

Ю КЕ,

orcid.org/0000-0001-8640-2294

аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) 984574596@qq.com

ПІДХОДИ ДО МЕДИТАТИВНОСТІ: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ І НАУКОВІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Запропонована розвідка присвячена вивченню «медитацій» в музичній творчості як складових певного жанрового напрямку, стилістичних засобів, якими оперують композитори для досягнення цього жанрового статусу, а також – ширше – медитативності в музичній творчості є вельми перспективним і актуальним завданням хоча б з огляду на посилення міжкультурних взаємодій упродовж принаймні півстолітнього періоду, а також осмислення особливостей розгортання медитативності як одного з принципів сучасної музичної творчості.

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

Ключові слова: концепт, медитація, модель, медитативність, роздум, світовідчуття.

Yu KE,

orcid.org/0000-0001-8640-2294

Postgraduate student of the Department of Ukrainian Music and Folk Instrumental Art
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) 984574596@qq.com

APPROACHES TO MEDITATION: THEORETICAL ASPECTS AND SCIENTIFIC INTERPRETATIONS

The present study is devoted to the study of “meditations” in musical creativity as components of a certain genre direction, stylistic means used by composers to achieve this genre status, and, more broadly, meditation in musical creativity is a very promising and relevant task, at least in view of the intensification of intercultural interactions over at least half a century, as well as comprehension of the peculiarities of the deployment of meditation as one of the principles of contemporary musical creativity. The article is devoted to highlighting the scientific and creative context that significantly influenced the emergence of meditative works in Ukrainian music, as well as identifying their genre predecessors in the nineteenth and twentieth centuries.

The desire to comprehend the many challenges of cultural and artistic interaction between different cultures is one of the main tasks of our time, marked by the ideas of global understanding and tolerance. The realities of these processes in art are perhaps best illustrated by the interpenetration of worldview concepts or worldview models into the cultural spaces of geographically distant countries. Manifesting in different historical periods the desired potential in various spheres of world science and creativity, it also appears in Ukrainian musical art with significant signs of periodicity and demonstrates bright results. Therefore, the goal is to reveal in the works of many Ukrainian artists foreign cultural concepts that appear, obviously, not by chance, but are the result of their personal impressions and enrichment of artistic experience. Such opuses reflect either a response to the discovery of another artist, or a personal comprehension of a particular aspect of life from the standpoint of a “different” worldview, or a desire to strengthen and enrich a trend that unfolds in a dialogue with discoveries relevant to a certain time.

Key words: concept, meditation, model, meditation, reflection, worldview.

Постановка проблеми. Медитативність на сьогодні уявляється однією з характерних ознак духовних пошуків і, водночас, різних видів творчості. Це стало результатом актуалізації її чинників у релігійній, психологічній, філософській та, безумовно, мистецькій та інших площинах культури минулого століття. Різні наукові і мистецькі пошуки приводили до оперування різними термінами, спиралися на різні жанри і стилістичні системи. У сьогоденні такого роду шлях часто окреслюється як «медитація». Тому вивчення «медитацій» в музичній творчості як складових певного жанрового напрямку, стилістичних засобів, якими оперують композитори для досягнення цього жанрового статусу, а також – ширше – медитативності в музичній творчості є вельми перспективним і актуальним завданням хоча б з огляду на посилення міжкультурних взаємодій упродовж принаймні півстолітнього періоду, а також осмислення особливостей розгортання медитативності як одного з принципів сучасної музичної творчості.

Аналіз досліджень. Знаходження балансу і гармонічності з собою і довколишнім світом – питання, що здавна хвилює людство. Воно загострилося у минулому столітті, водночас актуалізувавши пошук джерел досягнення такого стану в різних площинах – релігійній, психологічній, філософській та, безумовно, мистецькій. Ці пошуки приводили до оперування різними термінами, спиралися на різні жанри і стилістичні системи. У сьогоденні такого роду шлях часто окреслюється як «медитація» – самозанурення або зосередження, що втім, значною мірою відбиває вплив (у широкому сенсі) східних культур у період 1960–1970-х років. При цьому сутнісною ознакою сучасних медитацій, скажімо, у музичному мистецтві, є обмеження зовнішньої експансивності на користь духовної зібраності, інтенсивного психологічного самоосягнення чи сакрального проникнення шляхом певних переживань у сутність феноменів внутрішнього чи зовнішнього світу; «Мета музики в тому, щоб протверезити й заспокоїти розум, таким чином зробивши його сприйнятливим до божественних впливів» (Cage John).

