів століття. Спілкування з Валентином Сильвестровим і його дружиною,

музикознавицею Ларисою Бондаренко так само було дуже змістовним. За словами Балея, у листах Сильвестров багато не писав, а в телефонних розмовах і пізніше під час зустрічей був максимально відвертим і щирим на слова й думки.

1974-го року відбулася винятково важлива для Балея подія: його перша поїздка до України. На той час він не лише усвідомлював свій етнічний зв'язок із колишньою батьківщиною, а й непогано знав українську культуру та історію. Його вільне володіння українською мовою, товариськість, щире зацікавлення здобутками колег, усім неординарним і талановитим не могли не вабати до нього молодих українських музикантів. В Україні Балею перебував два тижні. У Києві майже щодня зустрічався із композиторами, слухав записи, студіював партитури, годинами обговорював почуте. Відвідав Львів, де потоваришував з Анджеєм Нікодемівичем – на той час найрадикальнішим композитором серед львів'ян, а також із музикознавицею Стефанією Павлишин – тоді вже провідною викладачкою Львівської консерваторії, невтомною у поширенні знань про музику ХХ сторіччя. Були у Львові й інші прикметні композиторські зустрічі: з юним Юрком Ланюком – з часом відомим львівським митцем, а також із легендарним Миколою Колесою.

Після Львова Балею побував у Харкові, де познайомився з Валентином Бібіком – першим із композиторів-харків'ян, хто долучився до «авангардної» музичної мови. Його музика захопила Балея, і відтоді він ініціював чимало її виконань в Америці, зокрема, перше у світі повне концертне виконання монументального фортепіанного циклу Бібіка «34 прелюдії і фуги», яке здійснив 2018 року в Лас-Вегасі молодий піаніст Тимоті Гофт (Timothy Hoft). Невдовзі після цього піаніст записав твір на компакт-диск.

На час першої поїздки до України Балею вже був сформованою мистецькою особистістю, користався будь-якою нагодою поповнити свої знання про українську культуру, чітко усвідомив свій зв'язок з надбанням предків і встигнув чимало зробити для того, аби поширити інформацію про українських митців за межами України. Отже, усвідомлення своєї життєвої

місії відбулося у нього раніше на ґрунті сімейного виховання⁴⁹ і подальшого осмислення своєї національної самоідентифікації і роздумів над історією і сьогоденням України. Поїздка до України підкріпила його погляди новою інформацією, необхідною для подальшої роботи.

Від 1986-го року Балеї бував в Україні доволі регулярно. Українські друковані видання й рукописи нот, грамплатівки, листи друзів, живе спілкування з ними – все це давало йому досить повне уявлення про нову українську музику, яке він виклав у кількох університетських доповідях і статтях, опублікованих в Америці та Європі [7; 8; 167; 169]. До цих публікацій увійшли й уривки з його щоденникових записів, зроблених під час перебування в Україні. Хоча Балеї симпатизував західному модерну й авангарду, в Україні він цікавився всіма напрямками. Показовий є його запис у щоденнику: враження від особистої зустрічі з Андрієм Штогаренком, тодішнім очільником Спілки композиторів України і Київської консерваторії, щирим адептом соцреалізму і традиціоналізму. Балеї високо оцінив його Другу симфонію для струнного оркестру: «Надзвичайно добре скомпонована, вона гарно вписується до мейнстримного “сучасного консерватизму”, що його я б назвав “слов’янським неокласицизмом”. Як і багато інших советських творів, вона має програмне спрямування – завершена 1965 року, симфонія написана і присвячена пам’яті друга, що загинув у бою під час Другої світової війни (“Великої вітчизняної війни”). На щастя, цей меседж прописаний доволі делікатно і не є надто очевидним, радше підкреслює виражені почуття» [169].⁵⁰

Контакти з Україною відкрили Балеєві доступ до нових творів, і він уповні скористався цим. Від 1970-х років і дотепер значна частина

⁴⁹ Батько Вірка Балея Петро 1941 року був ув’язнений нацистами як український націоналіст і потрапив до концтабору Аушвіц.

⁵⁰ Насправді твір присвячено другові автора, композитору Миколі Коляді, що трагічно загинув іще до Другої світової війни – 1935 року під час альпіністського походу. Проте в назві це ніяк не відображено, наявна лише доволі абстрактна присвята «Пам’яті товариша». Можливо, А. Штогаренко прагнув саме такої неоднозначності, бо хотів, щоб офіційно, в очах партійного начальства, написана 1965 року симфонія відповідала советському святкуванню двадцятиріччя перемоги у війні. Про сенс присвяти твору автор цього дослідження почув від свого вчителя композитора Валентина Борисова, який приятелював як з А. Штогаренком, так і в 1920-30-і роки з М. Колядою.

американських виконань української музики – це його здобуток як піаніста, диригента, невтомного організатора й поширювача знань про Україну. Своєю пристрасстю він захопив знавця нової музики, піаніста і диригента Джоуела Сакса (Joel Sachs), який з ансамблем *Continuum* 11 квітня 1987 року зіграв українську програму: Четверту симфонію Валентина Бібіка, Третю симфонію «У стилі українського бароко» Льва Колодуба, дві Постлюдії Валентина Сильвестрова і два твори Леоніда Грабовського – Тріо та вокальний цикл «Когда» на вірші Веліміра Хлебнікова. Концерт відбувся у престижному нью-йоркському залі Еліс Талі Гол (Alice Tully Hall) у Лінкольн-центрі (Lincoln Center) і мав промовисту назву «Нові українці». Це був, імовірно, перший випадок, коли виконавський колектив світового рівня присвятив повну програму українській музиці. Попри вкрай насичене культурне життя Нью-Йорка, концерт помітили: в газеті *New York Times* був опублікований відгук відомого критика Тима Пейджа (Tim Page), який передав зацікавлення американців новою, майже невідомою для них культурою⁵¹. Після цього в Америці відбулася серія українських концертів, на яких кілька творів мали прем'єрне виконання. За словами Балея, ці концерти «засвідчили, що Україна (в ті роки ще частина Советського Союзу, а для більшості світу – частина Росії) має життєво важливу і зростаючу музичну культуру» (з приватного листа Балея до автора дослідження, див.: [165]).

Наприкінці 1980-х, коли з'явилася реальна можливість запрошувати українських композиторів-нонконформістів за кордон, Балея організував першу зарубіжну поїздку Сильвестрова. Приводом для запрошення стали виконання його симфонії «Ехегі monumentum» для баритона з оркестром у Лас-Вегасі (диригував Вірко Балея) і камерний авторський концерт, зіграний ансамблем *Continuum* у Нью-Йорку в залі Еліс Талі. Поїздка Сильвестрова відбулася 1988 року, а 1987-го для згаданого концерту «Нові українці» Балея замовив Грабовському, який тоді ще жив у ССРСР, новий твір – вокальний цикл

⁵¹ Див.: [191].

«Когда». Це було перше зарубіжне замовлення українському композитору з обов'язковими його атрибутами: контрактом, гарантованим повторюваним виконанням і гонораром. Знаючи, що советські інстанції майже ігнорували Грабовського, Балеї оформив це замовлення офіційно, дотримуючись усіх бюрократичних формальностей і надавши йому максимального розголосу, аби показати, як на Заході цінують цього українського митця.

Кількість українських творів, інспірованих Балеєм, зростала мало не щороку. Серед найвдаліших – Третій концерт для оркестру «Голосіння» (1989) Івана Карабиця. Із ним та з іншими музикантами, що мали вплив на державні інстанції в Україні, Балеї започаткував масштабний і багатонадійний проєкт – міжнародний фестиваль сучасної класичної музики «Київмузикфест». Перший фестиваль відбувся 1990 року і відтоді проходить щосени в Києві. Моделлю для організаторів став польський фестиваль «Варшавська осінь», що був започаткований наприкінці 1950-х років і відіграв вирішальну роль у потужному прориві польського авангарду на світову сцену. Балеї сподівався, що «Київмузикфест» так само надасть можливість відтворити широку панораму світової музики, сприятиме приїзду до України провідних західних діячів: композиторів, виконавців, менеджерів, видавців. Для української музики кінця 1980-х – початку 1990-х проблема залучення до світового музичного процесу стояла вкрай гостро. Добре обізнаний з музичним життям Америки, Балеї бачив нереалізовані потенційні можливості України й усвідомлював провінційну обмеженість, естетичну відсталість і технічну слабкість майже всього її музичного життя. На долання такого стану й були спрямовані зусилля Балея як співорганізатора «Київмузикфесту» і мистецьких акцій у США, а головними інструментами для досягнення мети він, суголосно з іншими українськими й діаспорними організаторами культурних імпрез тих часів⁵², уважав якнайповніший показ в Україні досягнень світової культури ХХ сторіччя і найширші творчі й особисті контакти між українськими і

⁵² Див.: передмови до буклетів міжнародних музичних фестивалів в Україні: [52; 71; 126].

західними митцями. Про це він відверто сказав на одному з пленумів Правління Спілки композиторів України на початку 1990-х років, узалежнивши підтримку діаспори з послідовністю, рішучістю й наполегливістю самих українців, які мусять чітко визначитися зі своїми пріоритетами і кінцевою метою.

Найближче десятиліття показало слушність саме такого підходу. На жаль, сподівання на те, що українська культура швидко подолає свою відірваність від світової, не справдилися через обмеженість, непослідовність у визначенні мети, постійні вагання між віджилими й новими поглядами на мистецтво і форми його існування. Однак вдалися кілька «індивідуальних проєктів»: окремі митці в ті часи таки змогли прорватися крізь тенета життєвих обставин і зреалізувати (бодай частково) свої творчі можливості. Величезна заслуга в цьому належить Віркові Балею, бо він ніколи не шкодував зусиль і часу, щоб підтримати українців. У середині 1990-х він ознайомився з багатющим музичним каталогом Українського радіо. Там зберігалися студійні записи українських композиторів і артистів, здійснені протягом декількох десятиліть, а також концерти видатних музикантів сучасності, зокрема, виступи Святослава Ріхтера в Києві. Ніхто у світі не знав про існування цих унікальних записів і, либонь, так ніколи й не дізнався б, оскільки все це багатство зберігалось на старих магнітофонних плівках, що у природний спосіб псувалися і могли будь-якої миті зникнути. У радіокомпанії не було ані коштів на їхню консервацію, ані розуміння їхньої історичної та мистецької ваги. Отримавши у радіокомпанії права на деякі записи, Балею почав їх видавати на компакт-дисках у США під лейблом Troppe Note/Cambria Recordings (пізніше перейменований на TNC Recordings) (див.: [219]). Лише історичні записи С. Ріхтера, зроблені в Київській філармонії, склали комплект із сімнадцяти дисків, а загалом каталог звукозаписувальної фірми Балею містить близько двох сотень CD. Звісно, це небагато порівняно з доробком великих чи середніх компаній, але не забудьмо, що чи не половину цього каталогу становлять українські твори і виконавці. Серед найвагоміших

позицій каталогу TNC – записи видатних українських виконавців: Олега Криси, Миколи Сука, авторський диск Л. Грабовського (камерні твори у виконанні ансамблю Continuum), два диски з камерними творами В. Бібіка, а з найновіших – антологія української фортепіанної музики у виконанні Т. Гофта (4 диски).

Було б несправедливо обійти увагою співпрацю Балея з видатним українським кінорежисером Юрієм Ілленком. Не всі їхні творчі плани здійснились: на жаль, на початку 1990-х років ще на підготовчому етапі зупинилася робота над американською постановкою опери Балея «Голод», режисером якої мав бути Ю. Ілленко. Лише два фільми вони створили спільно, і обидва стали знаковими для української культури: «Лебедине озеро. Зона» (1990) і «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001/2010). У першому з них Балею не лише композитор, а й продюсер. На той момент – наприкінці 1980-х, тобто ще до остаточного розпаду СРСР – це відіграло ключову роль у незалежному від офіціозу пошуку західних партнерів і у просуванні фільму на Захід. У 1990 році на Каннському кінофестивалі фільм «Лебедине озеро» здобув Приз Міжнародної асоціації кінокритиків (ФІПРЕССІ) і нагороду молодіжного журі як найкращий фільм іноземного виробництва⁵³. Характеризуючи «Молитву за гетьмана Мазепу» у вступному слові перед американською прем'єрою 1 серпня 2002 року у Гарвардському університеті, Балею зазначив: «...фільм незвичайний, складний, шокуючий, покликаний не розважати, а провокувати співпереживання, болючі рефлексії над драматичними екзистенційними дилемами українського буття. <...> це не історичне полотно і не кіноілюстрація періоду з минулого України» [140]. У цій промовистій характеристиці виявляються цінності, пріоритети і мета самого Балея як у композиторській творчості, так і в мистецтві загалом.

Таким чином, організаційна, просвітницька, менеджерська діяльність Вірка Балея була і залишається надзвичайно масштабною і результативною,

⁵³ Див.: [6; 20].

співставною з тим, що робили видатні українські діячі минулого – М. Лисенко і О. Кошиць. Навіть цього було би достатньо, аби розглядати його як провідну фігуру української мистецької діаспори і констатувати його потужну самореалізацію в контексті української культури. Втім, ми ще не торкалися центральної ділянки роботи Балея – його власної музики. Наприкінці 1950-х років він створив кілька фортепіанних опусів, які іноді виконував у своїх сольних концертах. Серед них – Ноктюрн № 1 «Дзеркала» для фортепіано (Nocturnal No. 1 "Mirrors", 1958), перший з шерега семи фортепіанних ноктюрнів, що їх Балея створював у подальші роки⁵⁴. Хоча його піаністична кар'єра складалася цілком вдало, поступово акцент зміщувався в бік композиторської роботи. У другій половині 1980-х, після кількох камерних творів, написаних у попередні десятиліття, Балея звертається до оркестрових складів – пише симфонічну «Думу» (1985), два концерти для скрипки з оркестром (№ 1 *Quasi una fantasia*, 1987; № 2 *Favola in Musica*, 1988/89) – і розпочинає роботу над своїм наймасштабнішим задумом – оперою «Голод» (такою була її первісна назва) про український голодомор 1932–1933 років.

Хоч як дивно, симфонічних творів у Балея – професійного диригента і чудового знавця оркестру – загалом небагато, однак вони дуже показові для його композиторської концепції. Кожну з чотирьох частин його Першої симфонії «Священні пам'ятки» (*Sacred Monuments*, 1997–1999) присвячено ключовим постатям української музики: Максиму Березовському, Артемію Веделю, Дмитру Бортнянському і Борису Лятошинському. Короткі уривки із творів цих класиків вмонтовані у їхні звукові портрети, написані модерною музичною мовою і далекі від декларативної однозначності. Тут, як і в інших творах композитора, музика постає на перетині історичної пам'яті (для Балея це найчастіше Україна) і сучасного світовідчуття – суперечливого, багатшарового, породженого нашим часом, його трагічності, безвихіддю і

⁵⁴ Ноктюрн № 2 «Сльози» (1960). Ноктюрн № 3 для трьох фортепіано або для фортепіано соло і двох фонограм (1970/2012). Ноктюрн № 4 (1971/1987). Ноктюрн № 5 (1980). Ноктюрн № 6 (1988). Ноктюрн № 7 *Introitus* (1993/2013-14).

