
**«ШЕСТЬ МЕДИТАЦИЙ» ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И БАЯНА
В. ЗУБИЦКОГО: К ВОПРОСУ О ВОПЛОЩЕНИИ ОБРАЗОВ
РАЗМЫШЛЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

Имя композитора, баяниста и дирижера Владимира Зубицкого известно далеко за пределами Украины. Лауреат ряда престижных конкурсов, сегодня он активно гастролирует, регулярно проводит мастер-классы, организует музыкальные фестивали и конкурсы, выступает с благотворительными концертами и, что немаловажно, интенсивно творит, создавая музыку, пользующуюся неизменным успехом у публики. В. Зубицкий — автор трёх опер, двух балетов, семи симфоний, пяти концертов, большого числа камерных сочинений. В его музыке нашли отражение многие характерные для современного искусства тенденции: слияние элитарного и массового, стремление к концептуализации содержания, использование техники цитирования, сочетание традиционных средств выразительности с сонористическими и алеаторными приемами письма, поиски новых тембровых возможностей звучания.

В магистральное русло развития современного композиторского творчества органично вписывается и создание В. Зубицким цикла пьес с симптоматичным названием «Медитации». Если в XIX веке музыкальные опусы, озаглавленные «*Meditation*», появлялись эпизодически (Ф. Лист, Ж. Массне), то в XX столетии их число начало расти в геометрической прогрессии, свидетельствуя о постепенном обретении медитацией статуса музыкального жанра: «Девять медитаций» для органа О. Мессиана, «Двадцать четыре медитации» для баяна В. Золотарева, «Медитация» для виолончели и камерного оркестра В. Сильвестрова, симфония № 2 «Медитация» Е. Станковича, «Карпатские медитации» В. Кикты и др.

Причины возникновения такого мощного потока музыкальных произведений, озаглавленных «Медитациями», некоторые исследователи связывают с активным проникновением в европейскую культуру восточных элементов, представленных не только философскими концепциями и языковыми средствами, но и жанровыми клише — «Рага», «Мантра», «Медитация». Однако у этого явления есть и другая сторона. Ведь само слово «медитация», имеющее латинское происхождение, в переводе означает «обдумывать», «размышлять» и в большинстве современных энциклопедий и словарей определяется как «умственное действие», «мыслительный процесс», «сосредоточенное размышление».

Такое понимание медитации в корне противоречит восточному, в соответствии с которым медитация есть «религиозно-мистическое растворение индивидуального сознания в безличностном, неохватном абсолюте» [6, с. 484], состояние, характеризующееся «освобождением от власти ума и затуханием мыслей» [4]. Западная трактовка феномена медитации позволяет объяснить количественный рост сочинений, названных «Медитациями», принципиальным переключением внимания творцов музыки с «человека чувствующего», доминировавшего в искусстве XIX века, на «человека мыслящего», выходящего на авансцену культурного пространства в XX столетии.

Двойственность понятия медитации и вариативность проявлений данного феномена в композиторском творчестве обусловили существование двух различных подходов к изучению музыкальной медитативности — с позиций ее восточных либо западных корней. Так, востокоцентристский подход обнаруживается в работах Д. Житомирского, К. Мяло, О. Леонтьевой, Т. Чередниченко, С. Блиновой, Е. Береговой, в западном смысле медитацию понимают М. Арановский, М. Бонфельд, Г. Григорьева, В. Холопова, Л. Шаповалова. Однако постепенно историко-культурное истолкование медитации уступает место философско-онтологическому: медитация трактуется как универсальный способ художественного мышления, подчиняющий себе содержательные и структурные параметры музыки (В. Медушевский, С. Савенко, Е. Чигарева, М. Кузнецова).

В свете сложившейся в музыкальной науке ситуации актуальным представляется рассмотрение конкретных медитативных опусов с точки зрения взаимообусловленности их жанрового, стилистического и композиционно-драматургического решения. Выбор в качестве объекта изучения «Шести медитаций» В. Зубицкого определяется, с одной стороны, несомненными художественными достоинствами данного произведения и, с другой стороны, наличием внемузыкального слоя «информации», заключенной в нотном тексте, а также почерпнутой из личной беседы с композитором. *Цель* статьи заключается в попытке реконструировать авторский замысел и понять отношение композитора к феномену медитации.

