СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ІМ. А.С. МАКАРЕНКА

КУЩОВА ЕВЕЛІНА ВІТАЛІЇВНА

УДК 78.071.1: 789.2

ФОРТЕПІАННІ ПАРТИТИ МАРКА КАРМІНСЬКОГО: ПРОБЛЕМА РЕАЛІЗАЦІЇ

ХУДОЖНЬОГО ЗАДУМУ

17.00.03 – музичне мистецтво

ДИСЕРТАЦІЯ

 НА ЗДОБУТТЯ НАУКОВОГО СТУПЕНЯ КАНДИДАТА

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

(на правах рукопису)

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент

 Драч Ірина Степанівна

Суми – 2003

ЗМІСТ

ВСТУП..............................................................................................................................3

РОЗДІЛ 1

 ЗАГАЛЬНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ ..........................20

РОЗДІЛ 2

 ПОЧАТКОВА СТАДІЯ ФУНКЦІОНУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ЗАДУМУ........37

2.1. Балетний проект Марка Кармінського в контексті художніх тенденцій

часу ................................................................................................................................37

2.2. Драма Кедріна „Рембрандт” як літературне першоджерело музично-сценічного задуму М. Кармінського ..........................................................................52

2.3. Сценарій та музична драматургія незавершеного балету „Рембрандт” ..........82

РОЗДІЛ 3

 ОСТАТОЧНА РЕАЛІЗАЦІЯ ПЕРВИННОЇ ІДЕЇ .............................................91

3.1. Жанрові метаморфози задуму. Музика незавершеного балету в новому історико-стильовому контексті .................................................................................91

3.2. Світ бароко у Першій партиті ...........................................................................101

3.3. Жанрові фрески Другої партити ........................................................................112

3.4. Лірико-драматичні колізії Третьої партити ......................................................126

3.5. Романтичні інтенції Четвертої партити .............................................................139

3.6. Філософський постскриптум – П’ята партита ..................................................149

ВИСНОВКИ ...................................................................................................................163

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ............................................................................173

ДОДАТОК І ....................................................................................................................188

ДОДАТОК 2 ...................................................................................................................208

1. Вступ

***Актуальність теми.*** На сучасному етапі розвитку музичного мистецтва при всій різноманітності художніх напрямків спостерігається майже катастрофічне зменшення кількості творів, написаних для фортепіано. Можна навіть говорити про кризове становище, яке нині склалося з сучасним фортепіанним репертуаром. З одного боку, прагнення композиторів до вирішення глобальних філософських проблем визначає їх зацікавленість монументальними хоровими, симфонічними, музично-сценічними формами. З іншого, – численні спроби "розпредмечування" музики, застосування радикально оновленої композиторської техніки, "препарованих" інструментів, незвичайних прийомів гри у камерно-інструментальній сфері роблять твори сучасних композиторів занадто складними для розуміння та виконавської інтерпретації, не викликають особливої симпатії у широкої слухацької аудиторії. У такому контексті яскрава і самобутня музика для фортепіано відомого українського композитора Марка Кармінського (1930-1995) одразу знайшла зацікавлених виконавців і шанувальників.

У своїх творах відомий харківський композитор не виступає експериментатором, не йде шляхом кардинальних новацій. Органічність вислову і безпосередня щирість його музики при бездоганній художній досконалості ніби ставить композитора над часом. Менш за все Кармінський намагався встигнути за всіма модними течіями, які блискавично змінювалися в мистецтві ХХ століття. Йому не притаманні "авангардні" амбіції, він не прагнув шокувати або дивувати слухача. Будучи людиною високої культури та ерудиції, композитор не вдавався до винаходження дивовижних назв або заумних коментарів до своїх творів, музична мова яких здебільшого залишалася у досить традиційних межах.

До фортепіанної творчості Марк Кармінський звернувся лише на початку 80-х. У 1982 році вийшла його перша збірка "Альбом для дітей та юнацтва". До цього часу він здобув широке визнання як автор вдалих оперних проектів ("Десять днів, що потрясли світ", "Іркутська історія"), хорових циклів, музики до драматичних вистав. Його твори відрізнялися високою майстерністю, демократичною спрямованістю мови, оригінальністю драматургічних та композиційних рішень.

Зрілим майстром він звертається до релігійної тематики (твори для хору "Дорога к храму", "Поминальный плач по убиенному протоирею отцу Александру Меню", "Пока живу – Тебе молюсь", "Ave, Maria" та інші). З часом у стильовій системі композитора помітно посилюються "неокомпоненти", що кореспондують як з епохою бароко, так із класицизмом та романтизмом. Проявом романтичних уподобань пізнього Кармінського стає, зокрема, тяжіння до дитячої образності і, як наслідок, – поява фортепіанних творів для дітей ("Новелети", "Різні п’єси" і, нарешті, останні "27 п’єс у тридольному ритмі").

Особливе місце у фортепіанній спадщині композитора належить його партитам. Прем’єра Першої відбулася 19 серпня 1984 року у Харкові на фестивалі радянської музики у виконанні Т. Вєркіної. Менше, ніж через рік, 16 березня 1985 року, на концерті харківських композиторів разом із Першою прозвучали ще дві партити. Прем’єра П’ятої була здійснена 7 червня 1991 року в Харківському домі органної та камерної музики у виконанні Л. Невєдомської. Ще раз відома московська піаністка виконала фортепіанні партити Кармінського у 1997 році у залі Спілки композиторів у Москві на вечорі Пам’яті композитора. Відтоді, як цілком, так і окремими номерами, партити досить часто звучать на концертній естраді, збагативши репертуар не тільки професіональних музикантів, але й учнів музичних шкіл, училищ та студентів консерваторій.

Сам факт звернення сучасного українського композитора до старовинного жанру партити не є винятковим. Серед багатьох актуалізованих жанрових моделей особливе місце належить саме партиті. Разом із сюїтою вона репрезентує той тип інструментального музичного циклу, що склався у Західній Європі в епоху бароко. Ці жанрові різновиди, активно еволюціонуючи з моменту зародження і до наших часів, завжди залишалися структурно сталими, проте між ними існують певні відмінності. Партити, що виникли в Італії, були більш фантазійні і несли ознаки звільнення від жанрового канону, який закріпився у сюїті. Це відбилося у включенні до партитних циклів симфоній, фантазій, увертюр, преамбул, токат, різноманітних і вільних п’єс: арій, рондо, капричіо, бурлесок, скерцо, – які оновлюють (разом з менуетом і гавотом) танцювальний стрій. Усі частини партит пройняті найтоншим мотивно-варіаційним мереживом. Інтонаційні зв’язки виникають не лише між номерами, що стоять поруч, але й між віддаленими, що надає музичній структурі особливої архітектонічної цілісності, врівноваженості і внутрішньої логіки. У партитах органічно здійснений синтез нового зі старим, і тому свого часу вони стали ніби прощанням із сюїтним жанром, "містком" до нового сонатно-симфонічного мислення. Французька за походженням, сюїта виявилася більш життєздатною, ніж італійська партита, що зникає з музичної історії майже на півтора століття. Сюїта ж, навпаки, переміщується з центру жанрової системи на її периферію і стає з ХІХ століття своєрідним полігоном для різноманітних експериментів, пошуків у сфері музичної мови, розвитку матеріалу, форми, засобів виразності, надаючи композиторам широких можливостей творчого маневру.

Відродження партити на початку ХХ століття відбувалося на хвилі музичного неокласицизму. Старовинні форми знайшли дивовижно різноманітне відображення у композиторській творчості національних шкіл і відіграли активну роль своєрідного каталізатору в процесі оновлення сучасної стилістики. І. Стравінський, П. Хіндеміт, а за ними композитори Франції, Германії, Австрії, Італії відкривали різні аспекти нової художньої системи: для одних це стало пошуком втрачених духовних цінностей (звернення до "вічних сюжетів" з античної міфології або Біблії), у інших – однією з форм антиромантичного охолодження після експресіоністських надемоцій; треті намагалися воскресити високі національні традиції (культ бахівської поліфонії у германських неокласицистів, воскрешення забутих концертних і дивертисментних форм ХVІІ-ХVІІІ століття у італійців – А. Казели, О. Респіги, Дж. Ф. Мальп’єро). Різним був і рівень творчого втручання сучасних майстрів у сферу музичної старовини: в одних випадках автори обмежувалися відвертою стилізацією або обробкою справжніх архаїчних зразків, в інших – старовинні інтонаційно-ритмічні моделі поєднувалися з прийомами сучасного лінеаризму (П. Хіндеміт), з несподіваністю ладо-гармонічних "порушень" і перебіжністю ритміки (І. Стравінський).

В українській музиці інтерес до старовинних жанрів, зокрема сюїти і партити, пов’язаний не тільки з неокласицизмом. У монографії В. Клина "Українська радянська фортепіанна музика" дано таку класифікацію фортепіанної сюїти: "узагальнено-програмний, програмно-картинний, пісенно-танцювальний, вільний або мішаний типи" [91, 299]. Автор висловлює думку, що зростання інтересу на певних етапах розвитку до одного типу і згасання до інших забезпечувало "рівномірне функціонування жанру в цілому" [там же].

Огляд сюїтного жанру В. Клин розпочинає з відомої "Української сюїти у формі старовинних танців на основі народних пісень" ор. 2 М. Лисенка (Прелюдія, Куранта, Токата, Сарабанда, Гавот, Скерцо) – 1869-1870 роки. "Цей твір, в якому переосмислені класичні клавірні традиції, започаткував в українській фортепіанній творчості розвиток сюїти пісенно-танцювального типу" [91, 234]. Для неї характерний глибокий зв’язок з традиційними сюїтами класичного типу та разом з тим їх вільний розвиток. Композитор дотримується "основної схеми сюїти", що виявилась у "подвійному протиставленні (періодичності) спокійно-повільного танцю жваво-швидкому", але не в точній копії, а у потрійному протиставленні пар. Крім того, в "Сюїті" відсутні традиційні алеманда та жига, здійснений композиційний розрив між "Курантою" та "Сарабандою", а вставні номери, що розміщувалися після "Сарабанди", не функціонують як такі, бо самі завершують цикл ("Гавот", "Скерцо").