сподіваннями. Нездарма композитор вважає себе «за темпераментом слов'янином, а інтелектуально – прихильником західного формалізму» [220, с. 1]. І ще одне самовизначення: «У своїх думках і снах я часто з Україною, але фізично, у реальному часі я найкраще почуваюся у Сполучених Штатах» [там само, с. 1].

Серед найважливіших для себе творів Балеї називає декілька камерних композицій. Це Партита № 1 для трьох тромбонів і трьох фортепіано (1970/1976), сюїта «Різьблені птахи» (*Sculptured Birds*) для кларнета і фортепіано (1979/84), «Ламентації» (*Treny*) I–IV для двох віолончелей і сопрано (1996-99/2002) та 75-хвилинна композиція «Сночасся» (*Dreamtime*) для семи виконавців (1993-95). Остання назва дуже характерна, вона органічна не лише до одного твору, бо окреслює провідну ідею композитора – виходити за межі буденності, створювати багатопланові музичні видіння, що розгортаються поза звичною логікою. Балеєва музика – це простір снів, химерне поєднання несподіваних звучань, сюрреалістичний політ фантазії, розкута уява, що легко лине з минулого часу в теперішній. Вона непередбачувана, рясніє контрастними барвами й емоціями. У ній немає послідовного розвитку і вичерпної розробки відправних тез. Замість класичної трансформації тематизму Балеї надає перевагу експонуванню енергійно окреслених образів, які вирізняються темброво, фактурно й мелодично. Звідси побудова багатьох його творів за сюїтним принципом як низки відносно коротких частин із програмними заголовками. Їхня кількість в одному творі може дорівнювати традиційним трьом, як у дивертисменті «Орфей співає» (*Orpheus singing*) для гобоя і струнного квартету (1994), або чотирьом (Партита № 1, сюїта «Різьблені птахи»), та найчастіше їх значно більше: шість у Партиті № 2 для фагота і фортепіано (1991–92/2005), дев'ятнадцять у «Сночассі». У фортепіанному Ноктюрні № 4 (1971/87) три частини, але друга – «13 інтерлюдій (13 способів споглядання за косом)»⁵⁵ – своєю чергою

⁵⁵ Назва цієї частини *13 Interludes (13 Ways of Looking at a Blackbird)*, ймовірно, містить алюзію на п'єсу О. Месс'яна «Кіс» (*Le merle noir*) для флейти і фортепіано

містить тринадцять розділів, кожен з яких має окрему назву. Заголовки частин належать до дуже різних смислових царин – від загальних музичних понять до посилань на конкретні мистецькі артефакти, зокрема:

1. Позначення жанрового прототипу: інтрада, скерцо, арія, танго, ламентациї, токата, кача, дума, коломийка (два останні Балеї уживає не раз у різних творах). «Абстрактні» заголовки часто доповнюються конкретнішими образами, як-от у Партиті № 2: «Скерцо I: *Козак Мамай*» (Scherzo I: *Kozak Mamaï*); «Арія: *Сльози*» (Aria: *Tears*); «Скерцо II: *Західний вітер (блудні вогні)*»⁵⁶ (Scherzo II: *West Wind [Feux follets]*); «Дума: *варіації*» (Duma: *Variations*).
2. Посилання на образи із творів образотворчого мистецтва, кіно чи літератури: *Козак Мамай* – з українського традиційного малярства; «Година *Вовка*» (Симфонія № 1 і «Сночасся») – з однойменного фільму Інгмара Бергмана; «Сон *Калібана*» («Сночасся») – за малюнком Оділона Редона (Odilon Redon); «Різьблені птахи» – за скульптурними образами Девіда Сміта⁵⁷, Олександра Архипенка, Константіна Бранкузі (Constantin Brâncuși) та Макса Ернста (Max Ernst).
3. Більш узагальнене апелювання до митців минулого: Д. Бортнянський, А. Ведель, М. Березовський, Б. Лятошинський (Симфонія № 1). Сьома частина циклу «Пісні без слів» для скрипки і фортепіано (початкова версія для віолончелі і фортепіано створена 2001 року) має назву «Прощання: пам'яті Валентина Бібіка» (*Der Abschied: in memoriam Valentin Bibik*), отже, крім присвяти пам'яті В. Бібіка, завдяки ужитому Балеєм німецькому слову *der Abschied*

⁵⁶ Ужите, поряд з англійською назвою *West Wind*, французьке словосполучення в дужках *Feux follets* – промовиста алюзія на П'ятий трансцендентальний етюд Ф. Ліста із такою самою назвою («Блудні вогні»). Попереднє означення «Західний вітер», хоча й більш завуальовано, містить посилання на Сьому прелюдію Дебюссі ... *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* («...те, що бачив західний вітер»). Отже, маємо ще два приклади інтертекстуальності, закладеної до назви твору.

⁵⁷ Девід Сміт (David Smith, 1906-1965) – американський скульптор, абстрактний експресіоніст.

(прощання) відсилає ще й до фінальної частини «Пісні про землю» Г. Малера із тією самою назвою.

4. Образи, не пов'язані з постаттю певного митця чи твором мистецтва, але є досить мальовничими й емоційно зрозумілими: «Сльози», «Бароковий олтар» (*Baroque Altar*), «Адамове яблуко» (*Adam's Apple*), «Парастас»⁵⁸ (*Parastas*)⁵⁹.

Як і більшість сучасних авторів, Балей не є прихильником однієї техніки, натомість поєднує дуже різні прийоми письма. Типово авангардні засоби він легко поєднує із традиційною мелодикою, часто з алюзіями на український фольклор. Попри значне розмаїття матеріалу, його музика не залишає присмаку еkleктики, властивої багатьом постмодерним опусам. Це відбувається не автоматично, а внаслідок певних прийомів, які сприяють композиційній цілісності. Серед таких прийомів – передусім мелодичне мислення, зберігання лінійного напруження між звуками – навіть узятими з дуже далеких сфер і стилів. Традиційні інструментальні звучання сполучаються зі словесними вигуками інструменталіста, резонансними післязвуччями чи ударами по корпусу духового або струнного інструмента, чіткий тон раптово починає розмиватися, ковзати, розщеплюватися. Між цими нібито непоєднуваними складниками постає взаємне тяжіння, а разом вони утворюють барвисту, нібито розхристану, проте за змістом цілісну мелодичну лінію, як-от у четвертій частині «Коломийка, танець...» твору «...Вимисли» (*...Figments*) для скрипки соло (1981/1990-92)⁶⁰. Розмаїття ужитих в одночасні виконавських прийомів, в тому числі розширеної техніки гри, зумовило запис скрипкового соло на чотирьох нотних станах (приклад 8).

На першому нотоносі виписані звуки *pizzicato* й удар лівою рукою по грифу, на другому – звуки *arco*, на третьому – промовляння виконавцем

⁵⁸ Парастас або велика панахида – заупокійне богослужіння у православних і греко-католиків.

⁵⁹ Усі назви, наведені в пункті 4 взяті з твору «Сночасся».

⁶⁰ Ця ж п'єса у переробленому вигляді для «облігатної» скрипки і шести інструментів склала дев'яту частину «Сночасся»

вказаних приголосних звуків і клацання язиком (три лінійки нотного стану умовно позначають високу, середню й низьку висоту звука), на четвертому –

Приклад 8. В. Балей. «...Вимисли» для скрипки соло, ч. 4 «Коломийка, танець...».

Tempo I
37 **Fantastico e Lontano**

spiccato; use upper 1/4 of bow

p k m n

41 **D**

subito
S.P.

poco a poco

molto *ff*

ord. *sf*

ff tutti *sf*

k t n m k f

45 **Tutto La Forza**

mp *ff* *ff* *ff* *ff*

k l o m i j z k l o

удар смичком по пюпітру. Серед інших звуків поза наведеним уривком – тупання ногою, клацання пальцями, удари пальцями по корпусу інструмента, натискання струн лівою рукою без гри смичком тощо.

В юності Балей перебував під впливом музики Б. Бартока: у чотирнадцять років захопився його Концертом для оркестру, вивчав його за партитурою, пізніше грав Третій фортепіанний концерт. Майже одночасно почав грати, слухати і вивчати музику нововіденської школи – А. Шенберга, А. Берга і А. Веберна. 1963 року велике враження на нього справило виконання щойно створеної П'ятої симфонії Ганса Вернера Генце, прем'єру якої під керуванням Л. Бернстайна він почув у США перед своїм від'їздом до Німеччини. Під час армійської служби в Німеччині, Балей познайомився з європейським авангардом – творами П. Булеза, К. Штокгаузена, Л. Ноно, Л. Беріо і багатьох інших знаних на той час авторів. Усі ці захоплення безпосередньо впливали на формування його стилю і композиторської техніки – типово модерністських, авангардних й постмодерністських із такими типовими ознаками:

- *Атональність із тональними острівками*, інтегрованими до позатонального дванадцятитонового звукового поля.

- *Вільне використання будь-яких акордів і акордових сполучень*. Дисонанси превалюють, але є і консонанси, причому між ними немає формальних відмінностей, усі акорди утворюють багатогранний гармонічний простір.

- *Яскраві тематичні утворення, тематична робота* (повтори, варіювання, розвиток теми, репризи тощо). Звідси використання традиційних форм (пасакалія, чакона, скерцо із тріо) і традиційних формотвірних принципів (*cantus firmus*, варіації). Водночас важливим фактором організації твору є *мікротематизм*, коли тематичні функції переходять на рівень інтервальних сполучень, спільних для горизонталі й вертикалі (ознака, перейнята, ймовірно, від музики Б. Бартока і нововіденців).

– *Тематизм різного походження*: авангард середини ХХ століття (пуантилізм, атомізація мотивів), широкі постромантичні лінії, майже оперна кантилена, український фольклор, виразні мелодико-гармонічні «жести», майже барокові чи класицистські мотиви-зерна тощо. Завдяки цій полістилістиці музика Балея набуває постмодерного відтінку, однак стильові контрасти в ній досить м'які. Не притаманна композиторові й постмодерністська відстороненість та іронія – у цьому він ближчий до естетики класичного модерну першої половини ХХ століття.

– Поряд із нерегулярною ритмікою та ірраціональними фігурами (тріолями, квінтолями тощо), головним чинником виняткового ритмічного різноманіття є постійна зміна метру і гра акцентами, коли практично зникає звичний розподіл долей на сильні і слабкі з відповідною ієрархією (відносно слабкі і відносно сильні).

– *Уживання традиційної тактової нотації* в ансамблевих і оркестрових партитурах, натомість у сольних творах трапляється *пропорційна безтактова нотація*.

– *Синтез традиційних і новітніх тенденцій в оркеструванні*, зокрема класичне дублювання в унісон або в октаву і водночас рафіноване камерне письмо навіть в оркестрових творах, імпресіоністичні багат шарові фігурації, великі сольні епізоди-каденції. Про гнучкість взаємних переходів камерного й оркестрового письма свідчить і те, що чимало творів мають паралельні версії для симфонічного й камерного складів, як-от Перша симфонія, Перший скрипковий концерт, опера «Червона земля. Голод» (*Red Earth. Hunger*), «Адамове яблуко» – оркестровий прелюд та частина «Сночасся», драматична сцена «Клітемнестра» (*Klytemnestra*).

– *Розширена інструментальна техніка*, усі «розширення» (так звані «нові способи» гри на інструментах) уживаються поряд із традиційними на спільних технічних засадах з метою тембрового урізноманітнення або тембрового виділення окремих «внутрішніх ліній» в межах одного фактурного шару.

Балей формувався як україноцентрична особистість, тому «український елемент» часто наявний у його музиці. «Дума», «Коломийка», «Козак Мамай» – ці назви, ніби лейтмотиви, не раз зринають у його творах (Перша симфонія, Перша партита, «Сночасся», «Орфей співає»). Так само постійними є згадування важливих для української культури постатей (Перша симфонія, «Різьблені птахи»). Ці мистецькі силуети поєднуються з багатьма іншими образами з різних національних культур та з інших видів мистецтва. Якщо до цього додати імена поетів, до чийх текстів звертався Вірко Балей – Емілі Дікінсон, Богдана Бойчука, Юрія Тарнавського, Оксани Забужко, – стане зрозумілим багатючий культурний контекст його творчості, її насиченість інтелектуальними, літературними, живописними й філософськими асоціаціями. Українські «мотиви» існують у Балея нарівні з усіма іншими. Органічність такого поєднання ґрунтується на спільних підходах до будь-якого обраного автором звукового матеріалу і подібних методах його розробки, а передумовою такої органічності є оригінальність, неупередженість і широта мислення митця, який знає світову культуру і відчуває її цілісність.

Важливою ознакою сучасного (актуального) мислення Балея є смислова багатозначність. У його музиці можуть співіснувати кілька паралельних процесів. Зазвичай навіть твори для одного інструмента – це не «сольна арія чи монолог», а «оперний ансамбль», написаний настільки майстерно, що ми добре чуємо кожного учасника цього «ансамблю». Так, у фортепіанному Ноктюрні № 5 є кілька горизонтальних шарів, максимально розмежованих ритмічно, реєстрово, темброво і, звісно, за звуковисотними (інтервальними) структурами: мелізматична «пташина» лінія у найвищому реєстрі, кантилена з переважанням вузьких інтервалів та з характерними численними повторами окремих нот у першій октаві, ще одна кантилена, але переважно широкими інтервалами у великій і малій октавах, довгі звукові плями у найнижчому реєстрі (останній звуковий шар завдяки тембровим перебарвленням – удари

пальцями по струнах, піцикато нігтями на струнах, специфічний прийом «запізнілої» педалі у грі на клавішах – і сам диференціюється на кілька ліній):

Приклад 9. В. Балея. Ноктюрн № 5 для фортепіано.

The image shows a musical score for Chopin's Nocturne No. 5, Op. 9, No. 5. It consists of two systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a tempo marking of ♩ = 52-60 and a note value of 1 = one measure. The bass clef staff contains several measures with markings such as (legatissimo), R3, L1, R1, L5, 1, 5, 3, L1, and 2. Dynamic markings include sfz, pppp, p, and mp. A suggested pedaling diagram is shown below the first measure. The second system starts at measure 11 and includes markings like cantabile e legato, sfz, mp, L1, R, L1, R, and 13. Dynamic markings include p, mp, and sfz. Pedaling markings F, N, and mp are also present.