Цикл пьес «Шесть медитаций» для флейты и баяна Зубицкого был написан в 1984 году¹. Обращает на себя внимание несколько неожиданное на первый взгляд сочетание музыкальных инструментов. Об особом пристрастии композитора к баяну хорошо известно, но почему флейта? Мотивация подобного ансамблевого соединения представляется неоднозначной. Во-первых, близость флейты и баяна определяется сходной

¹ Дата написания приводится по рукописи: 10.VI.1984.

природой звукообразования: как у всех аэрофонов, источником музыкального звука у них является вибрация воздушного потока внутри корпуса [1, с. 250]. Во-вторых, регистры многотембрового баяна частично имитируют тембровый колорит деревянных духовых инструментов, в том числе флейты. В-третьих, оба инструмента обладают практически неограниченными виртуозными возможностями и, что немаловажно, огромным потенциалом использования современных приемов игры. Наконец, определенную роль в выборе исполнительского состава «Медитаций», возможно, сыграл субъективный фактор — желание музицировать вместе с членами своей семьи, ведь старший сын В. Зубицкого — флейтист².

Особенностью авторского замысла «Шести медитаций» является введение в заключительную часть цикла поэтического текста, который читает солист-флейтист или, по необходимости, чтец. Это не первый в творчестве Зубицкого случай введения в инструментальную музыку слова. В финале камерной симфонии № 2 музыка звучит в контрапункте с фонограммой фрагментов поэмы А. Рембо в исполнении чтицы.

В «Медитациях» композитор вводит текст сонета Шарля Бодлера «*Meditatione*», который фиксирует концептуальный аспект музыкального произведения, его скрытый смысл.

Обращение к творчеству французского символиста не было случайным. По словам композитора, ему поступил заказ на сочинение музыки, связанной с поэзией Бодлера³. «Для меня Бодлер — один из самых сильных философов, — говорит Владимир Зубицкий. — Он синтезировал в своем творчестве не только европейские традиции, но и восточные. Его стихотворения содержат отголоски траура, отпевания, литургии и даже восточного созерцания. Я много раз читал эти стихи. И они мне показались мощнейшей философией. А лучше всего философию можно воплотить в форме размышлений, медитаций»⁴.

Из приведенных слов композитора можно заключить, что понятие медитации для него тождественно размышлению, причем размышлению не повседневному, будничному, а глубокому, затрагивающему сущностные аспекты мироздания и человеческого существования. Следовательно, в понятие медитации он вкладывает смысл, традици-

² Как отмечает сам композитор, в начале своей исполнительской карьеры он много играл в ансамбле с женой (фортепиано), а когда выросли дети, у него возникла идея создания семейного инструментального квартета: баян, фортепиано, флейта, виолончель.

³ С поэзией Ш. Бодлера связано также одно из самых глубоких сочинений В. Зубицкого — Симфония для солистов, хора, солиста-баяниста и оркестра «Океан судеб» (1986).

⁴ Из личной беседы с композитором.

онно связанный с «европейским размышляющим сознанием» (М. Кузнецова). Вместе с тем, В. Зубицкий указывает на присутствие в стихах Бодлера «отголосков восточного созерцания». И хотя стихотворение «*Meditatione*» было написано поэтом в начале 1860-х годов, когда Европа еще не была знакома с медитативными традициями восточных культур, композитор XX столетия услышал больше того, что выражено в тексте, обогатив его обертонами современного знания и чувствования.