У радянський час реставрація старовинних танцювальних форм спочатку була здійснена В. Косенком у жанрі етюду ("Одинадцять етюдів у формі старовинних танців", 1928-1930), М. Колессою – у вільному типі сюїти ("Пасакалія", "Скерцо", "Фуга", 1929), і лише потім вона "прийшла" у свій первісний жанровий тип. Принцип вільного підходу до схеми класичної сюїти був запропонований Ф. Надененком у "Сюїті у формі старовинних танців"("Прелюдія-токата", "Гавот", "Павана", "Сарабанда", "Менует", 1958) та І. Шамо у "Класичній сюїті" (1958).

Своєрідні і цікаві зразки вільного типу сюїти – цикли В. Сільвестрова "Дитяча музика № 1" і "Дитяча музика № 2" (1972) та "Музика у старовинному стилі" (1973-1974). Перше застосування у сюїті серійної техніки здійснюється у "П’яти характерних п’єсах" ор. 11-б Л. Грабовського ("Капричіо", "Романс", "Скерцино", "Інтерлюдія", "Екстатичний танець", 1962) та "Тріаді" В. Сильвестрова (1962), а також у двох зошитах "Образів" М. Степаненка (І – 1968; ІІ – 1971).

Спроби створення фортепіанних циклів на матеріалі власних балетів робить М. Скорульський. Це номери з трьох творів жанру – "Снігова королева", "Лісова пісня", "Бондарівна"), що є по суті збіркою самостійних п’єс "Танці з балетів" (1960). Лише неповний перелік сюїт дає можливість уявити процес еволюції жанру, шлях, яким він розвивався, починаючи з "Відображень" ор. 16 (1925) Б. Лятошинського і завершуючи партитою для фортепіано М. Скорика. (До речі, у розгорнутій схемі жанрового фонду [91, 284] назва "партита" відсутня. Очевидно, В. Клин повністю ототожнює її з сюїтою).

Серед українських композиторів М. Скорик найбільш послідовно звертався до жанру партит. Вже навіть часова відстань між Першою і останньою, Сьомою, що сягає тридцяти років, свідчить про те важливе місце, котре митець відводив цьому жанру. Так, у монографії Л. Кияновської, присвяченої творчості видатного композитора, зазначено, що кожний партитний цикл Скорика "виявляється завжди в "епіцентрі" тих тенденцій, напрямків, ключових інтересів, які цікавлять композитора в певний період творчості" і тому сприймається як "цілком самостійний, не повторює не лише драматургії та чергування жанрів, а навіть структурно та інструментально, в доборі виконавського складу пропонує кожного разу новий варіант тлумачення барокового прототипу циклу" [90, 61].

Вивчення фортепіанних партит як самостійного жанрового різновиду здійснює М. Калашник у монографії "Сюїта і партита у фортепіанній творчості українських композиторів ХХ століття" (1994). Авторка зазначає, що з "більш ніж із 100 фортепіанних творів циклічного сюїтного жанру – тільки 8 партит, із більш як 300 творів сюїтного жанру для різних складів оркестрів – симфонічних, камерних, струнних, духових, естрадних, оркестрів народних інструментів, а також різних камерних ансамблів та солюючих інструментів – 13 партит" [77, 102]. На прикладі творчої практики українських композиторів ХХ століття дослідниця демонструє усталеність модифікацій сюїти і партити, що історично склалися і, одночасно, їх асиміляцію в умовах сучасної мовної системи.

Запропонований М. Калашник аналіз чотирьох партит Марка Кармінського здається досить ґрунтовним і вичерпним, але у цій роботі практично відсутня інформація про історію створення партит, яка вважається дуже цікавою. В архіві композитора зберігається клавір, лібрето та сценарний план незавершеного балету "Рембрандт". Кармінський неодноразово висловлювався стосовно цього задуму на сторінках часописів "Советский балет"[184, 52] та "Музыкальная академия" [83, 18], ділився думками щодо свого проекту з друзями ("Воспоминания о Марке Карминском") [37, 22]. До останніх років життя композитор не втрачав надію на його сценічну реалізацію. Порівняння нотного тексту фортепіанних партит із незавершеним клавіром балету виявило цілковиту спільність музичного матеріалу. Очевидно, коли за певних обставин припинилася робота над балетом, композитор вирішив донести свій сценічний задум до слухача, оприлюднивши створену музику у інший спосіб. Таким чином, ми маємо рідкісну нагоду детально простежити динаміку творчого процесу на конкретному музичному матеріалі, порівнявши первинний варіант задуму із остаточним його втіленням.

В цьому і полягає ***актуальність*** роботи. Адже в проблемах соціальної обумовленості, психології і технології музичної творчості своєрідно фокусуються найбільш гострі і дискусійні тенденції розвитку всієї сучасної музичної культури. Між тим саме ці проблеми найменш досліджені музичною наукою.

Певна річ, існує величезний емпіричний матеріал, перш за все – численні (поки що розрізнені) висловлювання видатних композиторів про свою творчу роботу. Існує багата і різноманітна музично-теоретична література, є дослідження, в яких так чи інакше висвітлюються питання музично-творчого процесу. Але, як правило, висвітлення таких питань має побіжний характер. Навіть ті праці, в яких спеціально розглядаються особливості творчого процесу деяких видатних композиторів або детально аналізується їх робота над окремим твором, не завжди вирішують проблему в її узагальненому сенсі. Різні ж спеціальні музично-теоретичні дисципліни характеризують розгорнення композиторської думки лише з одного боку, в одному аспекті.

***Об’єктом дослідження*** є творчі процеси в музичному мистецтві.

***Предмет дослідження*** – формування і реалізація композиторського задуму від первісних ескізів через уточнення і корекцію музичних образів до остаточної актуалізації в творчості М.Кармінського.

***Мета роботи*** - визначення поетапного процесу створення фортепіанних партит М. Кармінського на музичному матеріалі незавершеного балету „Рембрандт” з моменту виникнення початкової ідеї до її втілення.

***Теоретичні завдання дослідження*** формулюються відповідно його основним розділам наступним чином:

- розглянути шляхи жанрової трансформації сценічного задуму Кармінського в історико-стильовому контексті;

- з’ясувати специфіку жанрових метаморфоз первісної ідеї;

- осмислити художню доцільність остаточної реалізації первинного задуму;

- визначити ступінь автономії кожної з партит;

- з’ясувати підстави, на яких вони поєднуються в єдиний макроцикл, підпорядкований спільній концепції;

- виявити особливості художнього мислення композитора та специфіку його творчої діяльності.

***Матеріалом дослідження*** є рукопис клавіру (103 сторінки), лібрето (8 сторінок машинописного тексту), сценічний план балету "Рембрандт" та однойменна віршована драма Дмитра Кедрина [85, 316-397], а також фортепіанні партити Марка Кармінського, з яких Перша видана, а чотири інші представлені в рукописі.

З середини ХХ століття проблема творчої діяльності людини потрапляє в епіцентр наукових досліджень у різних галузях знання. Безумовно, визнається її комплексний характер. Сьогодні серед наукових дисциплін, що займаються дослідженням процесу композиторської творчості (філософія, соціологія, естетика, літературознавство, мистецтвознавство та інші), одне з першорядних місць належить психології. Вивчення процесу композиторської творчості перебуває в ряду спеціальних теорій художньої творчості, а саме – у сфері теорії музичної творчості, яка узагальнює і певною мірою передбачає творчу практику. Класичною працею, що започатковує цей напрямок у вітчизняній науці, є відома робота Л. Виготського "Психологія мистецтва" [38].

Теорія музикотворчого процесу спирається на фундаментальні положення, розроблені відомими представниками сучасної психології Б. Г. Ананьєвим, П. К. Анохіним, Б. М. Тепловим, К. К. Платоновим, С. Л. Рубінштейном, О. К. Тихомировим, М. Г. Ярошевським, на їх багатий і різноманітний досвід[5, 6, 9, 168].

Чи не вперше в українській психології етичний та естетичний аспекти творчої діяльності концептуалізує видатний вчений психолог В. А. Роменець. Його дослідженя "Психологія творчості" (1971) презентує авторське бачення ключових проблем формування та виявлення творчих здібностей людини [148]. Теорія В. А. Роменця постає як єдність двох складових: загальної психології творчості та прикладної психології творчості. Авторське бачення кожної з цих складових, а також система основних пояснювальних принципів психічного, що покладені в основу тлумачення творчого процесу, складають оригінальне психологічне вчення про природу і механізми творчої людини.

Ключовим питанням загальної психології творчості є уявлення про структуру творчого процесу. Аналіз великої кількості пояснювальних моделей творчого процесу, до яких належать теорії "триакту" П. Енгельмаєра, тристадійна модель А. Пуанкаре, чотиристадійна модель "творчого мислення" Г. Воллеса, Е. Гетчинсона та інших, дає змогу виділити основні ознаки його розгортання.

Значний внесок у психологію художньої творчості зробив професор Б. С. Мейлах [127, 128]. На його думку, процеси творчості досліджуються в динаміці, починаючи від першої фази (виникнення об’єктивних і суб’єктивних імпульсів, зародження ідей і образів та їх кристалізація) до фаз проміжних і завершальних. Б. С. Мейлах пропонує системний підхід, відкриваючи можливості відтворення цілісної картини творчих процесів, їх дослідження у певній ієрархії рівнів.

Перший рівень – дослідження процесу створення окремого твору з тієї точки зору, яка розкриває цілеспрямованість процесу до "фокусу" (за висловом Л. Толстого), до певної мети, до вирішення проблемної ситуації, що лежить в основі творчого задуму.

Наступний рівень – вивчення процесу написання твору даного автора в їх єдності. При цьому відкривається можливість судити про характер творчого процесу конкретного художника в цілому.

Більш високий (з погляду системної методології) рівень цієї ієрархії – порівняльний аналіз процесів творчості різних художників за певними ознаками, а саме аналіз типології творчих процесів, адже ці процеси при всій їх індивідуалізованості можуть мати спільні риси. [128, 15]

Б. С. Мейлах в роботі "Процес творчості і художнє сприйняття: Комплексний підхід: Досвід, пошуки, перспективи" стисло формулює такі методологічні принципи аналізу "творчої лабораторії" письменника (композитора) і ширше – процесів створення літературних (музичних) творів:

1. Матеріалом аналізу є творчі рукописи письменника, при дослідженні яких ставиться завдання не механічного їх прочитання, а проникнення в динаміку авторського задуму.
2. На основі послідовного вивчення задуму на всіх його стадіях від первісних ескізів, планів, різних редакцій – від чорнових, через різні фази робіт до остаточного тексту твору простежується хід думок письменника, визрівання і розгортання ідей і мотивів, вибір остаточних варіантів на шляху до закінчення твору.
3. У процесі цього вивчення однією з основних вимог є необхідність не тільки строго логічної і наукової аргументації, але й застосування естетичного критерію, обов’язкового при формуванні висновків про рух задуму [127, 91].