1. ghost tones and bebungs: Catch fraction of sound with pedal and/or finger. Normal pedal implies use of partial pedal to maintain a steady residue of sound. Pedal is continuous unless marked
2. Tenor line is connected throughout, by means of either finger or pedal, unless otherwise marked.

Таке розшарування ліній далеке від традиційної поліфонії, хоча й містить деякі її ознаки. Враховуючи значну смислову і звукову відмінність ліній, назвімо це явище *поліфонією наративів* і наголосимо, що воно постає у Балея не лише завдяки складності звукових образів самих по собі, а й на рівні музичної структури – в одночасному розгортанні контрастних за кількома параметрами звукових «активностей». Отже, композитор відображає у творчості свій внутрішній світ не лише метафорично, а й суто музичними засобами, коли багатшаровістю його свідомости визначено структуру – тотальну багатшаровість – його музики. Філософською передумовою поліфонії наративів стало прагнення відбити неоднозначність і багатплановість як зовнішнього світу – макрокосму, так і внутрішнього світу людини. Серед «предтеч» такого прийому – передусім Ч. Айвз, але не забудьмо і про великих майстрів оперних ансамблів В. А. Моцарта і Дж. Верді. Сам Балея джерелом свого улюбленого прийому називає ренесансний мотет із

різними мелодичними лініями й кількома текстами (іноді різними мовами) в одночассі⁶¹.

Цілком природно, що поліфонія наративів притаманна й опері В. Балея «Червона земля. Голод»⁶² (лібрето Богдана Бойчука), оскільки сама природа жанру, в якому наявні драматичний конфлікт, взаємодія різних персонажів, поєднання зовнішньо-сюжетного і внутрішньо-психологічного розвитку, – вимагає від композитора музичного відповідника до цих драматургічних ознак. Значна частина твору – це діалог двох головних персонажів, протилежних за своєю морально-етичною сутністю: Чоловіка (колишнього партійного функціонера-розкуркулювача) і Жінки – селянки з малою дитиною на руках (її чоловіка вбили за спротив під час колективізації). Голод їх зрівняв, усі на межі загибелі. Головний «двигун» твору – внутрішнє переображення циніка й ката (Чоловіка), який урешті-решт рятує дитину, що вмирає, ціною свого життя. Із подивом він усвідомлює, що здатен покохати Жінку. Їхнє кохання постає присудом долі, а обставини голодомору – фатумом, що перериває потяг до щастя. Узагальнено-символічний сюжет насичено багатьма історичними й культурними алюзіями: від Біблії до сьогодення. Сміслова багатошаровість закладена в самому драматургічному конфлікті та його розв’язанні, далеких від приземленої побутовості й спрощеного моралізаторства, трактованих філософськи. Узагальнена символічність сюжету й персонажів адекватно відбита в музиці, у якій синтезовано різні стилі й техніки. Провідним чинником музичної мови твору є мелодія, а вокальні партії виписані досить різноманітно й виразно. Балея прагне відійти від нейтрального вокального письма. Різних персонажів окреслено мелодично контрастними мотивами, а їхній узаємообмін і взаємовплив відбивають розвиток подій і внутрішню трансформацію характерів.

Підбиваючи підсумок, вкажімо на ще одну ключову ознаку музичного стилю В. Балея. Хоч би якими конструктивними ідеями живилася його музика,

⁶¹ Вивчення феномена поліфонії наративів потребує окремого дослідження.

⁶² Такою є остаточною назвою опери про український голодомор. Про походження назви див.: [153, с. 34].

вона завжди розрахована на прямий контакт зі слухачем. Складна, захопливо цікава конструкція ніколи не заступає реального звукового результату. Не можна не помітити, що і творчість композитора, і його організаційна діяльність ґрунтуються на спільних світоглядних засадах, на зрілому світобаченні: сприймаючи сучасний світ і сучасне мистецтво, він несе в серці, наче найбільший скарб, образ України. Український слухач, безперечно, помічає, що у творах Балаєва немає таких традиційних для української культурної парадигми ознак, як психологічність і мелодраматичність. Від цього його музика не стає менш емоційною, але це інший, незвичний для України тип емоцій – без екзальтації, без акторських перебільшень, із наголосом на ясності, точності, на тверезому погляді. Поєднання цих ознак із традиційними українськими образами й мотивами становить основу оригінальності музики Балаєва, яка не вписується у жодні стереотипи. Через це, а також унаслідок технічної складності вона надто вразлива до недосконалого, нейтрально-усередненого виконання і потребує не лише точної, вправної, стилістично правильної інтерпретації, а й осмислення, пояснення і розуміння її інтелектуального підтексту. Творчість Балаєва, як і вся його діяльність, – це унікальний міст між світом і Україною, зведений зусиллями однієї людини. Вартісна сама по собі, ця музика може стати важливим джерелом і каталізатором нових ідей і концепцій в українській культурі. Саме у цьому – сенс композиторської самоактуалізації Вірка Балаєва.

4.3. Валентин Бібик: трагічність буття

Валентин Бібик (1940–2003) – видатний український композитор, автор понад 150 творів переважно великої форми, серед яких опера «Біг», одинадцять симфоній, близькі до симфоній оркестрові композиції, понад 20 концертів для різних інструментів з оркестром, вокальні та хорові цикли, камерні композиції, в тому числі п'ять струнних квартетів, три фортепіанні тріо, сонати для струнних інструментів соло і з фортепіано, десять

фортепіанних сонат, фортепіанні твори «24 прелюдії і фуги», «34 прелюдії і фуги», «Dies irae» (39 варіацій).

В. Бібік народився 1940 року в Харкові. У 1966 закінчив Харківську консерваторію (зараз – Харківський національний університет мистецтв) по класу композиції Дмитра Клебанова. З того ж року почав викладати в консерваторії, вів класи композиції і супутніх дисциплін. З 1989 по 1994 очолював Харківську організацію Спілки композиторів України, одночасно був завідувачем кафедри композиції та інструментування Харківського інституту мистецтв. З 1994 проживав у Санкт-Петербурзі. У 1998 переїхав із сім'єю до Ізраїлю, де і помер у 2003.

Творчий шлях композитора можна розподілити на кілька періодів, що відрізняються за тематикою, стилістикою і композиторською технікою. Саме стилістичні відмінності покладені нами в основу періодизації, оскільки жанрові вподобання Бібіка не змінювались, а продуктивність композитора в усі роки була надзвичайно високою – вона не залежала від зовнішніх життєвих обставин, що далеко не завжди сприяли спокійній регулярній роботі. Протягом усього творчого шляху він проставляв номери опусів, переважно у хронологічному порядку. Залишивши поза списком свої студентські роботи, опусом № 1 він позначив Першу симфонію (1966). Основний зміст першого творчого періоду – накопичення досвіду, активне поповнення свого композиторського резервуару, формування мистецької особистості. Саме в цей час складаються чіткі жанрові пріоритети Бібіка. Це оркестрові або камерні композиції, вокальні, хорові або інструментальні цикли, великі одночастинні або багаточастинні форми на кшталт сонати чи поеми. Він ніколи не звертався до ужиткових жанрів (розповсюджена за советської доби так звана «масова пісня» або будь-які різновиди поп-музики були глибоко чужі йому). Не працював і в царині кіномузики, а з музичним театром пов'язані лише його опера «Біг» (один з найвагоміших творів Бібіка) і незавершений балет «Гутаперчевий хлопчик».

Отже, композитор адаптує для себе жанрову структуру, що склалася за класико-романтичної доби, а новаторські устремління скеровує в царину музичної мови, що стає у Бібіка дедалі самобутнішою й питомо сучасною. Наступний творчий період відрізняється від попереднього зрілим, яскраво індивідуальним стилем і системою улюблених технічних прийомів, подеколи близьких до тогочасного світового авангарду. Період розпочався 1972 року зі створення Тріо № 1, ор. 14. Наступні дві композиції – «Акварелі» ор. 15 (1973) і «34 прелюдії і фуґи» ор. 16 (1973–1978) закріпили зрілий «статус» митця. Другий «авангардний» період творчості Бібіка тривав близько десяти років. Третій період розпочався низкою творів 1981–1982 років, зокрема, чотирма фортепіанними сонатами (з Четвертої по Сьому, ор. 41, 46, 47, 49) і Сьомою симфонією, ор. 50. Стилістика композитора стає поміркованішою, в ній менше пошуковості, менше ризику. Мелос набуває ширшого дихання, в гармонії більше консонансів (терцієва втора – типовий виклад мелодичних ліній), інструментальне письмо і фактура врівноваженіші і прозоріші. Розроблені Бібіком у цей час характерні прийоми (мелодика, ритміка, фактура, типи тематизму і його розвитку, засоби побудови форми, агогіка тощо) переходять з одного твору в інший без суттєвих змін. Зберігається й образно-емоційний тон висловлювання – завжди піднесено-романтичний, просвітлено-ностальгічний або драматично напружений і трагічний. Всі твори містять розлогі тихі медитації, які часом переходять у болісні експресіоністські кульмінації. Музика третього періоду за стилістикою не менш індивідуальна, ніж у 1970-х, проте, на тлі творів попереднього десятиліття, стає більш передбачуваною як в образному плані, так і з формально-технічного боку, а також композиційно. Четвертий період, що розпочався з настанням 1990-х років, охоплює останні 12 років життя митця, десять з яких – з 1994 по 2003 – він провів на еміґрації. Стилістично цей період мало відрізняється від попереднього, однак тепер Бібик використовує нетипові інструментальні поєднання, нові виконавські склади, звертається до нових тем, зокрема, біблійних. Іноді, як-от у П'ятому квартеті, ор. 150 (2002), він повертається до

авангардного сонорного письма. Останній твір композитора – Пасакалія для скрипки, альту, віолончелі й органа, ор. 151 (2002) – залишився незавершеним.

В 1960-х роках в українському мистецтві відбувалося суттєве оновлення естетичних засад, розширювався історичний і культурний контекст творчості, глибшав і ставав дедалі багатозначнішим її підтекст. Поступово слабшало суцільне панування соцреалістичних настанов, які, окрім чітко вираженої прокомуністичної ідеї твору, вимагали орієнтації на консервативну стилістику. Завдяки творчості митців молодшої генерації в цей час відбулося зближення нової української музики з передовими західними напрямками. Композиторська молодь знайомилася з партитурами, книжками, платівками, що після штучної культурної ізоляції почали надходити з Заходу. Радикально оновлювалася музична мова молодих українських митців, що заходилися надолужувати своє культурне й технічне відставання. Яскравими особистостями, що визначали цей процес, були київські композитори Леонід Грабовський, Валентин Сильвестров, Віталій Годзяцький, Володимир Губа, диригент Ігор Блажков, львівський композитор Анджей Нікодемівич. Мовно-технічне оновлення торкнулося, більшою чи меншою мірою, багатьох інших українських митців⁶³, отже, стильові, технічні та естетичні зміни в тогочасній українській музиці носили глобальний характер.

Харків'янин Валентин Бібик залишився в пам'яті тих, хто спостерігав за його творчим зростанням, як наполегливий і переконаний новатор, один з перших українських композиторів, що зазнали впливу європейського музичного авангарду⁶⁴. Проте відбулося це не одразу. Впродовж кількох років після закінчення консерваторії, тобто у другій половині 1960-х, він написав низку різножанрових творів. Найважливіші з них – три симфонії (1966, 1969, 1970), Перший фортепіанний концерт (1968), 24 прелюдії і фуги для

⁶³ Варто згадати, наприклад, уживання додекафонії і сонористики в пізній творчості Валентина Борисова (1901–1988), чий цілком поміркований стиль сформувався ще в 1930-х роках (див.: [120; 150; 155]). Новітні прийоми письма зустрічаємо в ранніх опусах М. Скорика (1938–2020) і Є. Станковича (нар. 1942) – композиторів, що пізніше відійшли від стильових і технічних новацій, надавши перевагу неоромантичній ідіомі.

⁶⁴ Докладніше про атмосферу творчого зростання Бібіка див.: [150; 155].

фортепіано (1968), Триптих для мішаного хору *a cappella* на народні тексти (1970), кантата «Дума про Довбуша» для хору й інструментального ансамблю на народні тексти (1972), вокальний цикл «Песни отчего дома» на тексти В. Луговського і Є. Стюарт (1968)⁶⁵.

Естетично і стилістично ці твори ще вельми далекі від «авангардних» пошуків, що в той час розквітли в музиці молодих киян. Інструментальні твори Бібіка 1960-х років містять впливи Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, Б. Бартока, а його вокальні та хорові композиції близькі до нової фольклорної хвилі. Проте, вже на тлі цих впливів важко не помітити масштабности задумів, розкутости, сміливої завзятости митця. Саме таке враження справляє, зокрема, його Перший фортепіанний концерт (1968). У цей час формуються не лише стильові пріоритети композитора, а й загальні підходи до творчого процесу і навіть робочі звички. Чіткий розпорядок дня, де композиторській роботі надавався безумовний пріоритет, надзвичайна працездатність і цілеспрямованість вирізняли Бібіка серед колег⁶⁶. Щоденна праця за письмовим столом або за роялем стає для нього життєвим правилом, проте його зацікавлення не обмежувалися музикою: чималий вплив на нього в ці роки зростання мала література (зокрема, Л. Толстой і Ф. Достоевський) і фольклор.

Визначальна риса сформованого на початку 1970-х років індивідуального стилю Бібіка – напрочуд тонке, чутливе й відповідальне ставлення до звуку і ретельний слуховий контроль. Всі новітні виконавські й композиційні прийоми, що їх уживав композитор, були скеровані на досягнення певної виразности, на побудову насиченого психологічним змістом звукового образу. Зовнішні ефекти чи мистецька мода ніколи не цікавили Бібіка. Так само його не захоплювали теоретичні аспекти музичної композиції. Музикознавчу літературу він читав небагато (за винятком тієї, що була

⁶⁵ Володимир Луговської (1901–1957) – російський поет і журналіст.

Єлизавета Стюарт (1906–1984) – російська поетка, жила в Новосибірську. Зазнала офіційної критики за «ахматовщину» (її називали «сибірською Ахматовою»). Див.: [72].

⁶⁶ Див.: [150; 155].

пов'язана з його викладацькою роботою) і сам ніколи не писав дослідницьких текстів. Раціональне «прораховування» в процесі компонування було зведено ним до мінімуму, натомість він беззастережно довіряв своїй природній інтуїції, йшов за своїм внутрішнім відчуттям як у дрібних деталях тематизму, гармонії, фактури й оркестрування, так і на макрорівні – у побудові форми.