Та, як виявилось, європейській академічній традиції тривалий час термін «Meditation» трактувалося як «роздум», що зумовлювалося тлумаченням латинського терміну, а сам такий «інтерпретаційний напрям» не тільки панував у XIX столітті, а й значною мірою притаманний і наступному, XX століттю. Про це дотично свідчать назви творів у кириличних перевиданнях та безпосередньо – стилістика таких опусів.

Мета статті. Метою даної розвідки та необхідною передумовою наступного осмислення особливостей розгортання медитативності як одного з принципів сучасної музичної творчості, є почат-

кове узагальнення даних про ті опуси у західній академічній творчості і експериментальних площинах музичного мистецтва XX століття, у назві яких присутній термін «медитація».

Виклад основного матеріалу. Для пояснення ситуації та створення систематизованої бази для наступних етапів вивчення медитативності в музичному мистецтві як складової загальнокультурних процесів, доцільно з максимально можливим ступенем ретельності виявити такі композиції у світовій творчості та окреслити деякі найбільш значущі «віхи» у формуванні сучасного корпусу музичної медитативності у розмаїтті проявів її фундаментальних концептів. Водночас потрібно вказати, що, за застосовуваності поняття в аналітичному і теоретичному апаратах при вивченні мистецтва різних композиторів, розкриття сенсу «медитативності» залишається в загальних культурологічних, філософських, психологічних і релігійних межах, (Торр, 2014: 19). Наприклад, будучи одним із центральних понять дисертаційного дослідження А. Каменевої (медитативність в структурі художньої свідомості М. Шуха «як спосіб осягання світу в інтонаційних вимірах» (Каменево, 2018: 81), воно не набуває чіткого визначення і сама вчена визнає, що «медитативна музика загалом є дуже неоднозначним поняттям» (Каменево, 2018: 42) і «поняття медитативності є багатоплановим та неоднозначним поняттям» (Каменево, 2018: 77). Одиначними є праці, в яких джерела медитативності називаються у ході вивчення релігійної, зокрема, християнської творчості (Доронкіна, 2017: 13). На етапі створення статистичної бази дослідження винятково важливу роль мають, передусім, видання довідкового характеру, з яких почерпнуто дані про такі твори (Strickland, 1991; Chilvers and Graves-Smith, 2009; Gagné, 2019), а також авторські пояснення власних композиційних задумів і концепцій (Messiaen, 1973; Oliveros, 1974).

Оминаючи врахування медитативних по суті фрагментів, презентованих значним масивом епізодів чи частин переважно у циклічних композиціях, перелік творів тільки з такою назвою вже у XIX столітті доволі значний в інструментальній і у вокально-інструментальній сферах. Серед них, зокрема:

– для органу: «Медитації» Фолькмара Буша (Volkmar Busch; 1812–1893; 1854), «Медитація» Вільяма Фолкса (William Faulkes; 1863–1933; 1894), «Медитація» Ісаака Ван Влек-Флаглера (Isaac Van Vleck Flagler; 1844–1909; 1895), «Медитація» Фредеріка Вільяма Батчелдера (Frederick William Batchelder; 1838–1911; 1896), «Романс і медитація» Ор. 37 Луї Адольфа Керна (Louis Adolphe Coerne; 1870–1922; 1896), «Медитація»

для органу Натан Хейл Аллен (Nathan Hale Allen; 1848–1925; 1896);

– для фортепіано: «Медитація молодої дівчини» («Méditation d'une jeune fille») Op. 41 Юліуса Еггхарда (Julius Egghard; 1834–1867; 1859), «Медитація» Чарльза Фраделя (Charles Fradel; 1832–1899; 1885); «Медитація» Op. 31 Мел Боніс (Mel Bonis; 1858–1937; 1898);

– інструментального ансамблю: «Медитація» Op. 59 Марі Огюста Дюрана (Marie-Auguste Durand; 1830–1909; 1869); дует для сольного інструменту і фортепіано «Медитація» Джузеппе Арріго (Giuseppe Arrigo; 1838–1913; 1896);