Сонет «*Meditatione*» входит в поэтический сборник Бодлера «Цветы зла», датируемый 1857–1868 годами. Зубицкий избрал перевод М. Донского, в трактовке которого название стихотворения звучит как «Раздумье». Объектом размышления в стихотворном опусе Бодлера является бытие, человек и мир, тайны которых раскрываются языком символов и антитез:

*Будь мудрой, Скорбь моя, и подчинись Терпенью.
Ты ищешь Сумрака? Уж Вечер к нам идет.
Он город исподволь окутывает тенью,
Одним неся покой, другим — ярмо забот...*

*Пускай на рабский пир к тупому Наслажденью,
Гоним бичом страстей, плетется жалкий сброд,
Чтоб вслед за оргией предаться угрызенью...
Уйдем отсюда, Скорбь. Взгляни на небосвод:*

*Ты видишь — с высоты, скользя под облаками,
Усопшие Года склоняются над нами;
Вот Сожаление, Надежд увядших дочь.*

*Нам Солнце, уходя, роняет луч прощальный...
Подруга, слышишь ли, как шествует к нам Ночь,
С востока волоча свой саван погребальный?*

Интересен прием персонификации человеческих чувств и явлений природы в сонете Бодлера: Скорбь, Терпенье, Сожаленье, Надежда, Наслажденье и — Сумрак, Вечер, Ночь, Солнце. Поэт сопоставляет время суток с состоянием души человека. Вечер ассоциируется у него с одиночеством, сумрак — со скорбью, последний луч заходящего солнца — с увядшими надеждами. Поэт противопоставляет солнце и ночь, покой и ярмо забот, наслажденье и угрызенье. Особое место в поэтической символике сонета занимает слово «мудрость», указывающее на основы жизненных позиций автора. Этот «намеки» на возможность интеллектуального познания бытия воплощен в музыке Зубицкого.

Важно отметить, что, как и у многих поздних романтиков, стоявших в преддверии символизма, у Бодлера чувствуется нескрываемая грусть по всему «последнему» — луч прощальный, усопшие года, надежд увядших дочь. Эту печальную ноту чутко уловил композитор, указавший на отголоски траура, отпевания, литургии в эмоциональной атмосфере стихотворения. Последняя строка сонета («С востока волоча свой саван погребальный?»), завершающая сосредоточенное раздумье поэта, возможно, послужила для композитора импульсом к привнесению в музыкальную интерпретацию стихотворения «восточного» элемента, предполагающего максимальное погружение в глубины человеческого сознания.

Если объект размышления в «Медитациях» Зубицкого конкретизирован благодаря стихотворению Бодлера, то идентификация субъекта — вопрос неоднозначный. С одной стороны, субъектом размышления, безусловно, является сам автор произведения, то есть композитор, однако наличие поэтического текста автоматически расширяет состав авторов. Помимо композитора субъектом размышления выступает и поэт, причем их позиции непротиворечивы, подтверждением чему служит, прежде всего, высказывание Зубицкого: «Я пытался идти вслед за Бодлером и воплотить в музыке настроение стихотворения»⁵.

Другой момент, на котором необходимо остановиться, говоря о субъекте размышления, это способ проявления в музыкальном произведении образа автора. Согласно концепции Л. Шаповаловой [7], все возможные способы можно свести к трем основным моделям: дискретной, сквозной и режиссерской. Первая модель — дискретная — характеризуется присутствием образа автора, который наблюдает и фиксирует мир в его многообразии. Такая модель встречается чаще всего в произведениях программного характера, где на первый план выносятся действие. Вторая модель — сквозная. Здесь образ автора выступает как носитель рефлексивного сознания, то есть действительность запечатлевается сквозь призму авторского сознания. Третья модель — режиссерская или скрытая. Она действует тогда, когда авторское сознание не репрезентировано в конкретной теме, а образ автора ощущается через «чужое слово», в диалоге с Другим. В произведении Зубицкого имеет место сквозная модель. Образ автора здесь не персонифицирован в самостоятельной музыкальной теме, а действительность не опредмечена с помощью изобразительных, жанрово-характеристичных или семантически значимых элементов, она присутствует лишь в косвенной форме — как отображение сквозь эмоциональную реакцию автора, как порождение рефлектирующего сознания.

⁵ Из личной беседы с композитором.