На відміну від молодих киян (членів тодішнього неформального угруповання «київський авангард»), він практично ніколи не уживав додекафонії, хоча музика нововіденців, особливо А. Берга і А. Веберна, була йому близька. Він цінував у нововіденців експресію, мелодичну і гармонічну напругу. Цим же його вабили П. Чайковський, О. Скрейбін і С. Рахманінов, натомість саме цих якостей йому бракувало у французькій музиці ХХ сторіччя, починаючи від К. Дебюссі. Байдужим залишився він і до мультисерійних (серіальних) композицій П. Булеза, К. Штокгаузена, Л. Ноно 1950-х років. Не зацікавили його й темброво-фактурні новації Д. Лігеті та Я. Ксенакіса, що важко пояснити, бо у власній творчості він часто уживав сонорні звукові масиви різної щільності. Пізніше не знайшли відгуку в його серці й різні версії американського мінімалізму – ані репетитивні опуси Ф. Гласса, Т. Райлі чи С. Райха, ані аскетичні медитації М. Фелдмана (музику цих авторів Бібік почув у 1980–1990-х роках)⁶⁷. На початку 1970-х на нього впливали твори польського авангарду (К. Пендерецький, В. Лютославський) – їхні партитури, а також платівки потрапляли до тогочасних советських книгарень і були добре відомі Бібіку. Саме звідти він запозичив деякі новітні прийоми звуковидобування і оркестрового та хорового письма. Проте, не все в польському авангарді імпонувало йому. Певна прямолінійність, брутальність, антипсихологічна поверховість сонорних оркестрових опусів Пендерецького могла хіба що зацікавити з технологічного боку, натомість його ж таки експресивні хорові композиції («Страсті за Лукою», «Dies Irae»), а також

⁶⁷ Цікаво, що Бібік цілком лояльно поставився до мінімалістської стилістики свого студента Олександра Гугеля, хоч навряд чи свідомо сприяв її появі й розвитку. В його власних творах присутні окремі мінімалістські (нерепетитивні) риси, проте ці збіги були скоріше випадковими.

глибина і рафінованість мислення Лютославського були набагато ближчі Бібіку. На початку 1990-х він познайомив харків'ян із записами і партитурами *Ausklang* Г. Лахенмана для фортепіано і симфонічного оркестру і вокального циклу «Глупая лошадь» Олександра Кнайфеля. Обидва твори надзвичайно вразили Бібіка, зачепили за живе. Зацікавленість новою музикою він зберігав упродовж усього життя, завжди дослухався до нового, але все пропускав крізь фільтр власного, дуже вибіркового сприйняття музики.

Таким чином, склалася унікальна ситуація: фактично оминувши у творчості майже всі актуальні й розповсюджені серед композиторської молоді тогочасні напрями, запозичивши в них лише деякі елементи, Бібик спромігся сформувати свій надзвичайно індивідуальний, яскраво сучасний стиль, що його неможливо сплутати ні з яким іншим. Він парадоксально поєднав простоту з вишуканістю і нетривіальністю (доволі рідкісна для ХХ сторіччя комбінація). Вільна атональність не виключає у Бібіка окремих тональних острівців, модальні сполучення гнучко переходять в хроматичні нашарування. Основою його фактури завжди є мелодична лінія, горизонталь, огорнута гетерофонним чи колористичним маревом звукових відгалужень і різноманітних призвуків. Він уникає усталених музичних форм, хіба що окрім fugи, яку уживає часто, і дуже вільної сонатної форми, але докорінно їх трансформує на позатональному (модальному, вільно-атональному) і сонористичному ґрунті. Його музика насичена драматизмом, відкритою емоційністю, чудернацьким поєднанням фантазмагорії й етичного пафосу. В цьому він не міг знайти спільної мови з авангардистами, бо прагнув до романтичної за характером експресії, а етичний посыл мистецтва був для нього незаперечною аксіомою.

Один з перших творів зрілого творчого періоду Бібіка – вокальний цикл «Акварелі» (1973) для сопрано і фортепіано на вірші львівського поета Андрія Волощака (1890–1973). Хоча композитор і називає свій твір циклом, він фактично є одночастинною поемою з різнохарактерними і різнотемповими розділами, що звучать без перерви. Вибір віршів є дуже типовим для Бібіка: це

імпресіоністські пасторалі, написані соковитою, барвистою мовою. В текстах домінує безпосереднє переживання кожного образу. В музиці також немає місця для рефлексії чи раціоналізму, вона розгортається як спонтанне «споглядання» звукових картин – ледь чутних, зосереджених на одному звуці на початку і в кінці, енергійних та екстатичних звукових сплесків і грайливої скоромовки в інших розділах. Вокальна партія складається з найпростіших мотивів – поспівок з двох чи трьох звуків, а то й однієї повтореної ноти, що звучить, то наближаючись, то віддаляючись. Проте композитору вдається досягнути протяжної кантিলени, що ні на мить не втрачає інтенсивності й мелодичної напруги. Лінія голосу підтримана фортепіанною партією, в якій геть відсутні риси традиційного акомпанементу: фортепіано створює барвистий, багатий відтінками звуковий простір навколо голосу, віддзеркалює його багатьма відлуннями, акустичними відбитками вокальних фраз.

Ритмічно прості мелодичні лінії або пасажі й багатозвучні сонорні акорди нетерцієвої будови – ось основний «будівельний матеріал» твору. Таке самообмеження стане в подальшому дуже типовим для Бібіка. Можливо, саме простота найретельніше відібраних і бездоганно проконтрольованих слухом складників звучання надає творові ознак узагальнення. Це не просто чарівна імпресіоністична замальовка, а й символічна картина світу – пантеїстична пастораль з філософським підтекстом, де природа виступає вічним джерелом й упорядником життя. Своєрідність «Акварелей» – в органічному поєднанні безпосереднього відчуття і символізму. (приклад 10)

Ще одним твором, що розпочав зрілий творчий період Бібіка, було Тріо № 1 для скрипки, віолончелі і фортепіано (1972). На відміну від «Акварелей», тут автор розгортає масштабну інструментальну драму, що за емоційним діапазоном і різноманітністю використаних засобів, за глибиною образних і тематичних перетворень можна назвати камерною симфонією. Твір одночастинний, втім, містить ознаки сонатно-симфонічного циклу. Перший розділ можна умовно визначити як сонатну форму, де активне, дієве начало проявляється в розробці, а в експозиції переважає настрій глибокої, подекуди

Приклад 10. В. Бібик. «Акварелі».

pp

pp pp

Con moto molto quasi scherzando $\text{♩} = 208$ *leggierissimo*

Роз_сте_ливсь сер_пан, мов каз_ка,
Кру_же_ва не_бес, как сказ_ка,

leggierissimo pp

mf

та над сві_том,
за_ис_ кри_ лись,

pp

болісної, дисгармонійної зосередженості (побічна партія) і лірико-поетичного споглядання, що переходить у сяюче збудження (головна партія). Реприза форми – дзеркальна з переважанням сумного настрою побічної партії. І експозиція, і реприза здебільшого повільні і контрастують з розробкою образно і за характером руху, тому ці розділи сонатної форми виконують функцію також і повільної частини прихованого циклу.

Розробка відзначається рідкісною цілісністю, демонструє вміння Бібіка розвивати тематичну ідею ніби зсередини, не вдаючись до зовнішніх поштовхів (ось де проявилось студіювання творів Шостаковича!). Зберігаючи

графічну аскетичність фактури, композитор знаходить усе нові (здебільшого поліфонічні) способи перетворення матеріалу, постійно підвищуючи його експресивність, аж доки не досягає генеральної кульмінації – трагічно загострених речитацій. Особливо вирізняється кульмінаційний епізод із авторською позначкою *quasi* «плач»: на тлі тужливих захлипуваних голосінь *glissando* струнних звучать пристрасні вигуки фортепіано. Створено образ величезного страждання й відчаю, де композитору вдалося поєднати натуралістичну емоційну достовірність і високе узагальнення, притаманне народним плачам (приклад 11).

Приклад 11. В. Бібик. Тріо № 1.

The image displays a musical score for a Trio, consisting of piano and violin parts. The score is written on multiple staves. The piano part includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and performance instructions like *quasi* and *glissando*. The violin part also features *ff* markings and the instruction *Distinto thema*. The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and slurs, indicating a complex and expressive piece.

Досягнувши крайньої напруги в генеральній кульмінації, музика доволі швидко заспокоюється і повертається в річище сумної зосередженості. Настає реприза, однак конфлікт у ній не розв'язується, оскільки драма фактично переривається на кульмінації. Початкові світлі пасторальні образи не повертаються в репризі, де домінує настрій побічної партії – болісний розлад. З психологічного боку, після концентрованого трагізму розробки, це виглядає цілком виправдано, а подолання конфлікту перенесено на наступні розділи одночастинної композиції.

Різкий злам у розгортанні внутрішнього «сюжету» твору настає на початку скерцо. Звучать тихі тендітні шелестіння струнних пасажів (звуковисотність вказана приблизно) в оточенні «світлоносних» бліків фортепіано. Музична тканина наповнюється пуантилістично розкиданими флажолетними відзвуками, трелями, імпровізаціями піцикато на довільних нотах, таємничими постукуваннями смичком по підставці і корпусу струнних, тихим гуркотом басових фортепіанних струн, що нагадує віддалений грім. В цю ілюзорну звукову атмосферу влітається тема головної партії, цього разу у своєму початковому характері. З'являються і мотиви побічної партії. Позбавлені драматичної експресії, вони не суперечать світлому ліричному настрою. У невеличкій кодї остаточно стверджується початковий пасторальний образ – все повернулося «на круги своя», і лише тихі «зітхання» віолончелі нагадують про розіграну драму⁶⁸.

Просвітлення, відновлення психологічної стійкості, що настає в кінці Тріо, досягнуто у світі ілюзії, химерної казкової фантастики, що наповнює скерцо і подальший розділ. Така розв'язка нібито не підготовлена попередніми «подіями», вона з'являється, наче зовнішня сила, настає, як благодать, що її неможливо передбачити або досягти свідомими зусиллями. Ужитий у Тріо

⁶⁸ Так завершується основна друга редакція Тріо, проте існує й раніша перша редакція, яка ніколи публічно не звучала. В ній замість тихої кодї твір завершує гучний епізод «космогонічного» характеру, що переводить музичну «оповідь», за словами автора, у сферу надособистісного. У 2000 році на репетиції перед виконанням Тріо в Єрусалимі Бібік почув обидві редакції, проте віддав перевагу другій, раніше не раз виконуваний. Очевидно, саме її він відчував більш «своєю», не дарма ж від початку 1970-х років практично всі його твори мають тихе медитативне завершення.

прийом «композиційного еліпсису» стане в подальшому дуже типовим для Бібіка. Трагічна тема, виражена найгострішими засобами, відтоді стане провідною в його музиці. Так само характерними для всієї подальшої його творчості стануть знайдені або кристалізовані в Тріо образи пасторальної тиші, сумної зосередженості, раптового емоційного сплеску, горя, страждання, казкової ілюзії, химерної скерцозності, заколисування.

Наступною роботою Бібіка після «Акварелей» і Тріо № 1 стала монументальна фортепіанна композиція «34 прелюдії і фуги» (1973-78), що складається з трьох зошитів. До першого увійшли прелюдії і фуги в тональностях білих клавiш фортепіано (7 мажорних і 7 мiнорних), до другого – в тональностях чорних клавiш, представлених як дієзи, до третього – в тональностях також чорних клавiш, але представлених як бемолі. Такою формальною схемою визначається загальна кількість частин: $(7 \times 2) + (5 \times 2) + (5 \times 2) = 34$ ⁶⁹. Втім, це стало лише першим поштовхом, бо музика твору має небагато спільного з тональністю, здебільшого є модальною і сонористичною. Значно важливішим є загальний емоційний план трьох зошитів: «Роздум», «Напруження», «Просвітлення». Отже, твір є не лише зібранням прелюдій і фуг («поліфонічною колекцією»⁷⁰), де п'єси можуть виконуватись і окремо, а цілісною композицією, три розділи якої розташовано відповідно до певного *quasi*-сюжетного плану⁷¹.

Образний світ твору є надзвичайно різноманітним. Тут і пейзажність, і дієвість, і різнобарвна скерцозність, і епос (один з наскрізних образів – дзвін, представлений у багатьох відтінках – від світлого пасторального передзвону до тривожного гвалту). Найчисленніша група – медитативні п'єси. Медитація трактована як багатогранне явище, в якому присутні й різко відмінні образи –

⁶⁹ Композитор розповідав авторові дослідження, що під час роботи над цим опусом написав понад 100 фуг, отже, в остаточному вигляді твір постав у результаті прискіпливого відбору.

⁷⁰ Цим терміном стосовно бахівських і сучасних зібрань прелюдій і фуг користувався, посилаючись на Е. Праута, викладач гармонії і поліфонії в Харківському інституті мистецтв у 1960–1990-х роках Леонід Борисович Решетников (1933–1997). Втім, нам не вдалося встановити джерело, звідки походить даний термін.

⁷¹ Про композиційні особливості див. докладніше в передмові В. Задерацького до видання твору [17, с. 3-4].

просвітлене споглядання, сумний роздум, драматична вибуховість тощо. Конструктивна насиченість, притаманна фузі як жанру, не завадила композиторові висловлюватися захопливо емоційно.

Поліфонічні прийоми використані Бібіком дуже різноманітно. Уживаються традиційні способи видозміни теми, в тому числі рідкісніший ракохід її обернення або одночасне проведення теми і одного з її варіантів (наприклад, у ритмічному збільшенні). Серед нетрадиційних прийомів – інтервальне і ритмічне варіювання теми, переважання відповідей в секунду, терцію, кварту. Стретти уживаються в усіх розділах, включно з експозиційним. Використовує Бібик і такі прийоми розвитку, як розростання теми за рахунок її дроблення, коли фрагменти відділяються один від одного паузами, а також скорочення теми. Протисклади й інтермедії не лише відтінюють, а й істотно доповнюють тему, інтенсивно її розробляють.

В галузі форм композитор демонструє значне різноманіття: зустрічаються не лише тричастинні, а й дво-, чотири-, п'ятичастинні фуги. Не раз трапляються вторгнення тематизму прелюдії, що відтінює основний образ фуги. До цього додамо різноманіття метричної організації: майже кожна фуга має свій тактовий розмір, отже, вжиті, поряд із розповсюдженими, і рідкісні $17/8$ (13-а фуга), $11/8$ (11-а фуга), $12/4$ (17-а фуга) тощо. Регулярно трапляється переміна тактового розміру всередині п'єс. Не раз у прелюдіях, а часом і у фугах ужито безтактову або умовно-тактову (з пунктирними тактовими рисками) нотацію. Ритміка мелодичних ліній, як завжди у Бібіка, доволі проста, але в ній немає механістичности (остинатність як прийом залишалася йому чужою). Навпаки, вільна неквадратна побудова фраз стає правилом, а простота ритмічних структур (часто це низка рівних чвертей) компенсується постійним гнучким *rubato* – своєрідною ритмічно-агогічною алеаторикою, притаманною практично всім творам Бібіка. Якщо для імпровізаційних за характером прелюдій це цілком закономірно, то *rubato* у фузі – це важливий новий засіб виразности. Ще однією новацією є широке уживання суцільної педалі не лише в прелюдіях, а й у фугах. Типове звучання – тремтлива

педальна звукова маса, в якій вібрують мелодичні лінії, кластери, *quasi*-флажолетні відгуки, тремоло на одній ноті (приклад 12).