– для сольних інструментів і певного оркестрового складу: «Медитація» для двох гобоїв, органу і струнного оркестру Op. 68 Шарля Лефевра (Charles Lefebvre; 1843–1917; 1887), «Медитація» з «Таїса» («Meditation» from «Thaïs»; аранжування для фортепіано з оркестром Е. Л. Жефе або Клібера) Жуля Массне (Jules Massenet; 1842–1912; 1894);

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

В дужках наводяться дані, які інформують про оригінальне написання імені і прізвища композитора (з наміром полегшення пошуку), його роки життя (сприяє уявленню про хронологічні і стильові переваги) та дату написання твору (звернення до жанру в певний період життя).

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

Серед вокально-інструментальних опусів – пісенний цикл «Релігійна медитація» (Матір Спасителя)» («Méditation religieuse (Mater Salvatoris)») для голоса і фортепіано Еміля Пессара (Émile Pessard; 1843–1917; 1875) і кантат для церемонії відкриття ювілейної виставки у Філадельфії 10 травня 1876 року «Медитація століття Колумбії» («The Centennial Meditation of Columbia») для хору і оркестру Дадлі Бака (Dudley Buck; 1839–1909; 1876) на текст поета Сіднея Ланьє.

Важливо звернути увагу на певні нюанси, які відіграватимуть свою роль у розвитку жанрового напрямку, чи, швидше, багатовекторної сфери медитацій на наступних етапах. Показовим прикладом є наступний. На відміну від «Медитації століття Колумбії» Д. Бака і «Релігійної медитації» (Матір Спасителя)» Е. Пессара, що значною мірою залежать від стандартів цілком усталених

жанрів (урочистої кантати і пісенного циклу) і у яких медитативність присутня хіба що у вигляді одного з основних елементів назви, композиція Г. Берліоза представляє собою протилежну тенденцію і на час створення вражає новачним підходом до втілення концептів самого поняття «медитація». Водночас вони дають чітке уявлення, що, за присутності ключового слова у назві, жанрові параметри фактично виявляють непідпорядкованість будь-яким типологічним критеріям.

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

*Весь цей світ – лише швидкоплинна тінь;
немає нічого справжнього, крім неба.*

*Блиск крил слави фальшивий і минаючий;
квіти любові, надії, краси*

цвіт на могилу;

немає нічого світлішого за небо!

У ньому звучать такі типові для західних релігійних традицій концепти, як швидкоплинність «видимого» світу та його принад, його примарність (у варіанті концепту тіні), людини як мандрівника, обмеженого «бурхливим днем» його земної подорожі з усіма її «фальшивими» досягненнями, і, головне, дуальність «небесного» і земного світів-вимірів. Але те, що криється за метафорою «факел генія, розуму», який на перший погляд апелює до образів Просвітництва і раціоналізму, насправді не такий однозначний. Так чи інакше, але в ньому прихована ідея «просвітлення» як спрямованого до розумного осмислення інтуїтивного осягнення чи пізнання на ґрунті згасання (нірвани) минучих емоцій і надбань в устремлінні до звільнення чи духовного просвітлення, що поєднує найвищі цілі і християнської, і, наприклад, буддистської духовної практики. В історичному контексті цей фактор неможливо ігнорувати, оскільки великобританська культура на той час (перша третина XIX ст.) вже асимілювала у собі впливи та практики не-близького Сходу. У такому розумінні у протиставлення «землі» і містичних «справжніх», «світліших за все» і «спокійних» «небес», хоча й очевидне і незаперечне для романтичної поезії вже проникають дещо відмінні від пуритансько-британських постулатів задуми, відкриваючи дорогу

до незвичного і багатого оновлення звичної світокартини. Можливо, цей прихований план і став тим імпульсом, який привабив геніального французького композитора.