Охарактеризовав объект и субъект «размышления» в цикле Зубицкого, перейдем к рассмотрению взаимосвязи между жанровой и композиционно-драматургической стороной произведения. Согласно определению Т. Кюрегян [5], важнейшим показателем процессуальности формы является характер ее становления. Становление формы может осуществляться путем продления, т. е. непрерывного течения без видимых «разрывов», и путем сложения, т. е. составления из отдельных стыкующихся секций. В свою очередь, продление может протекать тремя разными способами. Первый способ — *рост*, он приводит к возникновению нового качества. Второй — *развертывание*, оно меняет заданное качество постепенно и практически незаметно. Третий — *пребывание* в изначально заданном состоянии, без какого-либо движения вообще. Этот третий способ продления пришел в европейскую музыку под влиянием восточных культур.

Логично предположить, что для воплощения в музыке состояния медитации в ее восточном понимании органичен был бы последний способ — продление формы путем пребывания в изначально заданном состоянии. Однако, на наш взгляд, в произведении В. Зубицкого следует говорить не о пребывании, а о *росте*.

Развитие в цикле связано с идеей непрерывного становления одной темы. Однако речь идет не о музыкальной теме в привычном значении этого термина, а о специфическом явлении, которое Т. Кюрегян называет темой-сюжетом: «Тема-сюжет — это общая структурно-смысловая траектория, по которой движется материал (можно сказать, генеральная идея формы-содержания)» [5, с. 276]. Т. Кюрегян различает *временной, пространственный, тембровый, фактурный, стилиевой, конструктивный и динамический* сюжеты, и, следовательно, в роли «персонажа» могут выступать фактурные формулы, тембры инструментов, знаки определенного стиля и т. п. У Зубицкого можно наблюдать сквозное проведение *интервальной* темы-сюжета, «действующими лицами» которого являются интервалы от секунды до ноты. Проследим, как осуществляется развитие этого сюжета, как происходит постепенный рост формы.

Медитация № 1 открывается трехзвучным кластером *b-c-des*, который путем постепенного наслаения секунд, оплетающих его сверху и снизу, расширяется до семи звуков, достигая в объеме большой сексты. Во втором разделе (тт. 14–27) идея секундовости сохраняет ведущие позиции, однако меняется вектор ее действия: если раньше секундовое движение являлось способом накопления гармонической звучности, то теперь оно — средство реализации линейных потенциалов первоначального комплекса. Разнонаправленность развертывания секундового движения подчеркнута с помощью тембровой дифференциации композиционных разделов: соло баяна в кластерной зоне и лидерство флейты в зоне ме-

лодической активности. В третьем разделе (тт. 28—47) происходит совмещение вертикального и горизонтального планов. В партию баяна возвращается трехзвучный кластер, вновь постепенно расширяющийся, в то время как в партии флейты «секундовый сюжет» продолжает развиваться по горизонтальной оси.

В *Медитации № 2* интервалом, определяющим звуковой облик пьесы, становится терция. Образуемые на ее основе минорные трезвучия формируют всю музыкальную ткань: в партии флейты они представлены в мелодическом виде, а в баянной партии — в гармоническом. При этом секунды, доминировавшие в первой медитации, сохраняются в фоновом пласте фактуры, то прячась за остинатно пульсирующим e^2 , то неожиданно прорываясь в кратких, но драматичных баянных вибрато.

В *Медитации № 3* появляется новый интервальный «персонаж» — кварта. Вместе с уже привычными секундой, терцией и их производными кварта принимает участие как в формировании остинатного фона (острые стакато шестнадцатых), так и в развертывании мелодических линий. Обращает на себя внимание зеркально-симметричная структура заглавной фразы, косвенно указывающая на интеллектуальную составляющую композиторского замысла (*a-g-c-g-a*). В среднем разделе пьесы получает дальнейшее развитие кластерная идея. Настойчивое повторение коротких мотивов, из задержанных звуков которых возникают трех-, пяти- и шестизвучные кластеры, приводит к эмоциональному нарастанию. На его вершине возвращается заглавный мотив медитации, знаменующий начало репризы.