Я. О. Пономарьов у книгах "Психологія творчого мислення" і "Психологія творчості" розробляє стратегії комплексного дослідження творчої діяльності. Зроблений ним аналіз ролі психології в системі комплексного дослідження творчості приводить до уявлення про психічне як про один із структурних рівнів організації творчої діяльності живих систем [144].

Помітним явищем у вивченні психології творчості є книга відомого болгарського академіка Михайла Арнаудова "Психологія літературної творчості" [11]. На великому і різноманітному матеріалі вчений доводить можливість об’єктивного вивчення психології творчості. Свої положення він розвиває протягом усієї книги, висвітлюючи такі питання, як природа геніальності, сприйняття і спостереження, уявлення, несвідоме.

Зростання інтересу до теоретичних проблем вивчення творчої діяльності письменника, до психології творчості виявилося в книгах різного типу і рівня, розрахованих на широке коло читачів: О. Г. Цейтліна "Труд письменника" [182], О. Г. Ковальова "Психологія літературної творчості" [93], Г. М. Ленобля "Письменник та його робота" [103].

Структура творчого процесу висвітлюється в монографії А. Т. Шуміліна "Проблеми теорії творчості". Автор пропонує такі етапи творчого процесу:

Перший – усвідомлення, постановка, формулювання проблеми.

Другий – знаходження принципу вирішення проблеми, нестандартні задачі (вирішальна гіпотеза, ідея винаходження, задум художнього твору).

Третій етап – обгрунтування і розвиток знайденого принципу, теоретична його розробка; конкретизація і доказ гіпотези (наукова творчість); конструктивна розробка ідеї винаходження (технічна творчість); розвиток і розробка задуму (художня творчість). До цього ж етапу належить розробка плану реалізації задуму, ідеї і проблеми твору (побудова сюжету, характер дійових осіб, місця дії і т.д.) [201, 47-48].

Важливу методологічну роль в уточненні шляхів дослідження процесу художньої творчості зіграли книги і статті відомих естетиків, мистецтвознавців, літературознавців – М. Н. Афасіжева, Ю. Я. Барабаша, М. М. Бахтіна, Ю. Б. Борєва, І.Ф.Волкова, В. П. Іванова, М. С. Кагана, Ф. В. Лазарєва, Н. В. Чередниченко та інших [15, 16, 18, 19, 27, 36 132, 76, 101, 185]. Певний внесок у цю галузь зробили і такі автори, як С. Д. Безклубенко, Л. Т. Левчук, В. І. Мазепа [20, 102, 116]. "Евристичні" моменти, питання психології творчого процесу досить виразно простежуються в книгах Б. В. Асаф’єва, В. А. Васіной-Гроссман, Х. С. Кушнарьова, Л. А. Мазеля, В. В. Медушевського, М. Є. Тараканова, Б. Л. Яворського [13, 14, 114, 115, 125, 126, 165, 166, 203].

Сучасний погляд на творчі процеси в музиці пропонує відомий мистецтвознавець О. С.Соколов. У його монографії "Музична композиція ХХ століття: Діалектика творчості" розглядається проблема композиторського мислення крізь призму фундаментальних філософських категорій [162]. Дослідження з інтерпретації іманентного змісту музичного тексту здійснено в роботі Л. О. Акопяна "Анализ глубинной структуры музыкального текста" [1].

Деякі моменти творчого процесу стосовно сучасної музики фіксуються в спеціальних монографіях і статтях, присвячених окремим композиторам, окремим жанрам і видам музичного мистецтва, в тому числі синтетичним [21, 26, 31, 39, 40, 51, 52, 58, 66, 88, 140, 179]. Питання творчого процесу розкриваються також у критико-естетичній літературі – в монографіях, статтях, оглядах В. Д. Дніпрова, В. Г. Лук’янова, Ю. В. Малишева, О. В. Михайлова, Н. Л. Очеретовської, С. Х. Раппопорта, Д. А. Смирнова, А. Н. Сохора, Т. М. Хреннікова, Н. Г. Шахназарової та інших [56, 109, 145, 158, 163, 192].

Значний, але вже спеціалізований матеріал вміщується в численних історико-аналітичних дослідженнях, присвячених окремим композиторам. Як правило, автори не обмежуються розглядом завершених творів і виявленням стильових рис, а розглядають і особливості творчої праці, включаючи аналіз як остаточних, так і підготовчих варіантів творів з більш або менш розгорнутою характеристикою творчої особистості композитора, соціально-художніх умов часу. У цьому зв’язку можна назвати цілий ряд нарисів і капітальних монографічних досліджень: М. М Гордійчука, О. С. Зінькевич, В. Д. Конена, Ю. В. Келдиша, .В. М. Холопової, М. Р. Черкашиної та ін. [50, 71, 72, 178, 179, 187, 189, 190]. Спеціальний науковий напрямок утворюють роботи текстологічного плану М. Г. Арановського, В. М. Блока, А. І. Климовицького [10, 25, 92].

Комплексне вивчення творчого процесу по відношенню до сфери професійної композиторської практики пропонує А. І. Муха в монографії "Процес композиторської творчості" [137], де розглядаються питання теорії та методології, проблеми і шляхи формування композиторської особистості, здійснюється аналіз структури і динаміки творчого процесу.

Велике значення мають свідчення і роздуми самих композиторів. Багатий матеріал у цьому відношенні представляють їх думки про творчість, викладені в їх літературних роботах, виступах, статтях, листах, щоденниках, записних книжках, лекціях тощо. Достатньо в цьому зв’язку назвати таких композиторів минулого, як В. А. Моцарт, Л. Бетховен, Г. Берліоз, Р. Шуман, Ф. Ліст, Р. Вагнер, Ш. Гуно, Е. Гріг, Д. Верді, М. Глінка, М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков, А. Рубінштейн, П. Чайковський, С. Танєєв, а з більш близького до нас періоду – Г. Малер, К. Дебюссі, М. Равель, О. Скрябін, О. Глазунов, С. Рахманінов, М. Метнер, І. Стравінський, А. Онеггер, П. Хіндеміт, Д. Лігеті, К. Шимановський, П. Казальс, Г. Ейслер, Л. Бернстайн та інші. Спостереженнями і роздумами з цього приводу ділилися С. Прокоф’єв, Д. Шостакович, Р. Глієр, М. Дунаєвський, А. Хачатурян, Л. Ревуцький, Т. Хренніков, А. Кара Караєв, Р. Щедрін, Е. Денисов, С. Губайдуліна та багато ін.

На жаль, сам М. Кармінський не залишив признань щодо власних художніх задумів. За свідченням Ірини Кармінської, дружини композитора, Марк Веніамінович не записував свої думки і спостереження, які б фіксували осмислення творчого акту. Однак йому було притаманне прагнення до самопізнання, аналізу своїх відчуттів, у першу чергу тих, що пов’язані з проблемами музичного мистецтва, з професійною композиторською діяльністю. Кармінський був надзвичайно вимогливим до себе, безперервно переписував, правив свої твори, ретельно і методично вдосконалював текст. Він постійно перебував у стані готовності до творчої роботи, у композитора зріло одночасно декілька ідей. Стимулом для натхнення могли бути цікаві зустрічі, виставки, експозиції, вернісажі, він був великим шанувальником історії та поезії, образотворчого мистецтва і театру, що не могло не відбитися на його професійній діяльності. На запитання відомого харківського драматурга З. В. Сагалова: "Скажи, як виникає мелодія?" – Кармінський відповів: "Читаю текст і виникає мелодія. Миттєво, як осяяння. Якщо, звичайно, вірші подобаються" [37, 52].

Велика творча спадщина Кармінського доволі широко висвітлювалася як на сторінках періодики, так і спеціальної літератури. Першою спробою осягнути яскраву і самобутню постать композитора стала монографія К. Н. Гейвандової, яка вийшла у 1981 році [42]. Авторка відзначає вагомість внеску Кармінського у розвиток українського музичного мистецтва. Але останні півтора десятиліття творчої діяльності композитора, в тому числі і його фортепіанний доробок, залишаються за рамками цього дослідження. Численні публікації наступних років суттєво доповнюють вищезгадане видання.

Так, цікавий огляд дитячої музики композитора пропонує відомий харківський музикознавець Наталія Тишко у збірці "Про тих, хто пише музику для дітей" (1987) [170]. Оперна творчість М. Кармінського привертає увагу І. Мамчур, Ю. Станішевського, М. Черкашиної [120, 164, 188]. Цінний матеріал про життя і творчість композитора містить збірка "Воспоминания о Марке Карминском" (2000), яку упорядкував Г. Ганзбург [37]. Серед авторів – відомі мистецтвознавці М. Черкашина (Київ), Т. Куришева (Москва), Н. Тишко (Германія), театрознавці В. Дубровський (Москва), О. Чепалов (Харків), режисер М. Ентін (Москва), драматург З. Сагалов (Харків), диригенти В. Барсов (Кемерово), С. Прокопов, Ю. Іванова (Харків).

У 2002 році була захищена дисертація Ю. Іванової "Дитяча хорова культура Харківщини останньої третини ХХ століття", другий розділ якої цілком присвячений дитячій хоровій творчості М. Кармінського [74]. Авторка - відомий харківський хормейстер, керівник дитячого хорового колективу "Скворушка", що неодноразово виступав першим виконавцем багатьох творів М. Кармінського, узагальнює власний виконавський досвід, розглядаючи поетику циклів для дитячого хору "Хоровые тетради" та "Дорога к храму" в контексті сучасної хорової культури міста.

***Методологічною основою*** нашогодослідження є наукові теорії творчого процесу, розроблені в психології, філософії та музикознавстві, зокрема, концепція композиторської творчості О. С. Соколова [162], теорія "відродження іманентної "історії" тексту" Л. Акопяна [1] та метод "інтервальної антропології" Ф. Лазарєва [101].