Аналізуючи коло звернень до музичних «медитацій» у першій половині XX століття, виявляються аналогічні тенденції, що і в попередній період. Наприклад, «медитації» для органу, написаних у перші десятиліття цього століття, утримують принципи органних хоральних прилюдій, заснованих на варіаційному принципі. Серед таких творів – Медитація Чарльза Вейкфілда Кедмана (Charles Wakefield Cadman; 1881–1946; 1904), «Різдвяна медитація «Всі вірні» оп. 183 Вільяма Фолкса (William Faulkes; 1863–1933; бл. 1909), «Медитація на “Кримонд Псалом 23”» («Meditation on “Crimond Psalm 23”») і «Veni Creator» (1900-ті роки) Дж. Стюарта Арчера (J. Stuart Archer) і «Серйозна медитація» («Méditation sérieuse») оп. 243 Гомера Ньютона Бартлетта (Homer Newton Bartlett; 1845–1920; 1912). До цієї ж тенденції належить «Медитація на старочеський хорал “Св. Вацлав”» («Meditation on the Old Czech Chorale “St. Wenceslas”») оп. 35 для струнного квартету Йозефа Сука (Josef Suk; 1874–1935; 1914; авторська транскрипція для фортепіано та струнного оркестру), у якому зі стилістичного огляду синтезовано принципи гімнічності, хоральності та романтичної патетики. Аналогічні за назвою композиції, написані у цей період для інших сольних інструментів та ансамблевих складів, натомість, тяжіють до романтичного стилю з різним ступенем складності музичної мови. Це – «Медитація» оп. 61 для фортепіано американських митців Артура Фута (Arthur Foote; 1853–1937; 1907), дует для скрипки і фортепіано «Медитація» оп. 15 No 2. Артура Берга (Arthur Bergh; 1882–1962; 1913) і написані у період навчання Чотири медитації для оркестру оп. 14 польського композитора Чеслава Марека (Czesław Marek; 1891–1985; 1911–1913).

Та все ж кілька творів виходять за межі таких стандартів. Однією з перших спроб є симфонічна поема для віолончелі соло і оркестру «Медитація» оп. 16 Ежена Ізай (Eugène Ysaie; 1858–1931; 1910), у якому домінує інверсивне споглядання, яке все ж заміщується у центральному розділі драматизованим висловом, що у кульмінації сягає високого рівня і осоціюється з лістівсько-вагнерівськими патетичними кульмінаціями. Значно радикальніший варіант «медитування» представляє собою однойменна п'єса для віолончелі та фортепіано Миколи Рославця (1881–1944; 1921), написана ним у харківський період. У 1921–1923 роках він був ректором і викладачем Харківського музичного інституту, одночасно завідуючи відділом художнього виховання Наркомпроса УСРР. Авангардні принципи

мистецької діяльності були втілені ним, зокрема, у поширенні творчих ідей представників «нововіденської школи» – А. Веберна і А. Шенберга.

Ця «Медитація» втілює ідею «нового світовідчуття» і, відповідно, оновлення системи організації музичної тканини. Тим не менше, за активності пошуку нетривіального способу висловлення авангардного уявлення про світовідчуття, в ній очевидно є опора на моделі і принципи пізньоромантичної поємності. Натомість у «Медитації на дві теми з Дня Буття» (1919) для аналогічного інструментального ансамблю сучасника Рославця – Івана Вишнеградського істотно більше тяжіє до споглядальної медитативності і, окрім цього, представляє мікрохроматичну систему цього композитора, що можна розуміти як вихід на той час на вищий рівень експериментування зі звуковою тканиною як зосередженням на одному емоційному полі «звуковим континуумом». Природньо, що значно істотніше оновлюється жанрово-стильовий спектр музичних «медитацій» з другої половини XX століття у зв'язку із загальним інтенсивним розвитком мистецтва внаслідок проникнення у його сфери комп'ютерно-цифрових технологій, стрімким переосмисленням стильових і стилістичних спектрів, взаємовпливам різних видів мистецтва тощо. Однією з таких сфер стала кіномузика, у якій полюси «медитацій» представлені, з одного боку, легкою романтичною «Годиною медитації» («Hour of Meditation») з фільму Віктора Савілла «24 години жіночого життя» / «24 Hours of a Woman's Life») Філіпа Гріна (Philip Green; 1911–1982; Англія; 1968), з другого – музикою американського композитора японського походження Тейдзі Іто (Teiji Ito, 1935–1982) до однойменного короткометражного фільму Майї Дерен «Медитація про насильство» («Meditation on Violence»; 1948/1949). Музична «Медитація про насильство» розгортається відповідно до основної ідеї фільму – використання фізичного руху як унікального засобу візуального вираження, втіленого у звуковій тканині на основі синтезу елементів традиційної японської театральної музики з тенденціями озвучення американського ранньоавангардного кінематографа. Постійно повторювана інтонаційно-ритмічна формула, до того ж витримана у доволі сталому тембральному вирішенні, асоціюється з певним «зацикленням». Плавність серединного пласту неначе відштовхує загострені інтонації інших фактурних пластів. Цікаво, що, за доволі значної варіативності цих крайніх пластів і певних модифікацій у центральному, загалом створюється виразне враження остинатності / повторюваності фігур, яка дуже винахідливо розосереджена у музичному полотні.