В *Медитации № 4* доминирующим интервалом становится тритон. В начале пьесы мелодические тритоновые ходы, сцепленные малосекундовыми сдвигами, накладываются на гармоническое остинатно быстро уплотняющихся созвучий. В процессе дальнейшего развития возникают реминисценции трезвучий из второй медитации, квартово-секстовых сочетаний из третьей, а также прорастают новые интонационные обороты, переплавляющие все заявленные ранее интервалы. В т. 25 партии флейты впервые появляется ход на септиму, с этого момента все чаще внедряющийся в прихотливые флейтовые арабески. Насыщается широкими интервалами и партия баяна. В заключении медитации накопление интервальной структур приводит к мощному, на *fff*, утверждению кластерного созвучия, перебрасывающего арку к началу цикла.

Медитация № 5 совмещает развивающую и репризную функции. Возвращение кластера *b-c-des* из первой пьесы сочетается с синтезированием всех интервалов, выступавших ранее в качестве опорных. Вместе с тем, заметными становятся преобладание в мелодических линиях широких интервалов (сексты, септимы, ноны) и новая трактовка кластера — не как самодостаточного элемента, а как звуковой единицы пассажных форм. Перепады динамики, диссонантная жесткость гармонической

вертикали, использование современных приемов игры, постепенно уско-
ряющееся движение — все эти средства направлены на передачу взрыва
экспрессии, знаменующего кульминацию пятой пьесы. Кода (т. 51–57)
готовит катарсический финал: угасающая динамика, высокий регистр,
консонантное звучание квартсекстаккордов, ремарки *dolcissimo*, *misterioso*.

Медитация № 6 открывается декламированием флейтистом пер-
вой строфы стихотворения Бодлера. В партии солирующего баяна из
горизонтально наслаивающихся секунд формируются кластерные зву-
чания (реминисценция первой медитации). Им отвечает движение
параллельных квинт, являющихся модификацией трезвучных структур
(реминисценция второй медитации). Повторное проведение началь-
ного оборота (накопление кластера) дает новую интонационную завязку.
Прозрачное двухголосие в духе полифонии строго письма устремля-
ется в регистровые высоты, истаивая в длительном *vibrato*. Во втором
разделе к баяну присоединяется флейта. Полифоническое двухголосие
окутывается флейтовыми фигурациями, построенными на комбинациях
секунд и терций, и поддерживается монотонным остинато покачиваю-
щихся секунд в низком регистре баяна. Постепенно двухголосие пре-
вращается в трех- и четырехголосие, расширяется диапазон звучания,
усиливается динамика, подводя к главной кульминации всего цикла.
Раздел *Maestoso* (т. 94) открывается мощными септаккордами баяна (ре-
марка *monumentale, quasi organo pleno*), возводящими в «степень» интер-
вал терции. Контрапунктируют аккордам баяна пронзительные пассажи
флейты, строящиеся на секундовом опевании устойчивых звуков трез-
вучий. В процесс дальнейшего роста формы вовлекаются все интервалы,
игравшие активную роль в предшествующих частях цикла. Завершается
и линия кластерных звучаний. Четырехзвучный кластер в нижнем ре-
гистре баяна (т. 135–143), выполняющий функцию органного пункта,
становится основой для грандиозного сонорного пятна, захватывающего
все регистры баяна и достигающего огромной силы звучания (*ffff* т. 144).

В коде на фоне углубленно-сосредоточенного соло баяна флейтист
декламирует оставшиеся строфы бодлеровского сонета. Звучание посте-
пенно замирает, истаивая вместе с еле слышными отголосками первой
строки: «Будь мудрой, Скорбь моя, и подчинись Терпению... Будь му-
дрой, Скорбь моя... Будь мудрой... Скорбь...»

Таким образом, процесс размышления в «Медитациях» В. Зубиц-
кого моделируется через поступательное развитие интервальной темы-
сюжета. В каждой пьесе основным конструктивным элементом выступает
определенный интервал, причем величина интервала растёт от первой
медитации к последней. Введение в каждой следующей пьесе нового, бо-
лее широкого, интервала не означает отказа от ранее использовавшихся
и совмещается с их интенсивным развитием. Интервальное расширение

осуществляется по двум осям координат: вертикальной и горизонтальной. Вертикальная ось формирует кластер как относительно самостоятельную линию развития в цикле. Звуковой объем кластера от первой к последней пьесе увеличивается от малой терции до трех октав.