***Наукова******новизна полягає у наступних позиціях:***

- загально теоретичне цілісне осмислення творчих процесів апробовано на музичному матеріалі фортепіанних партит М.Кармінського;

- вперше з’ясовані особливості художньої індивідуальності М. Кармінського, притаманні йому способи постановки, осмислення та вирішення творчих завдань;

- висвітлюється природа композиторського обдарування, певна роль позамузичних чинників у процесі народження ідей;

- дослідження проблематики, пов’язаної з творчою діяльністю М. Кармінського, дозволяє внести корективи у загальну картину розвитку української музичної культури другої половини ХХ століття;

- вперше здійснюється вивчення рукописних матеріалів клавіру незакінченого балету „Рембрандт” (103 сторінки), його сценарію і лібрето (8 сторінок машинописного тексту) з метою виявлення витоків образного змісту та художньої концепції фортепіанних партит;

- принципово новим є метод аналізу циклу, при якому змістовні особливості музичного матеріалу розкриваються у зв’язку з теорією „відродження іманентної „історії” тексту” Л. Акопяна.

***Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами.*** Дисертація виконана на кафедрі хореографії, образотворчого мистецтва, теорії, історії музики та художньої культури Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка у відповідності з кафедральною науково-дослідною програмою „Українська культура і світ від бароко до постмодернізму” (тема №187 Перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності СДПУ імені А.С. Макаренка (2000 – 2006).

***Практичне значення дисертаційного дослідження*** полягає у можливості використання матеріалів дисертації у лекційних курсах історії української музики, світової художньої культури, аналізу музичних творів, історії хореографії, у класі спеціального фортепіано, а також у подальшому вивченні спадщини минулого і сучасних процесів з позицій обраної проблеми. Окрім того, ряд положень та узагальнень, викладених у роботі, може бути використаний і широким колом культурологів на лекціях з історії мистецтва ХХ століття. Робота здатна пожвавити зацікавлення актуальною і ще недостатньо вивченою проблемою реалізації художнього задуму і стимулювати подальші дослідження в цій царині.

***Апробації результатів дисертації.*** Результати роботи були висвітлені на всеукраїнській науково-практичній конференції "Музичний ландшафт України (регіони, школи, індивідуальності)" (листопад 1999 року, м. Суми); на Всеукраїнській науково-практичній конференції "Професійна мистецька освіта: діалог традицій та інновацій" (грудень 2000 року, м. Київ,) та на Міжнародній науковій конференції "Навколо Земпера: синтез мистецтв у європейській культурі ХІХ-ХХ століття" (травень 2003 року, м. Суми).

***Список опублікованих праць за темою дисертації:***

1. Один из рода Давидсбюндлеров // Зеленая лампа. – 1999. – № № 1 - 2. – С. 63 - 64.
2. Роман М.Булгакова "Майстер і Маргарита" в музичному прочитанні Марка Кармінського // Зеленая лампа. – 1999. – № 3 - 4. – С. 47 - 48.
3. Незавершений балет "Рембрандт" М. Кармінського (До проблеми становлення художнього задуму) // Науковий вісник НМАУ. Історія музики в минулому і сучасності. – Вип. 12. – К.: 2000. – С. 41 - 52.
4. Фортепіанні партити М. Кармінського // Культура України. Мистецтвознавство. Вип. 8. – Х.: ХДАК, 2001. – С. 161 - 166.
5. Балетний задум М.Кармінського в контексті художніх тенденцій часу. // Теоретичні питання культури, освіти та виховання. – Вип. 20. – К.: НМАУ, 2002. – С. 180 - 186.
6. Фортепіанна творчість Марка Кармінського // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство. Вип. 9. – К.: НМАУ, 2003. – С. 192 - 201.
7. Радянський міф про Дрезденську галерею // Навколо Земпера: синтез мистецтв у європейській культурі ХІХ – ХХ століття. – Суми, – 2003.

***Структура дисертації*** складається з трьох розділів. Перший – теоретичний - "Загальні аспекти вивчення творчого процесу", де розглядяються сучасні погляди гуманітарної науки на творчий процес. Другий розділ – "Початкова стадія функціонування художнього задуму" присвячений історії виникнення балетного проекту М.Кармінського в контексті художніх тенденцій 60-х р.р., а також вивченню драми Дмитра Кедріна як літературного першоджерела музично-сценічного задуму, сценарію та музичної драматургії незавершеного балету "Рембрандт". Третій розділ – аналітичний – "Остаточна реалізація первинної ідеї" – містить дослідження жанрової метаморфози задуму у новому історико-стильовому контексті; докладно вивчається музичний та образний зміст партит.

Загальна структура дисертації включає в себе функціонально визначені Вступ і Висновки, а також список використаних джерел (218 найменувань) і Додатки, що вміщують нотні приклади і сценарний план балету "Рембрандт".

1. ВИСНОВКИ

У дисертації наведені теоретичні узагальнення існуючих уявлень про творчі процеси і запропоновано нове розв’язання проблеми реалізації художнього задуму від первісних ескізів через уточнення і корекцію музичних образів до остаточної актуалізації (на конкретному музичному матеріалі), що дозволило прийти до таких висновків.

**По-перше,** художній задум доцільно розглядати як ключовий момент творчого процесу, де конкретно-історична реальність перетворюється на художню реальність твору. Дослідження фортепіанних партит М. Кармінського та історії їх створення дозволяє нам скласти досить чітке уявлення про художній задум композитора. У 60-ті роки ХХ століття на хвилі загального піднесення зростає особливий інтерес літераторів, живописців, композиторів до творчої постаті митця. Кармінський намагається знайти художній образ, в якому він зміг би втілити свої ідеї. У цей період він перебуває у стадії пошуку і фокусує свою увагу на фігурі великого голландця (знайомство з книгою Тейн де Фріса "Рембрандт", однойменним фільмом О. Корди та, нарешті, віршованою драмою Д. Кедрина), що за загальною структурою творчого процесу відповідає першій фазі (свідомій роботі) – підготовці, яка є особливим дієвим станом, передумовою інтуїтивного проблиску ідеї. У той же час триває пошук певного жанру, який би відповідав його намірам. У контексті 60-х відбувається відродження балету, саме він опиняється в епіцентрі жанрової системи. Тому не дивно, що композитор вирішує здійснити свій проект саме в балеті. Цей період співпадає з другою фазою творчого процесу (несвідомою роботою) – визріванням, інкубацією ідеї. Він шукає шляхи здійснення задуму. І знаходить їх у конструктивній ідеї фінальних автопортретів. Це співпадає з третьою фазою (переходом несвідомого у свідоме) – піднесенням, яке означає появу ідеї вирішення задуму у вигляді інсайту.

Загальну проблему "людина і світ" він конкретизує як проблему "митця і середовища, що його оточує", на матеріалі драми Кедрина "Рембрандт". Починається інтенсивна робота над сценарієм, лібрето. Музичний матеріал стихійно починає заповнювати весь художній простір балету, пов’язаного із образом реальності. Залишалося вирішити найскладніше завдання: на основі лейттем Рембрандта, які звучать у Пролозі та протягом уже написаних п’яти картин ("ювілейна", "філософських роздумів" та "тема-сповідь"), створити глибоко трагедійний портрет людини, сконцентрувавши всю дію на внутрішніх колізіях героя. Але на цьому етапі композитор несподівано припиняє роботу, остаточно так і не завершивши балетний проект. Такою була первинна стадія функціонування художнього задуму. На перший погляд, композитору для його остаточного здійснення перешкоджали певні об’єктивні обставини. Численні спроби зв’язатися з балетмейстерами і театрами не дали жодних результатів. Писати "у стіл" композитор не міг і не хотів. Разом з тим існували внутрішні мотиви такої трансформації. Вони безпосередньо відбивали особливості спрямування самої художньої індивідуальності композитора. У 60-ті він ані психологічно, ані технічно був не готовий до його остаточного втілення і зробив лише те, що відповідало його екстравертній натурі – відобразив зовнішнє, внутрішній світ героя-митця залишився не здійсненим.

Знову повернувся до незавершеного проекту М. Кармінський більш ніж через десять років. Нові соціально-історичні умови, новий жанровий контекст внесли свої корективи у задум. Оцінивши з дистанції часу створене, композитор розуміє, що необхідна корекція його уявлення про майбутній твір. І він обирає шлях кардинальної трансформації. Тоді він, по-перше, відкидає літературний сюжет, по-друге, відмовляється від сценічного втілення задуму, по-третє, знаходить нову форму, яка відповідає його намірам. Для цього композитору потрібно було розчленити на частини вже створене і організувати їх у нове ціле. У результаті автор обирає нову жанрову модель – партити.

Нарешті, настає остання, четверта фаза (свідома робота) творчого процесу – розвиток ідеї, її остаточне оформлення і перевірка. У нашому дослідженні це співпадає зі стадією остаточної реалізації первинної ідеї.

**По-друге**, розглянуті в такому аспекті п’ять партит М. Кармінського, що генетично пов’язані з музикою незавершеного балету, виявляють концепційну цілісність і можуть бути потрактовані як самостійний макроцикл. Їх задум визрівав наче „метелик” у „коконі” сценічного проекту.

**По-третє**, виявлені чинники, що єднають п’ять партит у макроцикл. Підтвердженням загальної цілісності партит свідчить наявність наскрізних лейтутворень різного рівня. Так, сферу Lamento представляє поступовий низхідний рух басу, який асоціюється у бароковій музиці з думками про згасання, навіть смерть, і втілює глибоке страждання. Ламентозність репрезентують також хореїчні секундові інтонації, втілюючи образи печалю і скорботи. У той же час вони символізують агресію сил зла, набуваючи токатно-гротескового модусу. Мотивний зворот на рівні всього макроциклу втілює образи політності, душевного поривання ("ювілейна" тема у "Карнавалі" і "Бурлесках" № 1 і № 2; злітаючі пасажі у "Видінні Маргарити"). Загальну цілісність циклу забезпечує також прийом остинато, який втілює образи безупинного руху подібно ***perpetum mobile***. Композитор застосовує їх у моменти найбільшого емоційного напруження, загострюючи зростання експресії і драматизму (Фінал Першої і Третьої партит, "Велике Місто"). Лейтгармонією циклу стає тонічний тризвук (початок головної теми "Канцони", "Канцонети", "Концертино", "Прелюдії" та інші). На ладово-інтонаційному рівні використання мажоро-мінору символізує амбівалентність музичного змісту та вносить характер протиріччя, а часто і протесту ("Прощання і вічний притулок"). Об’єднуючою ознакою стає також лейтжанр вальсу, представлений у Першій партиті дансантною тридольністю "Менуету", у Другій – несподіваною появою у "Прелюдії" і подальшим розвитком у "Бурлесці № 2", у П’ятій – яскравою образністю "Видіння Маргарити".