Тривкими виявилися тенденції до розвитку концепцій початку століття. У одному випадку

вони були пов'язані з патріотично-ностальгічними імпульсами повоєнного часу. Показово, що такі «медитації» поставали на хронологічно різних етапах розвитку музичної творчості і в географічно віддалених школах. Характерним прикладом цієї «лінії» є «Медитація» для фортепіано, арфи та струнного оркестру польської і американської мисткині Естер Аллан (Esther Allan, народжена Естер Боярська; 1914–1985; 1950), яка апелює до романтичного періоду польської музичної творчості та подекуди виразно насичена асоціаціями з музикою її геніальних представників. Зразками цього ж напрямку є «Медитації на п'ять ісландських тем» («Meditations on Five Icelandic Themes») ісландської композиторки Йорунн Відар (Jórunn Viðar; 1918; 1965), у якій композиторка використовує оригінальні метричні схеми та орнаментальні фігури ісландської народної пісенності, а також «Угорські медитації пам'яті Мілана Фюста» для сопрано, фортепіано та оркестру («Hungary Meditation sin Memory of Milán Füst») Лайоша Паппа (Lajos Papp; 1935–2019; до 1970-х) і «Concerto meditativo» для гітари і струнних чеської композиторки Яни Обровської (Jana Obrovská; 1930–1987; 1971). Достатньо природньо, що після таких прикладів медитативність «просочується» у меморіальну сферу і постає як «музичне підношення» традиціям у відповідно багатому контексті репрезентацій. Таким опусом є фортепіанний цикл 1966-го року написання «Калейдоскоп» словацького композитора Еугена Сухоня (Eugen Suchoň; 1908–93; 1971). Важливо, що у ньому відбулося своєрідне розгалуження медитативності: у третя частина презентує «Медитація і танець (Пам'яті Бартока)» [Адажіо, але не дуже, Allegro barbaro], а у передостанній, п'ятій, – «Три частини зі споглядань (Невідомому герою Словацького національного повстання)». І такий підхід виявляється не тільки не тривіальним, а й випереджуючим тенденції наступних десятиліть. Принаймні, на рівні організації циклу, коли одна з його частин атрибутується як медитація (як-от II частина у Сонаті Стівена Броді Гібсона (Stephen Brodie Gibson; до 2013).

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

У другому випадку йдеться про звукові експерименти з ускладненою хроматикою, апробуванням можливостей дванадцятитоновості та іншими новаційними стилістичними ідеями. До цього стилістичного «відгалуження» належать «Медитації» для двох фортепіано, струнних і ударних югос-

лавського митця Петара Озгіяна (Petar Ozgijan; 1932–1979; 1962), мікротональна «Медитація» для змішаного хору та саксофонного квартету естонського композитора Ерккі-Свена Тююра (Erkki-Sven Tüür; нар. 1959; 2003).

Цілковито радикальним експериментом для часу написання (1969) є «Fresco» визначного німецького композитора Карлхайнца Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen) для чотирьох оркестрових груп, у підзаголовку якої автор вказав її важливу характеристику: «Звуки стіни для медитації» («wallso unds formeditation»). Цей твір був задуманий і реалізований як музика для фойє у будові Бетховенхале в Бонні. Зауважимо, що деякі критики характеризують твір як музику для «фойє» (Wandelmusik; Wandelgang або Wandelhalle), цим самим створюючи алюзію зв'язку як зі специфічними для епохи Бароко «музикою на воді», «музикою карнавалу» тощо, так і з майбутніми зразками ембієнту. Ця «медитація» може класифікуватися і як просторова музика, оскільки слухачі у своєму відвідуванні Бетховенхале щомиті змінюють свої індивідуальні «перспективи». Окрім цього, ідея «медитацій» була використана композитором у його операх.