Приклад 12. В. Бібік. Фуга 17 з «34 прелюдій і фуг».

The image displays a musical score for Fugue 17 by V. Bibik. It consists of two systems of staves. The first system includes a right-hand staff and three piano staves. The right-hand staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/8. It features a melodic line with trills and slurs, marked with *molto espressivo*. The piano staves are marked with *ff* and *molto espressivo*, and contain dense textures of chords and triplets. The second system continues the piece, with the right-hand staff marked **) improv.* and the piano staves also marked **) improv.*. The score includes various musical notations such as slurs, trills, and dynamic markings.

*) Ритмічна імпровізація восьмими.

Стилістично близька до «34 прелюдій і фуг» фортепіанна Соната № 3 (1975), що складається з двох частин. Бурхлива драматична перша написана у вільній сонатній формі, повільна і зосереджена друга – це триголосна фуга. Традиційний тематизм замінено тут мікротематизмом, колористично забарвлені всі елементи загалом доволі аскетичної фактури. «Споглядання» окремих звуків, інтервалів, їхнього відлуння в тиші стає провідним прийомом цього і багатьох інших творів композитора. Контрасти тихої, непоказної, ніби сором'язливої лірики й активних спалахів енергії, розлогі гучні кульмінації і не менш розлогі тихі медитації, хвилеподібна побудова розділів, «педальний

піанізм», темброво-колористичне трактування різних фактур і регістрів інструмента – ці визначальні для творчості Бібіка розв'язання застосовано у Третій сонаті натхненно і з розмахом.

Низка камерних творів, написаних Бібіком на початку творчої зрілості, демонструють такі індивідуальні риси його стилю:

1. Гостре відчуття краси звучання у всіх його складниках – в тембрі, звуковисотності, регістрі, фактурі тощо. Звук є не лише матеріалом для побудови музичних структур, а самоцінною, інформативно і семантично насиченою субстанцією (Бібікова манера оперувати звуком є вкрай самобутньою і завжди впізнаваною). Звідси особлива увага до тембру і до фактури.

2. Провідна роль тематизму у вигляді коротких мотивів-зерен із найпростішими секундовими, кварто-секундовими або терцієвими поспівками. Ймовірно, вони походять з фольклору, втім, завдяки ритмічній трансформації ці мотиви втрачають прямий зв'язок із народною музикою.

3. Простота ритмічних структур, що не переходить в одноманітність завдяки перемінній метриці, гнучкому варіюванню протяжності фраз і майже постійному *rubato*.

4. Переважання мелодико-поліфонічних прийомів розвитку із використанням імітаційної та підголоскової поліфонії, гетерофонії, надбагатоголосся. Використовуються як традиційні, так і новітні поліфонічні прийоми.

5. Гармонія Бібіка переважно модальна із вкрапленнями вільної атональності. Традиційна гармонічна функціональність майже відсутня. Акордика тяжіє до кластерної будови або, в прозоріших вертикалях, до кварто-секундових структур. Якщо ж іноді й трапляється терцієва вертикаль, вона несе виключно колористичну функцію.

6. Особлива роль сонористики, що не послаблює ролі мелоса, а вступає з ним у взаємодію («співуча сонорність»). Бібіку вдається парадоксально сполучити загострену мелодичну виразність і сонористику – значною мірою

за рахунок «педальности» фактури, коли звукове «марєво» навколо мелодичної осі стає рівноправним чинником, що створює звуковий образ. Ця особливість дає підстави назвати тип мислення Бібіка *сонорно-мелодичним*.

7. Елементи «обмеженої алеаторики» стосуються у Бібіка найчастіше ритміки й агогіки, рідше звуковисотности (у пасажно-фігураційних лініях). Його улюблений прийом – ритмічно незалежне накладання двох фактурних шарів, кожен з яких виписаний в цілому традиційно (напр., поєднання соло альти і сонористичного оркестрового тла в третій частині Четвертої симфонії).

8. Переосмислення й осучаснення сонатної форми і фуги в умовах атональності або модальної тональності.

Після створених на початку 1970-х років Тріо № 1 і «Акварелей» зазначені мовно-стильові ознаки стали для Бібіка ключовими і були розвинені ним в інших жанрах, зокрема, в оркестрових, вокальних і хорових. Отже, його композиторська самоактуалізація відбулася завдяки яскраво індивідуальному стилю, підтверджуючи – всупереч твердженням про «смерть автора» в сучасній культурі – життєздатність і актуальність цієї парадигми.

Висновки до Розділу 4

Л. Грабовський, В. Балєй і В. Бібік – митці надзвичайно різні за багатьма ключовими ознаками образного строю, стилю, техніки письма, за своїм життєвим і творчим шляхом. Втім, в контексті теми дослідження саме ці три композитори були обрані не лише для того, щоб показати різноманіття сучасної композиторської самоактуалізації. Є декілька важливих рис, що їх об'єднують.

1. Українські творчі корені. В кожного з них відчуття приналежності до української культури постало не одразу і не автоматично. Грабовський і Бібік отримали композиторську освіту у зрусифікованих українських консерваторіях, із жорстко регламентованими програмами і навчальними планами, адаптованими до панівної комуністичної ідеології. Російська музика викладалася набагато докладніше, ніж українська і зарубіжна, що провокувало

упереджений погляд на світову музичну культуру. Майже всі підручники і рекомендована наукова література й методика викладання були просякнуті марксизмом і через це впроваджували, у кращому випадку, застарілі або однобічні підходи. В той самий час сучасна західна музика і новітні зразки наукової думки залишалися важкодоступними. Українська культура раз-у-раз зводилася до «шароварщини», і в такому спрощеному, зредукованому і викривленому вигляді відігравала, порівняно з російською, набагато скромнішу роль в тодішньому навчанні, виглядала як вимушений формальний додаток до «провідної» російської і «прогресивної» зарубіжної культури⁷². Все це не могло не відкладатися у свідомості наших майбутніх митців, відтак їм потрібен був певний час, щоб звільнитися від цих нашарувань, усвідомити себе і свою ідентичність у контексті української культури. Саме це, хоча й різними шляхами за різних обставин, відбулося у Грабовського і Бібіка приблизно у тридцятирічному віці і збіглося з настанням їхньої композиторської зрілості. Отже, національна культурна самоідентифікація стала важливим чинником самоактуалізації цих митців. Шлях Балея до українства пролягав крізь осмислення себе і своїх коренів в умовах модерної західної культури, де про Україну майже нічого не знали. Будучи за освітою, за способом і стилістикою мислення американським митцем, Балея у певний момент життя свідомо став також і українським композитором – діячем як американської, так і української культур. Це був ключовий момент, що визначив подальший творчий шлях митця і напрям його самоактуалізації.

2. Композиторський резервуар кожного з трьох композиторів формувався різними шляхами. Балея, працюючи у вільному від ідеологічних обмежень суспільстві, користувався усіма доступними джерелами інформації і силою здобутої ним академічної західної освіти. Грабовський і Бібік так само взяли від освіти максимум можливого, однак для подальшого свого розвитку

⁷² Згадаймо типовий вираз советської доби: «прогресивний зарубіжний композитор». Так позначали тих сучасних західних митців, які симпатизували лівим політичним ідеям або були членами соціалістичних чи комуністичних партій. Втім, комуніста Л. Ноно до таких не зараховували, оскільки іншою обов'язковою рисою «прогресивности» була консервативна або принаймні поміркована музична стилістика і критичне ставлення до авангарду.

мушили знайти способи вдосконалення і поповнення свого композиторського резервуару. Грабовський, знаючи іноземні мови, розпочав листування із Заходом і звідти, долаючи перешкоди залізної завіси, отримував потрібну йому інформацію – ноти, платівки, книжки. Бібік виробив інший підхід. Користуючись обмеженою кількістю доступних партитур і записів творів західних модерністів й авангардистів, спілкуючись із близькими йому за духом музикантами з ССРСР, він звик якомога інтенсивніше опрацьовувати невеликий обсяг матеріалу, внутрішньо проживати його, розраховуючи при цьому передусім на свою природну музикальність та інтуїцію. Попри кардинальну відмінність внутрішнього світу, всім трьом митцям вдалося у стислі терміни сформувати необхідний композиторський резервуар і закласти міцне підґрунтя для подальшої самоактуалізації.

3. Сильова орієнтація на здобутки музичного модернізму й авангарду ХХ століття. На відміну від їхніх європейських ровесників, у Грабовського, Балея і Бібіка ця об'єднавча риса навряд чи походила з їхнього професійного оточення, навряд чи постала під впливом зовнішніх обставин. Якщо в 1960-х роках у Європі авангард був ледь не провідним трендом на фестивалях сучасної музики, в консерваторіях і в науковому дискурсі, то в ССРСР прихильників новаторських напрямів всіляко утискали, чинили перешкоди в їхній роботі. У цей же час в Америці значного поширення набули репетитивний мінімалізм і «третя течія», а консервативні, орієнтовані на музичну мову минулого тренди не втрачали впливовості. Звісно, напрями, пов'язані з авангардом і модернізмом, у США теж успішно розвивалися – як під впливом емігрантів з Європи, що зробили вагомий внесок у розвиток американської композиторської й наукової шкіл (Е. Варез, А. Шенберг, Е. Кшенек, П. Гіндеміт), так і в результаті роботи вітчизняних новаторів Ч. Айвза, Г. Кауелла, Дж. Кейджа і багатьох інших. Однак, новаторські напрями у США у 1960-х роках розвивалися більш локально, ніж у Європі, зайняли не настільки всеохопні позиції, не були «обов'язковими» для композиторського визнання у мистецьких колах (див. [90, с. 143–160]). Отже,

«авангардна» скерованість у творчості Грабовського, Балея і Бібіка визначалася передусім їхнім внутрішнім природним потягом до нової стильової ідіоми, усвідомленням своєї мистецької місії саме в цій царині – в ній вони знайшли те, що могли відчувати як «сродну працю» (вираз Г. Сковороди).

4. Трьох композиторів об'єднує незалежність мистецької позиції, небажання підлаштовуватися під панівні настрої, навіть усвідомлюючи, що це може призвести до суспільної ізоляції. Для Грабовського і Бібіка, в умовах ідеологічного контролю з боку держави, це погіршувало матеріальні умови існування, перешкоджало ствердженню у професійних колах, вочевидь коштувало цим композиторам чималих нервових потрясінь, адже прірва між їхніми мистецькими досягненнями і рівнем суспільного визнання дедалі ширшала. Втім, це не призвело до гальмування їхнього фахового зростання: воно відбувалося оптимальними темпами і для обох уможливило вчасний вихід на рівень композиторської самоактуалізації. Балея теж віддавна відзначався незалежністю поглядів, тому так само, хоча й з інших причин, наражався на нерозуміння, байдужість та інші конфліктні ситуації, проте продовжував стрімко розвиватись як митець. Налагодження прямого контакту з Україною і з близькими йому за духом українцями лише зміцнило його творчу позицію, надало його розвиткові нових сенсів.

5. Соціальна, зокрема, організаторська активність притаманна усім трьом композиторам, хоча, відповідно до їхнього темпераменту і життєвих обставин, ця риса проявлялася у Грабовського і Бібіка лише в окремі періоди. Протягом 1960-х років Грабовський був соціально дуже активний у середовищі Київського авангарду: організовував концерти, освітній семінар з додекафонії, налаштовував творчі контакти, поширював серед друзів нову інформацію, вів інтенсивне листування. В подальшому через несприятливі життєві обставини, тиск офіційних інстанцій і культурний погром в Україні 1972 року він відійшов від соціальної активності і, зрештою, змушений був емігрувати, але початковий період спілкування з широким колом культурних

діячів став доленосним для всього його подальшого шляху. У Бібіка в умовах Харкова 1960-х – початку 1990-х років було набагато менше можливостей для соціально значимих проявів. Однак він не замикався лише на собі і своїй творчій роботі, а коли під час «перестройки» відкрилися нові можливості, проявив себе як організатор змістовних мистецьких акцій. На жаль, в еміграції ані Грабовському, ані Бібіку не вдалося вийти за межі власної творчості й адекватно – на рівні свого творчого потенціалу – долучитися до культурного життя зарубіжжя. Очевидно, вони, що називається, були створені для України. Натомість, Балеї зміг уповні реалізувати свою культуртрегерську місію як у США, так і в Україні, що обумовлено передусім його приналежністю до культур обох країн, талантом, а також його мистецькою вдачею.

Кожен з трьох обраних нами композиторів репрезентує певну модель композиторської самоактуалізації, яка є індивідуальною версією мистецького самовиразу і водночас – за певними окремо взятими ознаками – типовим прикладом мистецької долі. Авангардист із класичним корінням (Л. Грабовський), інтелектуал і суспільний діяч, міцно пов'язаний зі своєю національною культурою (В. Балеї), геній, що прагне поділитися своїм відчуттям трагічності буття і надією на спасіння (В. Бібік) – такими є ключові ознаки індивідуальності цих трьох композиторів. Звісно, у кожної людини надто багато відмінностей, а повного чи навіть приблизного збігу життєвих обставин і рис характеру не буває. Тому будь-які прямі уподібнення, поверхові аналогії, що їх так полюбляє популістська журналістика, хай би як ефектно вони не звучали, виглядатимуть непереконливо. На сьогодні ми не бачимо можливості послідовно розподілити митців на узагальнені категорії за тими параметрами самоактуалізації, про які йшлося у попередніх розділах. Спроба це зробити показує штучність, надуманість такого підходу, а запропонована схема розсипається на очах, бо у своїй цілісності кожна видатна мистецька постать є унікальною. Натомість ми пропонуємо системну методологію і головні напрями дослідження композиторської самоактуалізації в її неповторності. Саме в цьому ми бачимо перспективу її подальшого вивчення.

ВИСНОВКИ

Представляючи творчий процес як шлях до мистецької самоактуалізації, визначимо *найважливіші прикмети* композитора, який досягнув самоактуалізації або впевнено став на шлях її досягнення.

1. Внутрішнє відчуття композитором свободи у володінні матеріалом і його розвитком, розкутість і неупередженість у його відборі. Суб'єктивно це може відчуватися як *вільний лет фантазії*: нові яскраві ідеї з'являються без напруження і в достатній кількості. Втім, це не означає відсутності «мук творчости», але вони викликані не композиторським невмінням чи творчою пустотою, не залежністю від стереотипів мислення, а високими вимогами до себе, відчуттям «висоти льоту».