Цементуючим чинником у загальній драматургії макроциклу стає також тональна драматургія. Як тональний центр виступає сонячний Ре-мажор. У тексті партит переважають споріднені по відношенню до нього тональності: ля мінор – тональність домінантової сфери; ре мінор – однойменний мінор; тональність мінорної субдомінанти – соль мінор. У ля мінорі написані віртуозні номери ("Концертино" з Першої, "Рондо" і "Фінал" з Третьої, Risoluto з Четвертої). Ліричні п’єси Першої і Другої партит написані у до-дієз мінорі. Таким чином, фортепіанні партити Кармінського, генетично пов’язані з музикою незавершеного балету, утворюють художню цілісність і представляють собою масштабний макроцикл.

Вже у роботі над Першою партитою композитор знаходить структурну модель – це мають бути п’ятичастинні цикли з різнохарактерними контрастними номерами. Але музичного матеріалу вистачило лише на чотири (Четверта, на відміну від інших, складається з чотирьох частин). Так, Перша партита втілює світ бароко, у ній поєднуються західноєвропейські жанрові моделі ренесансної і постренесансної епох. Друга представляє собою колоритні жанрові фрески, в яких токатна образність Прелюдії знаходить продовження у Бурлесці № 1 і гротесково-урочистій вальсовості Бурлески № 2. Третя партита відтворює лірико-драматичні колізії, трагедію духу, що повстав проти сил зла. Романтичні інтенції Четвертої партити втілені завдяки застосуванню багатого спектру різнохарактерних образів від яскравого "Карнавалу", який викликає алюзії з шуманівським циклом, до молитовного Largo, що виконує роль сарабанди. П’ята партита – філософський постскриптум, на рівні біблійної парадигми, адже при роботі над кедринською драмою саме цей прошарок залишився поза увагою композитора і в балеті був відсутній. Необхідно було дописати нову музику, яка б звучала післямовою всього макроциклу. Поштовхом став літературний матеріал роману М. Булгакова "Майстер і Маргарита".

Музичний матеріал незавершеного балету втілював чотири образні сфери, кожна з яких мала наскрізний розвиток і виявилася так чи інакше у кожній з п’яти партит. Світ Lamento репрезентують Канцона (Перша партита), Лакрімоза (Друга партита), Канцонета (Третя партита), Largo (Четверта партита), "Привітання Майстру" (П’ята партита). Гротесково-токатна сфера панує у Фіналах Першої і Третьої партит, Прелюдії Другої партити, Рондо Третьої партити, у Risoluto Четвертої і "Великому Місті" П’ятої партити. "Іграшкові" образи втілюють класицистські за походженням Багатель та Інтерлюдія. Світ піднесених почуттів включає в себе образи бароко (Мадригал з Першої партити) та романтизму ("Видіння Маргарити" з П’ятої партити). Характерно, що ламентозні і гротесково-токатні образи усвідомлюються як усталені і не динамізуються у музичній драматургії цілого. А "іграшкові" номери, які в балеті репрезентують жіночі образи, в макроциклі продовжуються романтичними Карнавалом та "Видінням Маргарити". Інакше кажучи, Кармінський здійснює зсув на рівні "інтонованого світогляду", за В. Медушевським [126, 16]. Виникає самостійна драматургія макроциклу, в основі якої ***– ідея стильової модуляції від бароко через класицизм до романтизму у полі свідомості людини ХХ століття.***

**По-четверте,** вивчаючи історію створення фортепіанних партит, ми мали змогу переконатися, що у даному конкретному випадку виник єдино можливий художній результат, вільний від попередньої літературної основи.

Виник цілісний за своєю драматургією макроцикл, у якому композитор розкриває свою концепцію людини. У своїй сукупності партити виявляють риси, притаманні жанру новелет. Новела – це "... "новина", як розуміли її італійці Ренесансу, які вперше створили новелу. Новела – історія оновлень, що вносяться у життя людьми" [22, 58]. Якщо в літературі співіснують романісти, есеїсти, ***новелісти***, то за типом мислення Кармінського можна віднести до останніх. У композитора є невибагливий дитячий цикл "Новелет", у якому спостерігається концептуальна схожість з партитами. Взагалі жанр новелети у музичному мистецтві охоплював принаймні три принципово різні змістові настанови. Насамперед тут мала бути відтворена якась "новина", але не глобального масштабу, а така, що виникає, так би мовити, "на злобу дня". Також новелети часто утворювали цикл, поєднуючись за принципом усесвітньо відомої "Одісеї" Гомера, де контрастні епізоди сполучала між собою одна дійова особа. Нарешті, "новелета" могла набути вигляду музичного "оповідання", що розгорталося за тим чи іншим сюжетом. Так, "для новелет суттєвим є співставлення початку і кінця" [22, 58]. Своїм "Новелетам" Кармінський не надавав ніякої конкретної програми. Намагаючись знайти загальний знаменник для трьох можливих трактувань цього жанру, він складає своєрідну романтичну історію. У нього з’явилася потреба принаймні для себе визначити той необхідний для усталення цієї жанрової моделі баланс між епічним і ліричним, оповідальним і сповідальним, картинним і дієвим. Інакше кажучи, він спробував знайти складний ракурс висвітлення ліричного модусу, в якому є і розповідь, і сюжетні перипетії, і драматичні колізії. Кармінський відмовився від притаманної шуманівським "Новелетам" мозаїчності, замість цього обравши класичну, довершену структуру сюїтного циклу. Так, прихованим сюжетом однойменного циклу композитора є життєвий шлях людини, що бореться за щастя і страждає. За висловом В. Шкловського, "якщо мистецтво розповідає про щастя, то, звичайно, воно розповідає про щастя, яке зруйноване, або про те, якому загрожує руйнація. Воно відбирає міфи, які розповідають про руйнацію" [197, 567].

Аналогічна новелістичність парадоксальним чином присутня і в останньому циклі композитора "27 п’єс у тридольному ритмі". Витончена тридольна дансантність дуже характерна для творчості композитора, вона утворює з вокально-пісенною інтонацією своєрідний сплав, що піднімається до по-справжньому ліричної невичерпності. Саме вальс стає для Кармінського таким жанром, де відбувається духовне єднання – те, про що мріяв композитор, відчуваючи "щось таке, що звернене до тебе, саме до тебе – від серця до серця" [79, 47]. Збірка побудована за жанровими канонами новелет. Тут простежується практично та ж сама романтична концепція, що і у вищезгаданому циклі. Події, які стоять за "27 п’єсами...", – "Одісея" самого Кармінського, а кожний вальс – окремий епізод його життя.

Кармінський відображає подвійну природу людської натури, яка базується на перетині двох полюсів: з одного боку – це дієве, активне начало, яке спрямоване до прогресу, з другого – "руйнівні наслідки" у токатно-гротесковій сфері (Фінал Першої і Третьої) або "наслідки" (Канцона, Лакрімоза, Largo), які символізують усвідомлення втрат. І, нарешті, у П’ятій партиті дія переміщується у світ філософських роздумів. Отже, композитор будує драматургію на рівні макроциклу за принципами бінарного типу: дія – наслідки, які, у свою чергу, стають поштовхом для нової дії, що здебільшого є фіналом партит. Кожна партита закінчується по-різному. Так, у фіналі Першої і Третьої партит відтворюється динаміка багатомірних стосунків героя, втілюється ідея зіткнення духовного і бездуховного начал, композиція будується за принципом "монтажу" тем-образів, що надає їм рис рондоподібності. Фінал Другої (Бурлеска) і Четвертої (Risoluto) – панування дансантної сфери, в якій відображається, з одного боку, світ героя, з іншого – яскраве дійство, що захоплює і втягує його у свій стрімкий вир. Фінал П’ятої – філософські роздуми героя над одвічними проблемами людського буття.

Таким чином, можна стверджувати, що п’ять партит Кармінського пов’язані не тільки інтонаційно, але і концептуально, бо втілюють композиторське розуміння феномену людини, яка приречена на постійний пошук і дію, не здатна зупинитися і потім осмислювати наслідки своїх вчинків. У цьому, безумовно, П’ята партита є складовою частиною макроциклу.

**По-п’яте,** Кармінському притаманна ***літературоцентристська*** свідомість. Свої художні ідеї він знаходив у вербальних текстах, які давали поштовх для творчого процесу. Композитор сприймав музику як слово, і в цьому він типологічно близький до романтиків. Показовим є і те, що автор не залишив після себе ні ескізів, ні нотаток, ні чернеток, але багато щодо особливостей творчої індивідуальності самого композитора розкрилося у його трьох есе про Ф. Шуберта Ф. Мендельсона, та Р. Шумана [79, 80, 81]. Кармінський захоплюється їх генієм, їх унікальністю і пише про це з помітною пристрастю, але без відтінку композиторського прагматизму, коли із всього почутого вилучається лише корисне для себе. Він намагається зрозуміти кожного як людину, як особистість, осягнути філософію їх долі. І разом з тим у цих живо відтворених літературних портретах явно проступають також і характерні риси композиторської індивідуальності самого Марка Кармінського. Так, йому був надзвичайно близький ***енциклопедизм*** Мендельсона, тому що сам він був людиною широких художніх інтересів, ерудиції, глибокого знання історії мистецтва. І здавалося б, з таким далеким Мендельсоном Кармінського об’єднує любов до поезії.

Ставлення М. Кармінського до родинних зв’язків можна зрозуміти, читаючи сторінки есе про Р. Шумана, присвячені дружині композитора – Кларі Вік: "коханій, матері його вісьмох дітей, берегині його домашнього вогнища, його Музі" [81, 10]. "Цікавим, унікальним явищем світової культури" називає Кармінський це надзвичайне подружжя. "Не було у світовій музиці композитора, вся творчість якого була б обдарована однією єдиною, але такою великою любов’ю. Завдяки коханню і розумінню, вони змогли створити ту атмосферу в домі, яка сприяла його плідній творчій діяльності" [81, 13]. Як не згадати, читаючи ці рядки, що Ірина Матвіївна Кармінська, дружина композитора, – цікава особистість, талановита піаністка.