Тут одночасно в трьох аудиторіях мали бути представлені одночасно триретроспективні програми його музики в живому виконанні і у записі. Медитативний тонус, за задумом, повинен був формуватися у ході сприйняття кластерних глісандо і повільно змінюваних звукових «смуг» і «поверхонь». Гліссандо слугувало важливим орієнтиром для дистанційованих і обмежених простором власних кімнат оркестрових груп. Тобто, по суті, «медитація» набувала значення психологічного концепту для проникнення в атмосферу «звуків стіни» або звукових фресок. Симптоматично, що в один рік (1969) з цим твором К. Штокхаузена постали «Méditations surlemys tère dela Sainte Trinité» – «Медитації» або «Роздуми над таємницею Пресвятої Трійці» для органа геніального Олів'є Мессіана (Olivier Messiaen; 1908–1992). У послідовності дев'яти медитацій без назви важливим ключем до розуміння їхньої семантики і символіки є авторські передмови до кожної, причому композитор прагнув до прояснення не тільки вербальних сенсів, а й самої звукової матерії, назвавши свій метод «комунікабельною мовою» або криптофонією.

Метою цих «Méditations» є досягнення Бога шляхом вслуховування в певні звуки. Ця мета читається, зокрема, у передмові до четвертої п'єси: «Усе, що ми можемо знати про Бога, підсумовано в цих словах, настільки щільних і таких простих: Він є. Слова, які ми розуміємо лише в спалахах, у рідкісних і коротких освітленнях. Майже

весь цей твір створює клімат, готуючи остаточне бачення. Незвичайність тембрів і пісні обраних птахів мають викликати якийсь невідомий вимір» (Messiaen, 1973: 29). Отже, медитації відкривають для композитора «якийсь невідомий вимір» і таке визначення не поодиноким у його творчості. Хорові медитації, як вважається, присутні у ораторії «Преображення» і опері-мистерії «Святий Франциск». Такі епізоди, мимоволі викликаючи асоціацію із «Заповідями блаженства» Сезара Франка і – глибше в національній традиції, – спрямовуючи пошук джерел до раніше згадуваним твором Г. Берліоза, позначені екстатичністю і релігійним трепетом.

Значення медитаційності в панорамі музичного мистецтва останньої третини століття як з огляду на проникнення в глибинні площини створеної культурою звукописної символіки, так і продовження заявлених О. Мессіаном пошуком незнаних досі вимірів. Прикладом розгортання цієї тенденції є «звукові медитації» американської композиторки і лідера електроакустичної імпровізації Поліни Оліверос (Messiaen, 1973: 29). Першими на цьому шляху постали мінімалістичні і новаторські «Медитація на точках компаса» («Meditation on the Points of the Compass», для 12 солюючих скрипок, хору і перкусії, 1970), задум яких було розвинуто у «Звукових образах» («Sonic Images» 1972).

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

Осмислення цієї медитаційної практики та концепцій, у ній закладених, привело до того, що наступним етапом, стимульованим вивченням індіанських і східних культур та релігій, стало наближення композиторки до відкриття способу навчити людей розпізнавати власну музикальність. Такий спосіб вона вбачала у медитативній

імпровізації, заснованій на практиках медитації в межах ритуальних чи церемоніальних форм.

Та загалом контекст побутування медитації в західній творчості останньої третини XX століття виявився досить таки «поляризованим». Серед композицій, які не були названі вище і які представляють тривкість розвитку жанру в руслі хоральних прелюдій для органу, фортепіано чи інших складів, – Медитація для радіо на Різдво «Голоси навколо зірки» («Voices' around a Star») Френсіса Шоу (Francis Shaw; 1972), Медитація на «Господню молитву» Малотта для фортепіано та струнного оркестру (Meditation on the Malotte «Lord's Prayer») Річарда Фрімен-Тула (Richard Freeman-Toole; нар. 1951; США; 1988), «Медитація на згадку про Мілана Фауста» («Meditation in Memory of Milan Faust»; 1990) для сопрано, фортепіано та оркестру угорського композитора Лайоша Паппа (Lajos Papp; нар. 1935).