2. Добре розвинена *технічна опорядженість*, але не обов'язково універсальна техніка письма, придатна для будь-яких жанрів, стилів і ділянок мистецтва. Композитор має бути досконалим лише у тій ділянці мистецтва, яка для нього актуальна і яку він відчуває своєю. Жанрова універсальність – не обов'язкова прикмета досконалості, бо є чимало випадків, коли композитор, що повноцінно себе реалізував, обмежується певними жанрами і не звертається до інших або має в них незначні досягнення. Все це жодним чином не підважує їхні реальні здобутки там, де вони почуваються «у своїй тарілці», і не ставить під сумнів їхню мистецьку самоактуалізацію – звісно, якщо вони її досягають.

3. *Вміння швидко й чітко оцінювати* явища мистецтва і реагувати на них. Таке вміння, окрім гнучкого інтелекту і досконалої композиторської техніки, базується на відшліфованому смаку і розвиненій інтуїції. Однак, не можна забувати, що ця ознака далеко не завжди пов'язана з об'єктивністю і неупередженістю суджень. Навпаки, найчастіше композитор оцінить іншого автора крізь призму власних зацікавлень і через це може не помітити або неправильно інтерпретувати наміри, досягнення і прорахунки колеги – у тому випадку, коли внутрішні світи двох митців принципово відмінні. Тому важливо наголосити не на «правильності», а на швидкості, легкості,

невимушеності, з якою постає мистецька оцінка самоактуалізованого: він миттєво розуміє, про що йдеться, якщо є компетентним у даній царині.

4. *Незалежність у судженнях* від загальноновизнаних авторитетів й усталених у суспільстві поглядів, а також від суспільної реакції на свої судження. Це стосується як ставлення до колег та їхньої роботи, так і до самого себе. Самоактуалізований митець – свій найсуворіший критик, який, оцінюючи себе, найкраще розуміє предмет критики і здатен, на відміну від сторонніх реципієнтів, побачити приховані деталі, зіставити результат із намірами автора, бо знає їх, ясна річ, краще від інших. Втім, така внутрішня «обізнаність» парадоксально сполучається з певною «короткозорістю», ігноруванням, здавалося б, очевидних речей – на практиці, аби їх побачити й оцінити, таки потрібен сторонній погляд. Отже, знову маємо підкреслити не «правильність» і навіть не глибину суджень, а їхню незалежність, небажання узгоджувати власну думку будь з ким, і, відповідно, байдужість до того, як буде сприйнята ця думка.

5. *Повна зосередженість на композиторській роботі* як на життєвій місії, підпорядкування цій роботі всіх інших занять. Для самоактуалізованого митця сенс його існування – в його роботі, поза нею він себе не бачить і заради неї готовий терпіти життєві утиски. Отже, притаманна загальнопсихологічній самоактуалізації тенденція до певної послідовності у задоволенні потреб – спочатку нижчі, а за ними вищі – у митців порушується набагато частіше, ніж в інших людей. У цьому полягає одна з головних відмінностей мистецької і загальнопсихологічної самоактуалізації.

6. *Вкоріненість у своїй національній культурі*, відчуття її зсередины, свідоме або позасвідоме прагнення працювати як частка цієї культури. Усі три докладно представлені нами композитори міцно пов'язані з українською культурою, але кожен з них прийшов до українства своїм шляхом і кожен зумів його гармонійно пов'язати з модерністю свого мистецтва. Національно-культурні корені як питома властивість самоактуалізованого митця не означають сліпої підпорядкованості рідній культурі. Навпаки, критичне її

сприйняття, свобода від національних стереотипів і забобонів – це важливий елемент композиторського мислення на шляху до самоактуалізації.

7. Вміння *ефективно організовувати творчу працю*, відокремлювати головне від другорядного, аби не витратити свій час і сили на ходіння манівцями. Ясна річ, творчий пошук неможливий без втрат у часі, адже якась частина роботи в кінцевому підсумку відкидається. Однак, самореалізований митець може скоротити ці втрати до мінімуму, оскільки він набагато чіткіше, ніж на попередніх стадіях розвитку, бачить свою кінцеву мету.

Зазначені типові прикмети композиторської самоактуалізації позначають її *багаторівневу структуру*, а сам процес самоактуалізації відбувається у *дихотомії внутрішніх і зовнішніх факторів* впливу на композитора. Оскільки мистецька самоактуалізація завжди означає *взаємодію митця із соціумом*, важливо враховувати шляхи, способи і механізми цієї взаємодії. Вихідним пунктом у цьому процесі є *оригінальна творча ідея*, що формується на перетині відомого і невідомого, свого і запозиченого. Кульмінаційний момент у здійсненні самоактуалізації – *мистецьке відкриття*, що постає як прояв таланту митця у поєднанні з його фаховими знаннями і навичками, а також під впливом традиції. Критично важливими на цьому етапі будуть внутрішні і зовнішні обставини, що сприятимуть або перешкоджатимуть виявленню композиторського потенціалу.

Важливо наголосити на *процесуальній і множинній природі* композиторської самоактуалізації. Самопізнання, творчий інсайт, формування і здійснення надзавдання – її важливі ознаки. Базове поняття операційного простору композиторської самоактуалізації – це *творчий резервуар*, що формується і функціонує у свідомості композитора під впливом низки зовнішніх і внутрішніх чинників. Способи наповнення, використання, поповнення і модифікації накопиченого в резервуарі визначають успішність самоактуалізації.

Апробація авторських ідей як неодмінний етап композиторської самоактуалізації відбувається у корпоративних комунікаціях. *Професійне*

спілкування як інструмент самоактуалізації передбачає вміння композитора налагодити ефективний контакт із соціумом і вибудувати з ним такі стосунки, які сприятимуть його професійному поступу.

Варто розрізнати творчу зрілість композитора і його самоактуалізацію. Між цими явищами є суттєва різниця: зрілості може досягти будь-хто за умови наполегливої роботи і достатньо сприятливих зовнішніх обставин, а також тоді, коли музикант займається, як казав Г. Сковорода, «сродною працею». Натомість самоактуалізація – це особлива стадія мистецького розвитку, яка настає лише у тих, хто має достатньо творчих можливостей, сили й оригінальності таланту. Як відомо, А. Маслоу вважав, що лише незначна кількість людей (1-2 відсотки) досягають самореалізації. Можливо, у професійній музичній спільноті, зокрема серед композиторів, цей відсоток дещо більший, але все одно самоактуалізованих значно менше, ніж тих, хто так і не зміг задовольнити цю найвищу потребу. Всі інші, серед яких не лише посередні особистості, а й чимало цікавих, творчо обдарованих і сумлінних у своїй роботі людей, мусять тверезо поставитися до себе і змиритися з тим, що найвищий мистецький рівень для них недосяжний – в силу певних обставин, внутрішніх чи зовнішніх чинників і впливів, докладно розглянутих у відповідних розділах. Зрештою, людське щастя можливе й без самоактуалізації...

А. Маслоу вважав, що самоактуалізованим особистостям притаманні всі людські слабкості й вади, що вони у цьому сенсі так само вразливі, як і всі інші люди. Те саме – на рівні музичної творчості – можна сказати і про композиторську самоактуалізацію. Вона не убезпечує автора від творчої поразки. Навіть видатний митець може не втриматися на раніше досягнутому рівні – з незрозумілих зовні причин зазнати невдачі, написавши посередній опус. Списки творів майже всіх великих майстрів містять прохідні, неважливі для них роботи. Пояснюється це тим, що творчий шлях украй рідко стелиться рівно впродовж тривалого часу. Більш природний для нього «рельєф» – гірська місцевість з її злетами вгору і вниз. Після визначного досягнення, що

засвідчило самоактуалізацію, на композитора може чекати нове накопичення потенціалу, нове сходження з усіма його атрибутами – переглядом творчого резервуару, накопиченням ідей, знаходженням нових рішень тощо. Нерівність композиторських досягнень не скасовує факту мистецької самоактуалізації, оскільки про неї мають свідчити найвдаліші твори у поєднанні з іншими дотичними видами діяльності (для композитора це викладання, комунікація з оточенням, виконавські виступи, літературна чи наукова робота тощо). Внаслідок цього іноді буває важко однозначно встановити момент настання композиторської самоактуалізації. Вона визріває поступово і проявляється не одразу, залишаючись до часу прихованою або не усвідомленою суспільством, а іноді – й самим автором. Говорити про часткову самоактуалізацію стосовно композитора, очевидно, не варто: вона або є, або її немає. Однак можна і слід фіксувати різну її потужність і різну значимість, які зумовлюються усіма чинниками, що мають на неї вплив.

Запропонований нами підхід до вивчення композиторської самоактуалізації є принципово відкритим і може збагачуватися новими деталями. Нашою метою було знайти основні типологічні ознаки даного явища, наблизитися до цілісного розуміння природи композиторських досягнень – побачити за деревами ліс, накреслити його мапу і вказати в ньому ті стежки, прямуючи якими, допитливий дослідник не заблукає.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва : Практика, 1995. 256 с.
2. Акопян Л. О. Великие аутсайдеры музыки XX века: Эдгар Варез, Роберто Герхард, Джачинто Шельси, Жан Барраке. Москва : Государственный институт искусствознания, 2019. 320 с.
3. Акопян Л. О. Моцарт. Путеводитель. Москва : Издательский дом Классика-XXI, 2006. 240 с.
4. Акопян Л. Музыка XX века: энциклопедический словарь. Москва : Музыка, 2010. 855 с.
5. Акопян Л. Феномен Дмитрия Шостаковича. Санкт-Петербург : РХГА, 2018. 756 с.
6. Багатогранність творчості Юрія Ілленка і його внесок у світове кіно. «Круглий стіл», проведений Центром кінематографічних студій Національного університету «Києво-Могилянська академія» 9 листопада 2010 року. *Кіно-Театр*. 2011. № 2. URL: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1118 (дата звернення: 16.04.2019)
7. Бaley В. Орфей без припони. Переклад з англійської Оксани Соловей. *Сучасність*. Ньюарк, Нью-Джерзі, 1990. Ч. 11 (355). С. 60-66. Ч. 12 (356). С. 55-68. Передрук: Бaley В. Орфей розкутий. *Сучасність*. Київ, 1994. Ч. 2. С. 122-128. Ч. 3. С. 137-147. Те саме англійською мовою: Orpheus Unleashed. Parts 1 & 2. Soviet Ukrainian Affairs II, no. 3 (Autumn 1988): с. 5-11; no. 4 (Winter 1988). С. 13-20.
8. Бaley В. Володимир Загорцев у Нью-Йоркській філармонії. *Сучасність*. 1980. Ч. 4. С. 38-42.
9. Бaley Вірко (Вірослав Петрович). Веб-сайт Комітету з Національної премії України ім. Тараса Шевченка. URL: <http://knpu.gov.ua/content/balei-virko-viросlav-petrovich> (дата звернення: 20.08.2023)

10. Барабаш Ю. «Коли забуду тебе, Єрусалиме...»: Гоголь і Шевченко. порівняльно-типологічні студії. Харків : Акта, 2001. 376 с.
11. Барбан Е. Контакты : собрание интервью. Санкт-Петербург : Композитор – Санкт-Петербург, 2006. 472 с.
12. Барсова И. Симфонии Густава Малера. Москва : Советский композитор, 1975. 496 с.
13. Барсова И. Между «социальным заказом» и «музыкой больших страстей»: 1934—1937 годы в жизни Дмитрия Шостаковича. *Д. Д. Шостакович: Сб. статей. К 90-летию со дня рождения.* Сост. Л. Г. Ковнацкая. Санкт-Петербург : Композитор, 1996. С. 121–140.
14. Бентя Ю. Вікторія Бібік: Батько відчув, що «Біг» — це «тема століття». *День.* 24 лист. 2010. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/viktoriya-bibik-batko-vidchuv-shcho-big-ce-tema-stolittya> (дата звернення: 20.08.2023)
15. Беседы с Альфредом Шнитке. Составитель А. Ивашкин. Москва : Классика-XXI, 2003. 320 с.
16. Бібік В. Акварелі для голосу і фортепіано. *Романси українських радянських композиторів.* Вип 11. С. 62–77. Київ : Музична Україна, 1980. [Ноти]
17. Бібік В. 34 прелюдії та фуги. Передмова В. Задерацького. Т. 1. Київ : Музична Україна, 1981. 80 с. Т. 2. Київ : Музична Україна, 1982. 64 с. Т. 3. Київ : Музична Україна, 1983. 60 с. [Ноти]
18. Бібік В. Тріо № 1 для скрипки, віолончелі і фортепіано. Рукопис. 1973. 65 с. [Ноти]
19. Брюховецька Л. «Лебедине озеро. Зона» – провісник трагедії Донбасу. *Кіно-Театр.* 2014. № 6. URL: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1686 (дата звернення: 16.04.2019)
20. Булат Т. Микола Лисенко. Київ : Музична Україна, 1973. 108 с.

21. Ващенко Е. В. Камерно-инструментальная музыка Альфреда Шнитке : принципы композиторского мышления : дис. ... кандидата мистецтвознавства: спец. 17.00.03. Харківський національний університет мистецтв. Харків, 2016. – 277 с.
22. Вейсман А. Д. Греческо-русский словарь. Изд. пятое. Санкт-Петербург : 1899. 1370 с.
23. Векслер Ю. С. Альбан Берг и его время : Опыт документальной биографии. Санкт-Петербург : Композитор, 2009. 1136 с.
24. Велика українська енциклопедія : онлайн версія. URL: https://vue.gov.ua/Головна_сторінка (дата звернення: 20.08.2023)
25. Веркина Т. О поэтике исполнительского искусства : звуковой мир фортепианной музыки Валентина Библика. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 13. Харків : 2004. С. 175–183.
26. Веркина Т. Ахматовская поэзия в музыке В. Библика (вокальный цикл «Заветнейшее»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 22. Харків, 2008. С. 152–158.
27. Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. Москва : Издательство ЛКИ, 2007. 422 с.
28. Гармель О. Феномен «чужого» текста в современной музыке. Аспект неомифологических интенций художественного мышления : дис. ... кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Національна музична академія ім. П. І. Чайковського. Київ : 2005. 200 с.
29. Гармель О. Dreamtime и виртуальные реальности в симфонии «Священные памятники» Вирко Балея. *Час. Простір. Музика. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 25. С. 134–142.
30. Гармель О. Феномен діаспори в аспекті пам'яті культури (на прикладі творчості Вірка Балея). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 121. С. 7-18.