У музиці романтиків Кармінського більш за все приваблює безпосередність, демократичність. Він пише про те, що "Пісні без слів" Мендельсона зробили домашнє музикування найулюбленішим сімейним заняттям, привертаючи до нього не тільки дорослих, але й дітей, і швидко набуваючи масовості і всесвітності" [80, 13]. Усією своєю суттю Кармінський прагнув спілкування з широкими масами. Про це свідчать його твори для дітей, музика до численних вистав, зокрема, до "Робіна Гуда", радіосерія "Світ, музика і духовність", над якою з такою зацікавленістю працював композитор. Можливо, тому для Кармінського була особливо близька пісенна творчість Ф. Шуберта. В есе про німецького романтика він пише: "Коли думаєш про його пісні, розумієш, що саме він стояв у джерел всесвітнього тріумфу цього жанру" [79, 47]. Музика самого Кармінського приваблює красою, яка дарує слухачам багато щасливих хвилин. Відомо, що уривок з його пісні про Харків нині використовується як позивні міської радіостанції.

У статті про Ф. Мендельсона М. Кармінський зауважує, що натхнення – не обов’язково плід боротьби пристрастей, духовного розладу. І коли він приводить слова Ф. Мендельсона: "Працюючи, я не думаю про те, що хочуть люди, що вони хвалять, і скільки заплатять, а лише про те, що я сам вважаю добрим і що мені самому приносить радість" [80, 13], ми розуміємо, що це життєва позиція самого М. Кармінського. У нього своє, неповторне "інтонаційне обличчя". Навіть відомі музичні звороти в нього звучать свіжо і цікаво. Музика Кармінського образна, ніби зримо відчутна. У цьому важливу роль зіграла його інтенсивна робота у театрі. Його музика до вистав ніколи не приносилася в жертву драмі, не опускалася до рівня ілюстрації. Програмність – важлива особливість творчості композитора. Про "Сон в літню ніч" Ф. Мендельсона він пише: "Жодних словесних пояснень – повна довіра виразності самої музики. Тільки заголовок, імпульс асоціації, без "грубої ниті" фабули" [80, 13]. Саме в такому сенсі є програмними всі п’ять фортепіанних партит Кармінського, одна з яких написана "Після прочитання "Майстра і Маргарити" М. Булгакова". Вже назви деяких номерів ("Присвята Майстру", "Видіння Маргарити", "Шалений вальс", "Велике місто", Вічний притулок") свідчать про точність відбиття композитором філософської сутності роману.

Кармінський створив багато музики для дітей, справедливо вважаючи, що кожний твір для маленьких – це битва за людську душу, робота на майбутнє. Характерним є те, що у чотириденному фестивалі музики Кармінського, який відбувся у Харкові у 1995 році, участь брали переважно дитячі хорові колективи. Не випадково серед багатьох висловлювань Р. Шумана М. Кармінський виділив одне: "Я буваю радий, коли сонячний промінь стрибає на рояль, ніби бажаючи пограти зі звуком, який по суті, є не що інше, як світло, що звучить" [81, 17]. Юнацький тон цього "джерельно чистого" визнання близький Кармінському тому, що це про дітей, це світ їх очами і слухом.

Як художника по-справжньому ***романтичного*** типу, Кармінського цікавить проблема людини, саме вона перебуває у центрі його художнього світу. Як і у романтиків, глобальна ідея, що хвилює Кармінського, пов’язана з розумінням двоїстості, що відображає співіснування людини і оточуючого світу.

**По-шосте,** проблема завершення балету „Рембрандт”, який безумовно є важливим фактом історії українського мистецтва, залишається відкритою. Репрезентуючи дух свого часу, „Рембрандт” несе в собі багато цікавих та оригінальних ідей, які і в наш час не втратили своєї актуальності. Український балет поки що не має аналогів у вирішенні запропонованої Кармінським глобальної проблематики – зображенні митця і часу в узагальненому вигляді.

Отже, первісним поштовхом для створення партит було не знайомство з драмою Кедріна, а внутрішнє бажання композитора сформулювати для себе власну концепцію людини. У даному випадку фігура Рембрандта стала своєрідною моделлю, саме для цього і був потрібен сюжет кедринської драми. Можна припустити, що віршована драма була використана композитором ніби своєрідне "риштування", яке було зняте після завершення "будівництва". Ретельно приховане балетне минуле остаточної версії проступало лише у певній специфіці музичного вислову. Сюжет "Рембрандта" допоміг композитору відтворити у музиці партит не конкретну особистість, навіть такого масштабу, як Рембрандт, а усвідомити у горизонті ХХ століття універсальну ***проблему сучасної людини.***