Висновки. Безперечно, що спектр творів, які у музичній творчості безпосередньо втілюють техніки, принципи та почерпнуту, здебільшого, у релігійних практиках саму концепцію медитації, значно ширший за наведені приклади та дані. Вони присутні у доробках таких визначних митців, як Джон Кейдж (John Cage), Террі Райлі (Terry Riley), Ла Монте Янга (La Monte Young), Лоуренса Болла (Lawrence Ball), Тоні Скотта (Tony Scott), Карлхайнца Штокгаузена (Karlheinz Stockhausen), Бена Джонстона (Ben Johnston) і Р. Мюррея Шефера (R. Murray Schafer).

Представлена панорама даних щодо «Медитації», здійснена на основі назв творів з присутністю в них терміну «медитація» у західній академічній творчості та експериментальних площинах музичного мистецтва XX століття, дозволяє стверджувати, що у цій сфері достатньо виразно простежуються жанроформуючі процеси та певні етапи, у яких домінують ті чи інші стилістичні засоби. Тому вивчення медитацій в музичній творчості як певного жанрового утворення, стилістичних засобів, якими оперують композитори для досягнення цього жанрового статусу, а також – ширше – медитативності в музичній творчості є вельми перспективним і актуальним завданням хоча б з огляду на посилення міжкультурних взаємодій упродовж принаймні півстолітнього періоду, а також осмислення особливостей розгортання медитативності як одного з принципів сучасної музичної творчості.

Сьогодні збентеження ритмом частіше, ніж ритуалом, який мав форму індивідуальної ініціації, асоціюється з грою і з тими персонажами, які ближчі Турнеровській. ліміноідальність або гру Шехнера, приховуючи сакральні корені гри. З іншого боку, самі магічно-релігійні ритуали музеалізуються та естетизуються, перетворюються на охоронну спадщину, функціонують у

рамках фестивалів чи фольклорних шоу чи стають більш-менш екзотичною туристичною атракцією. Сьогодні питання про співвідношення музики та медитації виглядає дуже далеким від космо-

гонічних джерел, які становили єдність *musica mundana*, *music ahumana* та *musica instrumentalis*. Це було пов'язано з різними процесами, які змінили розуміння як медитації, так і музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антипова В. Вплив індонезійського гамелана на творчість європейських та американських композиторів XX століття. *Київське Музикознавство: збірка статей*. 2017. Вип. 56. С. 52–59.
2. Бацевич Ф. Словник термінів міжкультурної комунікації. Київ: Довіра, 2007. 205 с.
3. Більченко Є. Модель освіченої людини в контексті діалогу культур. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія 7: Релігієзнавство. Культурологія. Філософія*. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2009. Вип. 22 (35). С. 26–35.
4. Доронкіна Д. Жанрова специфіка антифону у творчості Хільдегарди Бінгенської. *Київське музикознавство: збірка статей*. 2017. Вип. 56. С. 12–23.
5. Енджі Пан Хунь. Про вплив національних традицій на драматургію фортепіанного концерту “Чотири духи” Чень І. *Музикознавчий універсум : наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка*. Львів, 2019. С. 154–166.
6. Каменєва А. Медитативність в структурі художньої свідомості (на матеріалі меси «І сказав я у моєму серці» М. Шуха). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*. Харків, 2018. Вип. 49. 128–140.
7. Каменєва А. Хорова творчість Михайла Шуха як духовний універсум: дис. ... канд. мистецтвознавств : 17.00.03. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2020. 212 с.
8. Лі Яньлун. Перетворення китайських національних та європейських тенденцій у Концерті для скрипки з оркестром “Butterfly Lovers” Чень Гана та Цанг Хао. *Музикознавчий універсум: наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка*. Львів, 2015. С. 209–221.
9. Самойленко О. (2003). Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 36 с.
10. Cage J. Percussive Art society. Retrieved from: <https://www.pas.org/john-cage>
11. Messiaen O. Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité. Pour orgie. Editions Musicales Alphonse. Paris, 1973. 95 p.
12. Oliveros Pauline. Sonic Meditations. 1974. 34 p.
13. Topp I. Muzyka i medytacja: o technikach ekstazy. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2014. Випуск 14. С. 19–28.