31. Ганзбург Г. Тем, кто не знает Шуберта. URL:
<http://www.proza.ru/2004/03/12/03> (дата звернення: 20.08.2023)
32. Герасимова-Персидская Н. А. Опыт рассуждений об особенностях постижения современной музыки. *Наукові діалоги з Н. О. Герасимовою-Персидською*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. С. 57–64.
33. Герасимова-Персидская Н. А. О становлении музыкального произведения : от «рес факта» к «опусу». В кн. *Музыка. Время. Пространство*. Ред. И. Тукова. Київ : Дух і Літера, 2012. С. 294–304.
34. Гершковіч Ф. О музыке: статьи, заметки, письма, воспоминания. Москва : Советский композитор, 1991. 352 с.
35. Гнатишин О. Історичний вимір українських музично-теоретичних концепцій : монографія. Львів : Вид-во Львівської політехніки, 2017. 600 с.
36. Горський В. С. Історія української філософії. Курс лекцій. Київ : Наукова думка, 1996. 288 с.
37. Гофман Е. Т. А. Музичні новели. Київ : Музична Україна, 1969. 248 с.
38. Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо. 2-е вид. Київ : Критика, 2014. 414 с.
39. Грабовський В. Вірко Балей – "український Орфей Америки". *Українська музика*. 2012. Число 2. С. 168-170.
40. Грабовський В. Український Орфей Америки. Чому громадянина США Вірка Балей вважають однією з ключових фігур нашого культурного простору 1990-х? *День*. 1 серпня. 2009.
41. Грабовський Л. Електронний лист до О. Щетинського від 17.05.2021. Приватний архів О. Щетинського.
42. Грабовський Л. Електронний лист до О. Щетинського від 30.05.2021. Приватний архів О. Щетинського.
43. Грабовський Л. Тріо для скрипки, контрабаса і фортепіано [Ноти] *Київський авангард: антологія камерної музики*. Т. 2 : Твори для ансамблю. Київ : Музична Україна, 2020. С. 77–94.

44. Грабовський Леонід : «Київський авангард» проторував шлях для наступних поколінь. Розмовляли Ліза Сіренко та Олександр Островський. 28.01.2021. *The Claquers*. URL: <https://theclaquers.com/posts/5988> (дата звернення 20.08.2023).
45. Григорьева Г. Размышляя об услышанном. *Советская музыка*. 1979. № 9. С. 24–26.
46. Григорьева Г. Вспоминая Валентина Библика. *Музыкальная академия*. 2007. № 2. С. 196–197.
47. Гусарчук Т. В. Артемій Ведель. Постаць митця у контексті епох : монографія. Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2017. 768 с.
48. Данилова О. Валентин Бібик : особистість та творчість. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 33. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2011. С. 100–110.
49. Данилова О. Десятая фортепианная соната Валентина Библика : жанрово-стилевые доминанты. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 37. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2012. С. 27–37.
50. Данилова О. «Dies irae. 39 варіацій» для фортепіано В. Бібіка : композиторська інтерпретація жанру. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 48. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2018. С. 162–176.
51. Д. Д. Шостакович: pro et contra : антологія. Сост., вступ. стаття, ком. Л. О. Акоюна. Санкт-Петербург : РХГА, 2016. 812 с.
52. «Два дні і дві ночі». Буклет міжнародного музичного фестивалю. Одеса, 1995.
53. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва : Советский композитор, 1986. 207 с.
54. Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко : аспекти вияву композиторської індивідуальності. Харків : Акта, 2021. 362 с.

55. Драч І. Композиторська індивідуальність як об'єкт наукового дослідження (нарративні стратегії мистецтвознавчого дискурсу). *Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 16 (2). 2020. С. 50–54.
56. Друскін М. С. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Музыка, 1982. 383 с.
57. Друскін Я. С. Про риторичні прийоми в музиці Й. С. Баха. Київ : Музична Україна, 1972. 112 с.
58. Зайцев П. Життя Тараса Шевченка. Нью-Йорк – Париж – Мюнхен, 1955. 478 с.
59. Зинькевич Е. Динамика обновления: украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – начало 80-х годов). Киев : Музична Україна, 1986. 184 с.
60. Зинькевич О. Бібік (Бібик) Валентин Савич. *Українська музична енциклопедія*. Т. 1. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. С. 195–196.
61. Зинькевич О. 50 років тому. *Елена Зинькевич. Mundus musicae. Тексти и контексты: избранные статьи*. Киев : ТОВ «Задруга», 2007. С. 299–309.
62. Зинькевич О. В обіймах держави. *Елена Зинькевич. Mundus musicae. Тексти и контексты: избранные статьи*. Киев : ТОВ «Задруга», 2007. С. 310–320.
63. Зинькевич О. Український авангард: загальна картина. *Елена Зинькевич. Mundus musicae. Тексти и контексты : избранные статьи*. Киев : ТОВ «Задруга», 2007. С. 321–333.
64. Золозова Т. Инструментальная музыка послевоенной Франции (1945-1970): Исследование. Киев : Музична Україна, 1989. 216 с.
65. Золотовицька І. Дмитро Клебанов. Київ : Музична Україна, 1980. 44 с.
66. Качинський Т. Розмови з Вітольдом Лютославським. Пер. Мирона Кушніра. Львів : Сполом, 2002. 150 с.
67. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. пос. Львів : Тріада плюс, 2009. 356 с.

68. Климовицкий А. Некоторые особенности творческой лаборатории Бетховена. (Методологические заметки). *Психология процессов художественного творчества*. Л. : Наука, 1980. С. 139–149.
69. Кон Ю. Пьер Булез как теоретик : Взгляды композитора в 1950–1960-е годы. *Кризис буржуазной культуры и музыка*. Вып. 4. Москва : Музыка, 1983. С. 162–196.
70. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01. Харків, 2019. 630 с.
71. «Контрасти». Буклет Третього міжнародного музичного фестивалю у Львові. Харків : Акта, 1998.
72. Коньякова Т. Переиздана книга воспоминаний о поэтессе Елизавете Стюарт. *Вечерний Новосибирск*. 9 трав. 2007. URL: <http://vn.ru/09.05.2007/culture/85945/> (інтернет-архів, дата звернення: 20.08.2023)
73. Котигорошко Владислав. Піраміда потреб Маслоу : Що таке Ієрархія потреб і як вона працює? URL: <https://www.gasformind.com/piramida-potreb-maslou/> (дата звернення: 20.08.2023)
74. Коцюбинська М. Книга споминів. Харків : Акта, 2006. 288 с.
75. Кршенек Е. Лекції з дванадцятитонового контрапункту. *Українське музикознавство*. Вип. 4. Київ, 1969. С. 247–298.
76. Литвинова О. Музика в кінематографі України. Каталог. Частина І. Київ, 2009. 455 с.
77. Лінії. Перехрестя. Акценти: композитор Леонід Грабовський. Бесіди, статті, матеріали. Ідея, загальне редагування, коментарі Олександра Щетинського. Харків : Акта, 2018. 780 с.
78. Мистецтво. *Філософський словник*. За ред. В. І. Шинкарука. Київ : Акад. наук УРСР. Голов. ред. Укр. Рад. Енциклопедії, 1973. С. 293.

79. Мізітова А., Іванова І. Фрагменти творчества Валентина Бібика : Монографіческие очерки. Харків, 2006. 126 с.
80. Музыкальный словарь Гроува. Пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. 2-е изд. Москва : Практика, 2006. 1103 с.
81. Муха А. Композитори України та української діаспори. Довідник. Київ : Музична Україна, 2004. 352 с.
82. Наливайко Д. Компаративістика й історія літератури. Харків : Акта, 2007. 426 с.
83. Неизвестный Денисов: Из Записных книжек (1980/81 – 1986, 1995). Москва : Композитор, 1997. 160 с.
84. Нестьева М. «Чтобы музыка была не придумана, а услышана». Валентин Сильвестров : Беседы, статьи, письма. Изд. второе. Харків : Акта, 2012. – 442 с.
85. Новий Завіт. Київ : Видавничий відділ Української Православної Церкви Київського Патріархату, 2003. 640 с.
86. Новіков Ю. Складо-фактурна організація як домінантна ознака фортепіанного стилю В. Бібика (на прикладі жанру фортепіанної сонати). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Вип. 3. 2016. С. 41–44.
87. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва. Переклала О. Товстенко. *Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори*. Київ : Основи, 1994. С. 238–272.
88. Основи психології : Підручник. За заг. ред. О. В.Киричука, В. А.Роменця. Київ : Либідь, 2006. 632 с.
89. Павлишин С. Арнольд Шёнберг : Монографія. Москва : Композитор, 2001. 479 с.
90. Павлишин С. Зарубежная музыка XX века : пути развития и тенденции. Київ : Музична Україна, 1980.
91. Павлишин С. «Місячний П'єро» А. Шенберга. Київ : Музична Україна, 1972. 56 с.
92. Павлишин С. Музыка двадцатого століття. Львів : БаК, 2005. 230 с

93. Пертусёва Н. А. «Система координат» в музыке П. Булеза и С. Шаррино: к проблеме эстетического осмысления музыкальной композиции (к 90-летию Пьера Булеза). *Обсерватория культуры*. 2015. № 2.
94. Письма к другу : Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману. Москва : DСCH, Санкт-Петербург : Композитор, 1993. 336 с.
95. Поняття наукового відкриття. *Науково-практичний коментар ЦК Цивільного кодексу України*. ТОМ 1. Книга четверта. Глава 38. Стаття 457. URL: <http://meگو.info/матеріал/стаття-457-поняття-наукового-відкриття> (дата звернення: 20.08.2023)
96. Прокофьев С. С. Автобиография. Изд. второе, дополненное. Москва : Советский композитор, 1982. 600 с.
97. Прокофьев С. С. Дневник. Т. 1-3. Париж : sprkfv, 2002. 815+891+61с.
98. Прокофьев С. С. и Мясковский Н. Я. Переписка. Москва : Советский композитор, 1977. 600 с.
99. Прокопович Т. Неоромантична стилістика скрипкових концертів Вірка Балея. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 1999. № 2. С. 46-51.
100. Психологічний словник. Ред. В. І. Войтка. Київ : Вища школа, 1982. 215 с.
101. Рославец О. М. Руйнування образу: про деякі тенденції сучасного зарубіжного мистецтва. Київ : Мистецтво, 1974. 144 с.
102. Савенко С. Константы стиля Леонида Грабовского. *Музыка из бывшего СССР: Сборник статей*. Вып. 1. Ред.-сост. Валерия Ценова. Ред. Владимир Барский. Москва : Композитор, 1994.
103. Савенко С. Мир Стравинского : Монография. Москва : Композитор, 2001. 328 с.
104. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості : Монографія. / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів : Споллом, 2008. 320 с.

105. Сакро Арт 1999. Рецензии. *Сакро Арт 1995–2004*. Евангелическая академия Локкум, издательство Аграф, 2016. С. 465–493.
106. Самохвалов В. Борис Лятошинський. Київ : Музична Україна, 1974. 48 с.
107. Самюэль К. Беседы с Оливье Мессианом. Пер. с франц. Париж, 1967.
108. Свиридова П. Утілення рис поліфонічного письма в умовах авангардної стилістики циклу «34 прелюдії та фуги» Валентина Бібіка.
Культурологічна думка. № 8. 2015. С. 120–124.
109. Сильвестров В. Выйти из замкнутого пространства... *Юность*. № 9. 1967. С. 100–101.
110. Сильвестров В. Дождаться музики : *Лекции – беседы*. Київ : 2010. 368 с.
111. Сковорода Г. Повна академічна збірка творів. За редакцією проф. Леоніда Ушкалова. Харків : Майдан, 2010. 1400 с.
112. Скорик М., Задерацький В. Про природу і спрямованість новаторського пошуку в сучасній музиці. *Сучасна музика*. Вип. 1. Київ : Музична Україна, 1973. С. 3–24.
113. Созанський Й. Й. Національні традиції в симфонічній музиці композиторів української діаспори ХХ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. 2011. № 2. С. 37–44.
114. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура. Вступний курс. Харків : Акта, 2005. 360 с.
115. Стравинський І. Диалогі. Воспоминания, размышления, комментарии. – Л.: Музыка, 1971. 415 с.
116. Сюта Б. Музична творчість 1970 – 1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ : Грамота, 2006. 256 с.
117. Тараканов М. Замысел композитора и пути его воплощения. *Психология процессов художественного творчества*. Ленинград : Наука, 1980. С. 127–138.
118. Теория современной композиции : Учебное пособие. Отв. ред. В. С. Ценова. Москва : Музыка, 2007. 624 с.

119. Терлецька Л. Г. Процес самопізнання, його структура і роль у становленні особистості. *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки*. Вип. 14. Київ : Фенікс, 2012. С. 152–158. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apspp_2012_14_22 (дата звернення: 20.08.2023)
120. Тишко Н. С. Валентин Борисов. Київ : Музична Україна, 1972. 44 с.
121. Тіц М. Про тематичну і композиційну структуру музичних творів. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичнолітератури УРСР, 1962. 261 с.
122. Трофимук М., Трофимук О. Латинсько-український словник. Львів : Видавництво ЛБА, 2001. VIII + 694 с.
123. Тукова І. Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох (XVII – початок XXI століття). Харків: Акта, 2021. 456 с.
124. Фэй Л. Э. Шостакович против Волкова: чье «Свидетельство»? Пер. с англ. О. Манулкиной. *Шостакович : Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи*. Ред. Л. Г. Ковнацкая. Санкт-Петербург : Композитор, 2000. С. 739–750.
125. Фізер К. С. Заголовок музичного твору та його функціонування в новітній музиці (на прикладі творчості українських композиторів). Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : 2019. 17 с.
126. «Форум музики молодих». Буклет Міжнародного музичного фестивалю. Київ, 1992.
127. Хамітов Н. Інсайт. *Енциклопедичний філософський словник*. Київ : Абрис, 2002. 744 с.
128. Хамітов Н. Самотність у людському бутті. Досвід метаантропології. 2-ге вид., перероб. та доп. Київ : «КНТ», 2017. 370 с.
129. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке*. Москва : Советский композитор, 1982. С. 52–104.