Признаки роста прослеживаются и на других уровнях композиционно-драматургической организации цикла: темповом (от «*Molto sostenuto*» и «*Quasi adagio*» в первых двух пьесах через ремарку «подвижно» в третьей медитации до вторжения эпизода «*Allegro barbaro*» в пятой), динамическом (от *pp* в первой медитации через краткие динамические взрывы во второй и четвертой к длительным *ff* и *fff* в пятой и шестой медитациях), масштабновременном (от 33 тактов первой части цикла к 182 тактам последней).

Перейдем теперь к рассмотрению взаимосвязи между жанровой и стилистической стороной «Шести медитаций» В. Зубицкого. Наблюдения ряда исследователей относительно стилистики сочинений с медитативной образностью позволяют обнаружить «знаки мыслительной деятельности» (Л. Шаповалова) в анализируемом произведении. Это, прежде всего, монологический характер высказывания: тембр солирующей флейты воспринимается здесь как голос автора, оттеняемый и дополняемый объемным, многокрасочным звучанием баяна. Медленные темпы и тихая динамика — еще один важный признак музыки размышлений. С помощью многочисленных уточняющих ремарок В. Зубицкий фиксирует эмоционально-психологическую окрашенность темповых указаний (*nervoso, lugubre, misterioso, luttuoso, mesto*), а статистика динамических показателей однозначно свидетельствует о локализации звучания в зоне *piano*.

Отдельно следует остановиться на сонористической составляющей стилистики «Медитаций». Ведь общепринятым является мнение о том, что у истоков сонорного мышления находились звуковые открытия восточной музыки [5, с. 382]. Кроме того, сонорика обладает огромными возможностями для передачи картины вечернего пейзажа, определяющей атмосферу бодлеровского сонета. Не случайно сонористические звучания сконцентрированы в пятой части цикла, непосредственно подготавливающей декламирование поэтического текста.

Как известно, сонорность — комплексное явление, возникающее на пересечении звуковысотных, метроритмических, тембровых, динамических, артикуляционных параметров. Определяемые данными параметрами звуковые комплексы подразделяются на типы и, в зависимости от степени сонорности, нотируются либо привычным способом, либо специальными графическими знаками. Так, в некоторых встречающихся в цикле В. Зубицкого кластерах звуковой состав выписан точно, в других же указаны лишь границы занимаемого высотного поля. Графически фиксируется также имеющийся в финале флукутирующий тип сонора, представляющий собой статичное перемещение звуков в обо-

значенном поле. Среди других типов соноров, встречающихся в «Медитациях» В. Зубицкого, назовем пульсирующие звучности (во второй и четвертой пьесах), «шорохи», сужающуюся полосу и полосу-глиццандо (в пятой), «лирическую вязь» (в шестой).

Важную роль в формировании сонорных звучаний играют артикуляционный и динамический факторы. Так, например, в Медитации № 5 в партии баяна находим прием острого акцентирования зализанных кластеров. Относительно динамического фактора подчеркнем, что при достаточно широкой громкостной шкале сонорика наибольший эффект дает использование крайних зон. В «Медитациях» В. Зубицкого преобладают многочисленные градации тихой звучности (*pp*, *ppp*), при которых высота тонов сонорного комплекса практически неразличима. Тот же результат имеет место и в случаях громкой динамики (пятая и шестая медитации): слух воспринимает лишь недифференцированный шум.

К сфере сонорных шумов можно отнести звучности, возникающие при нетрадиционных приемах игры на инструменте. Партитуре В. Зубицкого даже предпослан перечень условных обозначений, фиксирующих особые приемы звукоизвлечения. Тут и «беззвучная игра на клапанах при еле слышимом вдувании воздуха», и «медленное *glissando* по 1/4 и 1/2 тона, которое исполняется на баяне при помощи сильного давления на мех и при одновременном отпуске клавиши», и «вibrато левой рукой со шлепками ладони по крышке левой клавиатуры». Масса конкретных указаний — словесных и графических — содержится также на страницах нотного текста. Г. Голяка, например, пишет о девяти разновидностях vibrато, применяемых в баянной партии.