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М.: Практика, 1995. – 256 с.
2. Александрова Н. Методологічне оновлення аналітичних дисциплін у музикознавчій освіті // Музична освіта України. Сучасний стан, проблеми розвитку. – К.: Кий, 2001. – С. 69 - 73.
3. Алпатов М., Данилова И. Старые мастера Дрезденской галереи. – М.: Искусство, 1959. – 412 с.
4. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. Изд. 5. – М.: Музыка, 1977. – 447 с.
5. Ананьев Б. Г. Избранные психологические труды: В 2-х т. – М.: Педагогика, 1980. – Т. 1. – 230 с.
6. Ананьев Б. Г. Избранные психологические труды: В 2-х т. – М.: Педагогика, 1980. – Т.2. – 287 с.
7. Андронов С. Рембрандт. – М.: Знание, 1978. – 110 с.
8. Аннинский Л. Шестидесятники и мы. – М.: Киноцентр, 1991. – 299 с.
9. Анохин П. К. Теория отражения и современная наука о мозге. – М.: Знание, 1970. – 46 с.
10. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. Вып. 6. – М.: Советский композитор, 1987. – С. 5 - 44.
11. Арнаудов М. Психология литературного творчества: Пер. с болг. – М.: Прогресс, 1970. – 654 с.
12. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства: Пер с англ. – М.: Прометей, 1994. – 352 с.
13. Асафьев Б. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. – Л.: Музыка, 1974. – 296 с.
14. Асафьев Б. О музыке ХХ века: Пояснения и приложения к программам симфонических и камерных концертов. – Л.: Музыка, 1982. – 200 с.
15. Афасижев М. Н. Западные концепции художественного творчества: Учебное пособие: – 2-е изд. – М.: Высшая школа, 1990. – 178 с.
16. Афасижев М. Н. Искусство как предмет комплексного исследования: Методологические и научные аспекты исследования. – М.: Знание, 1983. – 64 с.
17. Бажан М. Твори у 4-х томах. – К.: Дніпро, 1975. – Т. 3: Пер. з нім – 431 с.
18. Барабаш Ю. Я. Вопросы эстетики и поэтики. – 4-е изд. – М.: Современник, 1983. – 416 с.
19. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
20. Безклубенко С. Д. Грани творческого метода. – К.: Мистецтво, 1986. – 197 с.
21. Бентя Ю. Concerto grosso Віталія Губаренка як приклад сучасної інтерпретації барокового жанру // Науковий вісник. Вип. 32. – Книга 4. – К.: НМАУ, 2003. – С. 127 - 142.
22. Берковский Н. Я. Литература и театр. М.: Искусство, 1969. – 638 с.
23. Берченко Р. Болеслав Яворский о "Хорошо темперированном клавире" // Музыкальная академия. – 1993. – №2. – С. 117 - 124.
24. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового завета. Канонические. – М.: Российское Библейское Общество, 1996. – 1312 с.
25. Блок В. Метод творческой работы С. Прокофьева. – М.: Музыка, 1979. – 141 с.
26. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления. Вып. 1 – М.: Музыка, 1989. –268 с.
27. Борев Ю. Б. Эстетика: Учебное пособие. – М.: Высшая школа, 2002. – 511 с.
28. Бочарникова Г., Иноземцева Г. Тем, кто любит балет. – М.: Русский язык, 1980. – 264 с.
29. Брюсов В. Избранные сочинения: В 2 томах. – М.: Художественная литература, 1987. – Т. 2. – 575 с.
30. Булгаков М. Мастер и Маргарита. – М.: Советский писатель, 1988. – 317 с.
31. Вайнцвайг П. Десять заповедей творческой личности: Пер. с англ. – М.: Прогресс, 1990. – 192 с.
32. Ванслов В. Статьи о балете. – Л.: Советский писатель, 1980. – 190 с.
33. Васильева-Рождественская М. В. Историко-бытовой танец: Учебное пособие. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1987. – 382 с.
34. Верхарн Э. Рембрандт. – К.: ВиАн, 1995. – 76 с.
35. Виппер Б. Р. Искусство ХVII века и проблема стиля барокко // Проблема стилей в западноевропейском искусстве ХV – ХVІІ веков. Ренессанс. Барокко. Классицизм. – М.: Искусство, 1966. – 255 с .
36. Волков И. Ф. Творческие методы и художественные системы. – М.: Искусство, 1989. – 253 с.
37. Воспоминания о Марке Карминском. Сб. стат. под ред Г. Ганзбурга. – Х.: Каравела, 2000. – 131 с.: ил.
38. Выготский Л. Психология искусства. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. – 480 с.
39. Гаврилова Л. В. Музыкально-драматическая поэтика С.М.Слонимского (парадигмы метатекста). – Красноярск: Красноярская государственная академия музыки и театра, 2003. – 258 с.
40. Гаккель Л. Фортепианная музыка ХХ века: Очерки. М., Л.: Советский композитор, 1976. – 296 с.
41. Ганзбург Г. Композитор року // Музика. – 1996. – № 5. – С. 27.
42. Гейвандова К. М. Кармінський. – К.: Музична Україна, 1980. – 43 с.
43. Гейне Г. Про художню творчість. – К.: Мистецтво, 1988. – 350 с.
44. Герчук Ю. С точки зрения 60-ка // Декоративное искусство. – 1991. – №7. – С. 7 - 12.
45. Гливинський В. Про вплив мелодики бароко на музичну мову Стравінського // Українське музикознавство. Вип. 23. – К.: Музична Україна, 1988. – С. 74 - 79.
46. Гоголь Н. Повести. Пьесы. Мертвые души. – М.: Художественная литература, 1975. – 654 с.
47. Голомшток И. Тоталитарное искусство. – М.: Галарт, 1994. – 296 с.
48. Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8-и томах. – М.: Художественная литература, 1980. – Т. 8. – 559 с.
49. Гордеева В. Спешите делать добро... // Вечерний Харьков. – 1996. – 17 окт.
50. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. – К.: Музична Україна, 1969. – 427 с.
51. Григорьева Г. Анализ музыкальных призведений: Рондо в музыке ХХ века – М.: Музыка, 1995. – 96 с.
52. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины ХХ века. 50-80-е годы. – М.: Музыка, 1989. – 208 с.
53. Губанов Я. Кластер як компонент сучасного музичного мислення (на прикладі української сучасної музики 70-80 років) // Українське музикознавство. Вип.. 24. – К.: Музична Україна, – 1989. – С. 118 - 126.
54. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М.: Советский композитор, 1986. – 207 с.
55. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М.: Советский композитор, 1971. – С. 31 - 43.
56. Днепров В. Д. С единой точки зрения: Литературно-эстетические очерки. – Л.: Советский писатель, 1989. – 376 с.
57. Дорошенко Л. Вспоминая М.В.Карминского // Воспоминания о Марке Карминском. – Х.: Каравелла, 2000. – 132 с.
58. Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності. – Суми: СДПУ, 2002. – 228 с.
59. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1982. – 383 с.
60. Дубравская Т. Итальянский мадригал ХVІ века // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. – М.: Музыка, 1972. – С. 55 - 97.
61. Дубровский В. Соавтор моей жизни // Воспоминания о Марке Карминском. – Х.: Каравелла, 2000. – С.8 - 23.
62. Дьячкова Л. Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. – С. 17 - 40.
63. Егорова К. С. Портрет в творчестве Рембрандта. – М.: Искусство, 1975. – 234 с.
64. Житомирський Д. Роберт Шуман. – М.: Музыка, 1964. – 849 с.
65. Загайкевич М. Українська балетна музика. – К.: Наукова думка, 1979. – 277 с.
66. Загайкевич М. Балетний світ Віталія Губаренка // Науковий вісник. Вип.32. – Книга 4. – К.: НМАУ, 2003. –С. 62 - 69.
67. Зейдевитц Р., Зейдевитц М. Дрезденская галлерея. – М.: Искусство, 1965. – 336 с.
68. Земпер Г. Практическая естетика: Пер. с нем. – М.: Искусство, 1970. – 319 с.
69. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – М. МГК, 1997. – 509 с.
70. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра Ф.Шопена. – М.: МГК, 1995. – 151 с.
71. Зинкевич Е. Методологические аспекты проблемы традиций и новаторства // Исторические аспекты теоретических проблем в музыкознании. – К.: 1985. – С. 65 – 80.
72. Зинкевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Е. Станковича. – Сумы: Слобожанщина, 1999. – 252 с.
73. Золотовицька І. Дмитро Клебанов. – К.: Музична Україна, 1980. – 44 с.
74. Іванова Ю. М. Дитяча хорова культура Харківщини останньої третини ХХ століття: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / ХДАК. – Х., 2001. – 20 с.
75. Ильина Т. В. История искусств. – М.: Высшая школа, 1983. – 172 с.
76. Каган М. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.
77. Калашник М. Т. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов ХХ века. – Х.: Форт ЛТД, 1994. – 188 с.
78. Калашник М. Т. До проблеми функціонування жанру сюїти в сучасній українській музиці // Українське музикознавство. Вип. 26. – К.: Музична Україна, 1991. – С. 230 - 239.
79. Карминский М. Божье вдохновение // Харьковские ассамблеи. – Х.: Фолио, – 1993. – С. 47.
80. Карминский М. Счастливый гений // Харьковские ассамблеи. – Х.: Принтал, 1994. – С. 11-16.
81. Карминский М. Драматургия жизни Роберта Шумана. Харьковские ассамблеи. – Х.: Форт, 1995. – С. 7 - 18.
82. Карминский М. Рембрандт. Либретто. Рукопись. – 8 с.
83. Карминский М. Что завершено, что в работе, что задумано? // Музыкальная академия. – 1995. – № 1 – С. 18 - 19.
84. Катонова С. Музыка советского балета. Очерки истории и теории. – Л.: Советский композитор, 1980. – 295 с.
85. Кедрин Д. Дума о России. – М.: Правда, 1990. – 493 с.
86. Кедрин Д. Избранные произведения. – Л.: Советский писатель, 1974. – 579 с.
87. Кедрин Д. Избранное: Стихотворения и поэмы. – М.: Художественная литература, 1991. – 319 с.
88. Кириллина Л. Метаморфозы менуэта // Музыкальная академия. – 1998. – №4. – С. 133 - 136.
89. Кияновська Л. Еволюція стилю Станіслава Людкевича у європейському контексті // Питання стилю і форми в музиці. – Львів: Каменяр, 2001. – С. 8 - 89.
90. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчість митця у дзеркалі епохи. – Львів: Сполом, 1998. – 216 с.
91. Клин В. Л. Українська радянська фортепіанна музика. – К.: Наукова думка, 1980. – 313 с.
92. Климовицкий А. И. Некоторые особенности творческой лаборатории Бетховена // Психология процессов художественного творчества. – Л.: Наука, 1980. – С. 139 - 150.
93. Ковалев А. Г. Психология личности. 3-е изд. – М.: Просвещение, 1970. – 391 с.
94. Коваль Г. О. Ліст і Данте: до проблеми синтезу мистецтв: Автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ. – К., 1998. – 16 с.
95. Козлов В. Соната для фортепіано Василя Барвінського, як відображення провідних ідей романтичної епохи // Питання стилю і форми в музиці. – Львів: Каменяр, 2001 – С. 189 - 199.
96. Корній Л. Історія української музики. – К. – Х. – Нью-Йорк: Вид-во М.П.Коць, 1996. – Ч. 1. – 314 с.
97. Красная книга культуры //Сост. В. Рабинович – М.: Искусство, 1986. – 423 с.
98. Кузнецов С., Тростников М. "Фантастическая симфония" Михаила Берлиоза (об аллюзии в романе Мастер и Маргарита) // Музыкальная жизнь. – 1991. – № 21 - 22. – С. 8 - 10.
99. Кузнецов Ю. И. Особенности и методы изучения творческой лаборатории Рембрандта // Психология процессов художественного творчества. – Л.: Наука, 1980. – С. 113-127.
100. Курышева Т. Театральность и музыка. – М.: Советский композитор, 1984. – 201 с.
101. Лазарев Ф. В., Брюс А. Литл. Многомерный человек. Введение в интервальную антропологию. – Симферополь: СОНАТ, – 2001. – 264 с.
102. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття: Навчальний посібник. – К.: Либідь, 1997. – 224 с.
103. Ленобль Г. М. Писатель и его работа. Вопросы психологи творчества и художественного мастерства. – М.: Советский писатель, 1966. – 394 с.
104. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: 2-е изд. – М.: Музыка, 1983. – Т. 1. – 696 с.
105. Ливанова Т. Западноевропейская музыка ХVII – ХVIII века в ряду искусств. – М.: Музыка, 1977. – 528 с.
106. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и Современность. – М.: Советский композитор, 1990. – 221 с.
107. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
108. Лук А. Н. Психология творчества. – М.: Наука, 1978. – 127 с.
109. Лукьянов В. Г. Методологические проблемы художественной критики. – М.: Наука, 1980. – 332 с.
110. Львов-Анохин Б. Мастера большого балета. – М.: Искусство, 1976. – 240 с.
111. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. – К.: Музична Україна, 1973. – 326 с.