130. Холопов Ю. Н. Кризис музыки XX века в ритме циклов истории. *Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры*. Москва : Государственный институт искусствознания, 2000. С. 278–279.
131. Холопов Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. *Онлайн-библиотека Ю. Н. Холопова*. URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата звернення: 20.08.2023)
132. Холопов Ю. Н. Об общих логических принципах современной гармонии. *Музыка и современность. Сборник статей*. Вып. 8. Москва : 1974. С. 229–277.
133. Хоткевич Г. Григорій Савич Сковорода (український філософ). Харків : Видавництво «Союз», 1920. 128 с.
134. Чайковський : Україна на карті життя та творчості. Ред.-упоряд. В. Жаркова. Київ : ArtHuss, 2020. 216 с.
135. Черкашина М. «Гравець» С. Прокоф'єва і традиції психологічної музичної драми. *Сучасна музика*. Вип. 1. Київ : Музична Україна, 1973. С. 124–175.
136. Черкашина М. Опера XX століття : нариси. Київ : Музична Україна, 1981. 208 с.
137. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : Акта, 2015. 380 с.
138. Чубак А. А. Позастильові та стильові виміри творчої зрілості композитора: дис... канд. мистецтвознавства. Львів, 2017. 196 с.
139. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков : Скорпион, 2007. 292 с.
140. Шевчук Ю. «Молитва за гетьмана Мазепу» в Гарварді. *Кіно-Театр*. 2005, № 1. URL: http://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=383 (дата звернення: 16.04.2019)

141. Шемелюк І. Я. Короткий індекс самоактуалізації та шкала ясності Я-концепції як показники особистісної зрілості. *Практична психологія та соціальна робота*. 2000. № 6. С. 26 – 27.
142. Шеффер Т. Лев Ревуцький. Київ : Музична Україна, 1973. 44 с.
143. Шнитке А. Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Д. Шостаковича. *Дмитрий Шостакович*. Сост. сборника Г. Орджоникидзе. Москва : Советский композитор, 1967. С. 499–532.
144. Штокгаузен К. Ритмічні каданси у Моцарта. Пер. з нім. і прим. Л. Грабовського. *Українське музикознавство*. Вип. 10. Київ : Музична Україна, 1975. С. 220–271.
145. Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова : По материалам бесед. Москва : Композитор, 1998. 438 с.
146. Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке : Беседы с композитором. Москва : Деловая Лига, 1993. 112 с
147. Щетинський О. С. Валентин Бібік: набуття творчої зрілості. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. 23. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2021. С. 42-64.
148. Щетинський О. С. Вірко Балей: музичний міст між світом і Україною. *Часопис Національної музичної академії України*. № 2 (43). Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2019. С. 49-66.
149. Щетинський О. С. Вірко Балей: ювілейні підсумки (до 80-річчя від дня народження). *Критика*. 2018. Ч. 11–12. С. 30-35.
150. Щетинский А. С. Вне стенограммы. Неформальные истории о харьковских композиторах. URL:
<https://www.facebook.com/notes/хор-весняні-голоси/александр-щетинский-вне-стенограммы-і/1884109788574276/> (дата звернення: 20.08.2023)
<https://www.facebook.com/notes/хор-весняні-голоси/александр->

щетинский-вне-стенограммы-ii/1884121268573128 (дата звернення: 20.08.2023)

151. Щетинський О. С. Запозичене й оригінальне в Тріо Леоніда Грабовського. *Науковий вісник НМАУ*. Вип. 132. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2021. С. 106–120.
152. Щетинський О. С. Марина Нестьева. «Чтобы музыка была не придумана, а услышана...». Музыка Валентина Сильвестрова. Беседы, статьи, письма. Рецензія на книгу. *Критика*. 2018. ч. 5-6. С. 19.
153. Щетинський О. Мужчина, Жінка і Вічність. *День*. 2 лист. 2012.
154. Щетинський О. С. Музична іконографія Благовіщення: особистий досвід *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. XVII. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2019. С. 74-89.
155. Щетинський О. Поза стенограмою: неформальні оповіді про харківських композиторів. *Критика*. 2019. Ч. 5-6 (259–260). С. 12-19.
156. Щетинський О. С. Своє і чуже: співіснування авторського і запозиченого в сучасному музичному творі. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. XIV. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2019. С. 122-131.
157. Щетинський Олександр. Слово композитора. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. XIII. Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2018. С. 5–13.
158. Щетинський О. С. Супровідні тексти до артбука і компакт-диска "Шедеври української музики 60-90-х рр. ХХ ст." Київ, 2020.
159. Эсе Л. Если бы Верди вел дневник. Пер. с венг. Будапешт : Корвина, 1966. 293 с.
160. Юсипей Р. Композитор Валентин Бібик : звучання крізь замовчування. *Дзеркало тижня*. 9 липня. 2010. URL: https://zn.ua/ukr/ART/kompozitor_valentin_bibik_zvuchannya_kriz_zamovchuvannya.html (дата звернення: 20.08.2023)
161. Юсипей Р. Правда і кривда. Вірко Балей про досвід американського життя й утрачені українські ілюзії. *Тиждень*. 10 квітня. 2009.

162. Яворський Е. Віталій Губаренко. Київ : Музична Україна, 1972. 52 с.
163. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми) : підручник. Ч. I. Тернопіль : СМП «Астон», 1999. 208 с.
164. Adorno Th. W. Einleitung in die Musiksoziologie: 12 theoretische Vorlesungen. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1962.
165. Baley V. E-mail to Oleksandr Shchetynsky of December 5, 2018. Private archive of O/ Shchetynsky.
166. Baley V. Etudes tableaux, Book I “...figments” for Solo Violin. Tropp Note Publishing, 2001. [Ноти]
167. Baley V. The Kiev Avant Garde: A Retrospective in Midstream. Parts 1 and 2. *Numus-West*, 6 (1974) : 8–20. Те саме в німецькому перекладі: Baley V. Die Avantgarde von Kiew. Ein Retrospektive auf halbem Weg. *Melos, Neue Zeitschrift für Musik*. July-August (1976) : 185–192.
168. Baley V. Nocturnal No. 5 for Piano. Tropp Note Publishing, 2000. [Ноти]
169. Baley V. The Return of a Native. Рукопис⁷³. Особистий архів В. Баляя.
170. Bonenfant T. Virko Baley : an examination of his works that feature clarinet. Lecture-recital document for D.M.A. Las Vegas : University of Nevada, 2005. 141 p.
171. Boulez P. Entre ordre et chaos. *In Harmoniques*. N°3, mars 1988 : Musique et Perception. Paris : Ircam – Centre Georges-Pompidou. P. 104–136. URL: <http://articles.ircam.fr/textes/Boulez88a/index.html> (дата звернення: 20.08.2023)
172. Brickley A. S. The Emily Dickinson songbooks I and II by Virko Baley: a critical examination and guide for performance. Lecture document for a reading and discussion at the Peabody Institute of the Johns Hopkins University. Baltimore, 2012. 281 p.

⁷³ Написана на замовлення часопису *Numus West*, стаття В. Баляя мала увійти до ч. 9 часопису – підготовленого, але не надрукованого через банкрутство видавця. Копії коректури статті, з дозволу видавця, в подальшому поширювалися серед зацікавлених осіб та інституцій, а її текст частково увійшов до статті «Орфей без припони» в публікаціях часопису «Сучасність».

173. Cage J. *Silence : Lectures and Writings*. Middletown : Wesleyan University Press, 1961. 276 p.
174. Dahlhaus C. *Idea muzyki absolutnej i inne studia*. Przełożył Antoni Buchner. – Kraków: PWM, 1988. 508 s.
175. Dahlhaus C. *Schoenberg and the New Music: Essays*. Translated by D. Puffett and A. Clayton. New York, Port Chester, Melbourne, Sydney : Cambridge University Press, 1990. 305 p.
176. Einstein A. *Mozart : His Character, His Work*, trans. by A. Mendel and N. Broder, Oxford University Press, 1945.
177. Forkel J. N. *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Nikolaus_Forkel#Schriften
178. Gál H. *Drei Meister – drei Welten. Brahms, Wagner, Verdi*. Frankfurt am Main : Fischer, 1975.
179. Gołąb M. *Dodekafonia: Studia nad teorią i kompozycją pierwszej połowy XX wieku*. Bydgoszcz : Pomorze, 1987. 192 s.
180. Hakobian L. *Music of the Soviet Era, 1917–1991*. Second edition. London : Routledge, 2017. 560 p.
181. Hjelle L. A., Ziegler D. J. *Personality Theories. Basic Assumptions, Research, and Applications*. 3rd Ed. McGraw-Hill, Inc., 1992.
182. Ingarden R. *Studia z estetyki*. PWN, Vol. I Warszawa, 1957, Vol. II, Warszawa, 1958
183. Jarociński S. *Debussy a impresjonizm i symbolizm*. PWM, 1966. 248 s.
184. Jelinek H. *Anleitung zur Zwölftonkomposition*. Bd. 1-2. Wien : Universal Edition, 1952–1958.
185. Kaczyński T. *Messiaen*. Kraków : PWM, 1984. 252 s.
186. Karkoschka E. *Das Schriftbild der neuen Musik : Bestandsaufnahme neuer Notationssymbole. Anleitung, zu deren Deutung, Realisation und Kritik*. Moeck, 1966. 185 S.
187. Kohoutek C. *Novodobé skladebné směry v hudbě*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1965.

188. Maslow A. H. *Motivation and Personality*. 3rd Ed. Addison-Wesley Longman Inc., 1987. 293 p.
189. Mozart L. Brief an Maria Anna (Nannerl) Mozart. 14. Februar 1785 und 16. Februar 1785. No. 847 (Bd. 3, S. 372–374). *Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition*. Wien, Österreichische Nationalbibliothek. Digital Mozart Edition. A Project of the Mozarteum Foundation Salzburg and The Packard Humanities Institute. Salzburg – Los Altos, 2006. URL: <https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1416&cat=>
(дата звернення: 20.08.2023)
190. Mozart W. A. Brief an Leopold Mozart. 28. Februar 1778. No. 431 (Bd. 2, S. 303–307). *Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition*. Wien, Österreichische Nationalbibliothek. Digital Mozart Edition. A Project of the Mozarteum Foundation Salzburg and The Packard Humanities Institute. Salzburg – Los Altos, 2006. URL: <https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=995&cat=2&l=1>
(дата звернення: 31.08.2023)
191. Page T. Music: Continuum’s New Ukrainians. *The New York Times*. April 13. 1987.
192. Parin A. *Verwandlung. Sacro Art '99. Stimmen des Unsichtbaren*. Ewangelische Akademie Loccum, 1999. Loccum, 1999. S. 18–19.
193. Penderecki K. *Miniatury na skrzypce i fortepian [Ноти]*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1962. 6 s.
194. Perle G. *Serial Composition and Atonality : An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*. Sixth edition, revised. Berkeley, Los Angeles, Oxford : University of California Press, 1991. 164 p.
195. Pollack S. *Dreamtime by Virko Baley : A Discussion and Analysis*. Submitted to Manhattan School of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Musical Arts. Manhattan School of Music. 2009. 282 p.

196. Poniatowska I. Satztechnische und formelle Ideen in der letzten Streichquartetten Beethovens. *Beethoven: Studien und Interpretationen*. Herausgegeben von Mieczysław Tomaszewski und Magdalena Chrenkoff. Kraków : Akademia Muzyczna w Krakowie, 2000. S. 119–132.
197. Rae Ch. B. Muzyka Lutosławskiego. Przełożył Stanisław Krupowicz. Warszawa : Wydawnictwo naukowe PWN, 1996. 304 s.
198. Ross A. *The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York : Picador, 2007. 695 p.
199. Schäffer B. Mały informator muzyki XX wieku. Kraków : PWM, 1987. 416 s.
200. Schäffer B. Wstęp do kompozycji. Kraków : PWM, 1976. 76 s.
201. Schoenberg A. *Fundamentals of Music Composition*. Edited by Gerald Strang with the collaboration of Leonard Stein. Boston : Faber and Faber LTD, 1983. 224 p.
202. Schoenberg A. *Letters*. Selected and ed, by Erwin Stein, London; Boston : Faber and Faber, 1964.
203. Schoenberg A. *Preliminary Exercises in Counterpoint*. New York : St. Martin's Press, 1964. 231 p.
204. Schoenberg A. *Structural Functions of Harmony*. Edited by Leonard Stein. London, Boston: Faber and Faber LTD, 1967. XVIII + 203 p.
205. Schoenberg A. *Style and Idea*. New York : Philosophical Library, 1950. 224 p.
206. Schönberg A. Probleme des Kunstunterrichts. Aufsätze zur Musik. *Stil und Gedanke*. S. Fischer, 1976. S. 165–168.
207. Schwajgier K. The Avantgarde and Avantgardism as Exemplified by Penderecki. *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th Century Theatre*. Materials of the International Symposium. Akademia Muzyczna w Krakowie, 1999. S. 27–33.
208. Schweitzer A. *Johann Sebastian Bach*. Wiesbaden : Breitkopf und Härtel, 1979.

209. Shelton A. M. *Shifting Slides : The Effect of John Cage's Solo for Sliding Trombone (1957-58) on Modern Trombone Literature and Pedagogy*. Columbus State University, 2010. 61 p.
210. Shepard J. The Stravinsky Nachlass: A Provisional Checklist of Music Manuscripts. *Notes*. Second Series. Vol. 40. No. 4 (Jun., 1984): 719-750. Music Library Association. URL: <https://www.jstor.org/stable/940686> (дата звернення: 20.08.2023)
211. Skowron Z. *Teoria i estetyka awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku*. Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1989. 201 s.
212. Shostakovich casebook. Edited by M. H. Brown. Bloomington : Indiana University Press, 2004. 424 p.
213. K. Stockhausen. *Erfindungen und Entdeckungen. Ein Beitrag zur Form-Genese. Texte zur Musik*, hrsg. von Dieter Schnebel. Bd. 1. Köln : 1963. S. 222-258.
214. Stuckenschmidt H. H. Schönberg. Z języka niemieckiego przełożył Stanisław Haraschin. Kraków : PWM, 1987. 151 s.
215. Tarnawska-Kaczorowska K. “Muzyka żałobna” na orkiestrę smyczkową Witolda Lutosławskiego. *Witold Lutosławski : materiały sympozjum poświęconego twórczości*. Warszawa : 1985. S. 68–91.
216. Taruskin R. *Music in the Late Twentieth Century : The Oxford History of Western Music*. Oxford University Press, 2011. 586 p.
217. *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich as Related to and Edited by Solomon Volkov*. Transl. by A.W. Bouis. New York : Limelight Editions, 1984. 240 p.
218. Tomaszewski M. *Chopin : człowiek, dzieło, rezonans*. PWM, 2005. 872 s.
219. Virko Baley official website. URL: <https://www.virkobaley.com> (дата звернення: 20.08.2023)
220. Virko Baley. *Sacred Monuments: Symphony No. 1*. Буклет до компакт-диску. Las Vegas : TNC Recordings, 2002. 16 p.
221. Warrack J. *Carl Maria von Weber*. 2nd ed. Cambridge UP, 1976. 411 p.

222. Warszawska Jesień w tekstach Andrzeja Chłopieckiego. Warszawa: 2013. 437 s.
223. Webern A. Der Weg zur Neuen Musik, zwei Vortragszyklen 1932-33. Hg. von Willi Reich, Wien : Universal Edition, 1960, 73 S.
224. Williams B. J. Music Composition Pedagogy : A History, Philosophy and Guide. Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts in the Graduate School of The Ohio State University. The Ohio State University, 2010. 158 p.
225. Zieliński T. A. Genealogia nowej muzyki. *Ruch muzyczny*. 20–21 (1963).