»Шесть медитаций» для флейты и баяна В. Зубицкого лишены виртуозного блеска, нарочитой театральности и налета «попсовости» (А. Лунина), которые присущи его суперпопулярным баянным концертам «*Omaggio ad Asror Piazzolla*» или «Россиниана». Это произведение воплощает иные грани таланта композитора: чуткое слышание поэтической интонации, тонкое ощущение тембровых и гармонических красок, органичное соединение эмоционального и интеллектуального подхода к реализации художественного замысла. Отмеченные качества музыки «Медитаций» резонируют многозначной символике стихотворения Бодлера и, безусловно, уместны в рамках камерно-ансамблевого жанра, но все же длительное пребывание в сфере созерцательных состояний — не в характере Зубицкого, и потому сосредоточенные раздумья и зыбкие настроения время от времени нарушаются всплесками раскаленных эмоций и темпераментными взрывами экспрессии. Эту черту стиля Зубицкого отметила Е. Зинькевич в статье, написанной примерно в одно время с созданием «Медитаций»: «Такой уж у него не камерный по своей сути композиторский голос» [2, с. 479].

Список использованных источников

1. Голяка Г. П. Камерна музика з баяном Володимира Зубицького в контексті сучасного баянного виконавства / Г. П. Голяка // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. — Харків: ХДУМ імені І. П. Котляревського, 2007. — Вип. 16. — С. 247–260.
2. Зинькевич Е. С. Огонь молодости (Владимир Зубицкий) / Е. С. Зинькевич // Зинькевич Е. С. *Mundus Musicae*. Тексты и контексты: избр. ст. — К. : Задруга, 2007. — С. 477–490.
3. Кузнецова М. В. Медитативность как свойство музыкального мышления: Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров: дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» [Электронный ресурс] / М. В. Кузнецова. — М., 2007. — 233 с. — Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/meditativnost-kak-svoistvo-muzykalnogo-myshleniya-avet-terteryan-arvo-pyart-valentin-silvest>.
4. Медитация [Электронный ресурс]. — Режим доступа к статье : <http://www.vokrugsveta.ru/telegraph/pulse/648>
5. Теория современной композиции: Academia XXI : учеб. пособие / [отв. ред. В. С. Ценова]. — М. : Музыка, 2005. — 616 с.
6. Философия: Энциклопедический словарь / [под ред. А. А. Ивина]. — М. : Сов. энциклопедия, 1983. — 840 с.
7. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве / Л. В. Шаповалова. — Харьков : Скорпион, 2007. — 292 с.

Антонова О. Г., Кудрявцева І. В. «Шість медитацій» для флейти і баяна В. Зубицького: до питання про втілення образів роздуму в музичному мистецтві. Камерний твір В. Зубицького «Шість медитацій» розглядається в статті з точки зору взаємообумовленості жанрового, стилістичного і композиційно-драматургічного рішення.

Ключові слова: «Шість медитацій» В. Зубицького, поезія Ш. Бодлера, медитація, роздум, камерно-ансамблева музика, флейта, баян, сонорика.

Антонова Е. Г., Кудрявцева И. В. «Шесть медитаций» для флейты и баяна В. Зубицкого: к вопросу о воплощении образов размышления в музыкальном искусстве. Камерное произведение В. Зубицкого «Шесть медитаций» рассматривается в статье с точки зрения взаимообусловленности жанрового, стилистического и композиционно-драматургического решения.

Ключевые слова: «Шесть медитаций» В. Зубицкого, поэзия Ш. Бодлера, медитация, размышление, камерно-ансамблевая музыка, флейта, баян, сонорика.

Antonova E., Kudryavzeva I. «Six meditations» for a flute and bayan of V. Zubytsky: to the question about embodiment of appearances of reflection in a musical art. Chamber work of V. Zubytsky «Six meditations» are examined in the article from point of inter-conditionality of genre, stylistic and composition-dramaturgic decision.

Key words: «Six meditations» of V. Zubytsky, poetry of Sh. Bodler, meditation, reflection, vestibule-band music, flute, bayan, sonorika.