REFERENCES

1. Antypova V. (2017). Vplyv indoneziiskoho hamelana na tvorchist yevropeiskyykh ta amerykanskykh kompozytoriv XX stolittia. [Influence of Indonesian gamelan on the creativity of European and American composer softhetwentieth century.] *Kyivske Muzykoznavstvo: zbirka statei*. 56. 52–59. [In Ukrainian].
2. Batsevych, F. (2007). Slovnnyk terminiv mizhkulturnoi komunikatsii [Dictionary of Intercultural Communication Terms]. Kyiv: Dovira. 205 [In Ukrainian].
3. Bilchenko, E. (2009). Model osvichenoi liudyny v konteksti dialohu kultur [The model of an educated person in the context of the dialogue of cultures]. *Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M.P. Drahomanova. Seria 7: Relihiieznnavstvo. Kulturolohiia. Filosofiia*. Kyiv: Vyd-vo NPU imeni M. P. Drahomanova, 22 (35). 26–35. [In Ukrainian].
4. Doronkina, D. (2017). Zhanrova spetsyfika antyfonu u tvorchosti Khildehardy Binhenskoii. [Genre Specificity of the Antiphon in the Works of Hildegard of Bingen.] *Kyivske muzykoznavstvo: zbirka statei*. 56. 12–23. [In Ukrainian].
5. Endzhi, Pan Khun. (2019). Pro vplyv natsionalnykh tradytsii na dramaturhiu fortepiannoho kontsertu “Chotyry dukhy” Chen Yi. [On the Influence of National Tradition on the Dramaturgy of Chen Yi’s Piano Concerto ‘Four Spirits’]. *Muzykoznavchyi universum : naukovy zbirky LNMA imeni M. V. Lysenka*. Lviv. 154–166. [In Ukrainian].
6. Kamenieva, A. (2018). Medytatyvnist v strukturi khudozhnoi svidomosti (na materialy mesy «I skazav ya u moiemu sertsii» M. Shukha). [Meditativeness in the structure of artistic consciousness (based on the material of the mass ‘And I said in my heart’ by M. Shukha)]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky*. Kharkiv. 49. 128–140. [In Ukrainian].
7. Kamenieva, A. (2020). Khorova tvorchist Mykhaila Shukha yak dukhovnyi universum [Choral Creativity of Mykhailo Shukha as a Spiritual Universe.] (Doctor’s thesis). *Kharkivskiy natsionalnyi universytet mystetstvi imeni I. P. Kotliarevskoho*. Kharkiv. [In Ukrainian].
8. Li, Yanlong. (2015). Peretvorennia kytaiskyykh natsionalnykh ta yevropeiskyykh tendentsii u Kontserti dlia skrypky z orkestrom “Butterfly Lovers” Chen Hana ta Tsang Hao. [The Transformation of Chinese National and European. Trends in the Violin Concerto ‘Butterfly Lovers’ by Chen Gang and Tsang Hao.] *Muzykoznavchyi universum: naukovy zbirky LNMA imeni M. V. Lysenka*. Lviv. 209–221. [In Ukrainian].
9. Samoilenko, O. (2003). Dialoh yak muzychno-kulturolohiichnyi fenomen: metodolohichni aspekty suchasnoho muzykoznavstva [Dialogue as a Musical and Cultural Phenomenon: Methodological aspects of modern musicology]. (Extended abstract of D-r habil. diss.). Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv. [In Ukrainian].
10. Cage, John. Percussive Arts Society. Retrieved from: <https://pas.org/john-cage>
11. Messiaen, O. (1973). Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité. Pour orgie. [Meditations on the Mystery of the Holy Trinity. For orgie.] Editions Musicales Alphonse. Paris. 95 p. [In French].
12. Oliveros, P. (1974). Sonic Meditations 34 p.
13. Topp, I. (2014). Muzyka i medytacja: o technikach ekstazy. [Music and Meditation: On the Techniques of Ecstasy] *Bulletin of Lviv University. Series of Art History*. 14. 19–28. [In Polish].