112. Мазель Л. О типах творческого замысла // Советская музыка. – 1976. – №5. – С. 19 - 31.
113. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. – М.: Советский композитор, 1991. – 376 с.
114. Мазель Л. Статьи по теории и анализу музыки. – М.: Советский композитор, 1982. – 328 с.
115. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: Учебное пособие. – 3-е изд. – М.: Музыка, 1986. – 527 с.
116. Мазепа В. И. Культура художника. – К.: Мистецтво, 1988. – 332 с.
117. Макаров М. Світло українського бароко. – К.: Мистецтво, 1994. – 288 с.
118. Макаров А. М. П’ять етюдів: підсвідомість і мистецтво. Нариси з психології творчості. – К.: Радянський письменник, 1990. – 285 с.
119. Мамардашвили М. Как я понимаю философию. – М.: Прогресс, 1990. – 368 с.
120. Мамчур І. Сучасна українська опера. – К.: Знання, 1984. – 48 с.
121. Марков М. Искусство как процесс. – М.: Искусство, 1970. – 240 с.
122. Маркова О. Музичні архетипи та "Прометеїв комплекс" музики // Українське музикознавство. Вип. 30. – К.: НМАУ, 2001. – 238 с.
123. Маркова О. Музична культурологія і методологія мистецтвознавства в оновленні традиційних музикознавчих дисциплін // Музична освіта України. Сучасний стан, проблеми розвитку. – К.: Кий, 2001. – С. 142 - 147.
124. Медведев П. Н. В лаборатории писателя. Л.: Советский писатель, 1971. – 392 с.
125. Медушевский В. К Музыкальный стиль как семиотический объект //Советская музыка. – 1979. – №3. – С. 30 - 39.
126. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. Вып. 5. – М.: Советский композитор, 1984. – С. 5 - 17.
127. Мейлах Б. С. Процесс творчества и художественное восприятие: Комплексный подход: опыт, поиски, перспективы. – М.: Искусство, 1985. – 318 с.
128. Мейлах Б. С. Психология художественного творчества: предмет и пути исследования // Психология процессов художественного творчества. – М.: Наука, 1980. – С. 5 - 23.
129. Мельник Л. О. Необарокові тенденції в музиці ХХ століття: Дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. – Львів, 2003. – 208 с.
130. Меркулов А. Фортепианные сюитные циклы Шумана. – М.: Музыка, 1991. – 93 с.
131. Милашевский В. А. Вчера, Позавчера… Воспоминания художника. – М.: Книга, 1989. – 400 с.
132. Мировоззренческая культура личности: Философские проблемы формирования / В. П. Иванов, Е. К. Быстрицкий Н. Ф. Тарасенко, В. П. Козловский / Под ред. В. П. Иванова. – К.: Наукова думка, 1986. – 293 с.
133. Михайлов М. Молодые годы ленинградского балета. – Л.: Искусство, 1978. – 142 с.
134. Михайлов М. Стиль в музыке: Исследования. – Л.: Музыка, 1981. – 261 с.
135. Морозов А. Проблемы европейского барокко // Вопросы литературы. – 1968. – №12. – С. 111 - 126.
136. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації: Автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.02. / Київській держ. конс. – К., 1994. – 25 с.
137. Муха А. И. Процесс композиторского творчества. – К.: Музична Україна, 1979. – 272 с.
138. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 318 с.
139. Найко Н. М. Н. К. Метнер. Творческий процесс и его постижение // Музыкальное искусство ХХ века: творческий процесс, художественные явления, творческие концепции. – М.: МГК, 1992. – С. 3 - 16.
140. Никитина Л. Д. Советская музыка. История и современность. – М.: Музыка, 1991. – 278 с.
141. Николаева А. Особенности фортепианного стиля А.Н. Скрябина. – М.: Советский композитор, 1983. – 104 с.
142. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту. – К.: Сучасність, №4. – 2000, – С. 65 - 69.
143. Протопопов В. Ричекар и Канцона в ХVІ-ХVІІ веках и их эволюция // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. – М.: Музыка, 1972. – С. 554.
144. Пономарев Я. А. Психология творчества. – М.: Наука, 1976. – 303 с.
145. Раппопорт С. Х. От художника к зрителю. Как построено и как функционирует произведение искусства. М.: Советский художник, 1978. – 237 с.
146. Рембрандт Харменс ван Рейн. Офорты Рембрандта (Альбом). – М.: Изогиз, 1963. – 154 с.
147. Рождественская Н. В. Психология художественного творчества: Уч. пос. – С. - П. госуд. унив., 1995. – 271 с.
148. Роменець В. А. Психологія творчості: Навчальний посібник. – 2-е вид. – К.: Либідь, 2001. – 288 с.
149. Рост В. Наш Большой. – М.: Молодая гвардия, 1977. – 64 с.
150. Ротенберг Е. И. Проблема исторической картины в творчестве Рембрандта // Искусство. – 1956. – №6. – С. 42-50.
151. Ротенберг Э. Е. Рембрандт Харменс ван Рейн. – М.: Советский художник, 1956. – 184 с.
152. Рубаха Е. Танец и симфония // Музыкальная академия. – 1998. – №1. – С. 136 - 159.
153. Сабинина М. Опера – оратория и моноопера // Советский музыкальный театр. Проблемы жанров. – М.: Советский композитор, 1982. – С. 19 - 63.
154. Самойленко О. Структура і функції музикознавчої освіти в сучасній Україні // Музична освіта України. Сучасний стан, проблеми розвитку. – К.: Кий, 2001. – С. 95 - 99.
155. Сидорова О. А. Музичні інтерпретації драми Г. Ібсена "Пер Гюнт": проблема втілення художньої концепції людини: Автореф. дис... канд... мистецтвознавства: 17.00.03. / НМАУ. – К., 2003. – 16 с.
156. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973. – 446 с.
157. Смирнов Ю. "Музыка" Михаила Булгакова // Советская музыка. – 1991. – №5. – С. 60 - 64.
158. Смирнов Д. О тайнах творческого процесса // Музыкальная академия. – 2002. – №2. – С. 39 - 48.
159. Советский балетный театр. 1917 – 1967. – М.: Искусство, 1976. – 376 с.
160. Сокол О. Про деякі проблеми вищої музичної освіти // Музична освіта України. Сучасний стан, проблеми розвитку. – К.: Кий, 2001. – С. 54 - 57.
161. Сокол О. Проблеми становлення наукової еліти в галузі мистецтвознавства // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. – К.: Спалах, 2000. – С. 305 - 311.
162. Соколов А. С. Музыкальная композиция ХХ века: Диалектика творчества. – М.: Музыка, 1992. – 228 с.
163. Сохор А. Н. Статьи о советской музыке. – Л. Музыка, 1974. – 215 с.
164. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України. – К.: Музична Україна, 1986. – 236 с.
165. Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. – М.: Советский композитор, 1980. – 328 с.
166. Тараканов М. Замысел композитора и пути его воплощения // Психология процессов художественного творчества. – Л.: Наука, 1980. – С. 127 - 138.
167. Твори композиторів і музикознавчі праці, написані між 10 та 11 з’їздами Спілки композиторів України. – К.: Центр музичної інформації, 1999. – 164 с.
168. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. – М.: Издательство Академии пед. наук, 1947. – 335 с.
169. Трифонов Ю. В. Избранные произведения: В 2-х т. Повести. Очерки и статьи. – М.: Художественная литература, 1978. – Т 2. – 573 с.
170. Тышко Н. Марк Вениаминович Карминский // О тех, кто пишет музыку для детей: Очерки об украинских композиторах. – К.: Музична Україна, 1987. – С. 92 - 115.
171. Тэн И. Философия искусства. Живопись Италии и Нидерландов. Пер. с франц. – М.: Изобразительное искусство, 1995. – 160 с.
172. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: Музыкальная фактура. – М.: Музыка, 1976. – 166 с.
173. Тяжелов В. Н. Рембрандт. (Шедевры Гос. музея им. А.С.Пушкина). – М.: Советский художник, – 1968. – 182 с.
174. Флекель М. И. Великие мастера рисунка. Рембрандт, Гойя, Домье. – М.: Искусство, 1974. – 278 с.
175. Фрис Тейн. Рембрандт. – К.: Мистецтво, 1985. – 248 с.
176. Фромантен Е. Старые мастера. – М.: Советский художник, 1966. – 231 с.
177. Харнон Курт Ніколаус. Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики. – Суми: Собор, 2002. – 184 с.
178. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. – М.: Советский композитор, 1984. – 318 с.
179. Холопова В, Рестаньо Э. София Губайдулина. – М.:Композитор, 1996. – 360 с.
180. Хентова С. Д. Д. Шостакович. Жизнь и творчество: В 2-х книгах. –Л.: Советский композитор, 1986. – Книга 2. – 624 с.
181. Холфина С. Вспоминая мастеров московского балета... – М.: Искусство, 1990. – 376 с.
182. Цейтлин А. Г. Труд писателя. – М.: Советский писатель, 1962. – 591 с.
183. Чараная Н. Из истории Английской верджинальной музыки // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. –М.: 1980. – С. 81 - 118.
184. Чепалов А. Автопортрет оживает // Советский балет. – 1986. – №2. – С. 52.
185. Чередниченко Т. В. Тенденции современной западной музыкальной естетики. – М.: Музыка, 1989. – 223 с.
186. Черкашина М. Р. Опера ХХ століття: Нариси. – К.: Музична Україна, 1981. – 208 с.
187. Черкашина М. Р. Александр Николаевич Серов. – М.: Музыка, 1985. – 166 с.
188. Черкашина-Губаренко М. Р. Двадцать четыре тысячи три дня композитора Марка Карминского // Воспоминания о Марке Карминском – Х.: Каравелла, 2000. – С. 28-30.
189. Черкашина-Губаренко М. Р. Музика і театр на перехресті епох: В 2-х т. – Суми: Наука, 2002. – Т.1. – 183 с.
190. Черкашина-Губаренко М. Р. Музика і театр на перехресті епох: В 2-х т. – Суми: Наука, 2002. – Т. 2. – 206 с.
191. Черкашина М. Р. Призрак оперы в прозе М. Булгакова // Музика та культура абсурду ХХ століття. Зб. мат. міжвуз. наук. конф.: СДПУ, 1997. – С. 72 - 88.
192. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада: типы музыкального профессионализма. – М.: Советский композитор, 1980. – 328 с.
193. Шевляков Е. Стиль как динамичная система отношений // Стилевые искания в музыке 70-80 –х годов ХХ века. – Ростов-на-Дону, 1994. – С. 21 - 52.
194. Шестов Л. Сочинение в 2-х томах. – М.: Наука, 1993. – Т. І. – 667 с.
195. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки. – Одесса: Одесская государственная консерватория им. А.В.Неждановой, 2001. – 296 с.
196. Шип С. В. Музыкальный знак в текстологическом аспекте // Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія. Вип. 7. – К.: Київське державне вище музичне училище ім. Р.М.Глієра, 2001 – С. 47 - 57.
197. Шкловский В. Б. Тетива. О несходстве сходного. – М.: Советский писатель, 1970. – 375 с.
198. Шмитт Г. Рембрандт: Пер.с англ. – М.: Искусство, 1991. – 639 с.
199. Шнитке А. На пути к воплощению новой идеи // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М.: Советский композитор. – 1982. – С. 104 - 107.
200. Шпенглер О. Закат Европы. – М.: Мысль, 1993. – 667 с.
201. Шумилин А. Т. Проблемы теории творчества. – М.: Высшая школа, 1989. – 143 с.
202. Эльяш Н. И. Балет народов СССР. – М.: Знание, 1977. – 168 с.
203. Яворский Б. Избранные труды: Т. 2. Ч. 1 – М.: Советский композитор, 1987. – 366 с.
204. Якимович А. К. Искусство после катастрофы. Художественная культура советского региона // Советское искусствознание. Вып. 27. – М.: Советский художник, 1991. – С. 9 - 12.
205. Abracham G. Geschichte der Musik. – Freiburg – Basel – Wien: Herder, 1983. – 683 S.
206. Adorno Th. Philosophi der Neuen Musik. – Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1993. – 200 S.
207. Вartel D. Handbuch der musikalischen Figurenlehre. – Laaber: Laaber, 1997. – 303 S.
208. Brockhaus H. A. Europaische Musikgeschchte. – В. 2. – Berlin: Verlag Neue Musik, 1986. – 661 S.
209. Calabrese O. Neo-Baroque: A Sign of the Times. – Princenton: Univ. Press, 1992. – 227 p.
210. Damman R/ Der Musikbegriff im deutschen Barock. – Laaber: Laaber, 1995. – 523 S.
211. Danuser H. Die Musik des XX. Jahrhunderts // Neues Handbuch der Musikwissenschaft. B. 7. – Laaber: Laaber, 1992. – 465 S.
212. Dibelius U. Moderne Musik I. 1945-1965. – München – Mainz: Piper, 1993. – 406 S.
213. Dibelius U. Moderne Musik II. 1965-1985. – München – Mainz: Piper, 1993. – 397 S.
214. Hauser A. Methoden modernen Kunstbetrachtung. – München: Beck, 1974. – 463 S.
215. Musik in Geschichte und Gegenwart. – Kassel – Basel – London: Bärenreiter, – 1989. – B. 7. – 1267 S.
216. Mühe H.G. Stilkunde der Musik. – Leipzig: Deutsche Verlag für Musik, 1989. – 273 S.
217. Scherliess V. Neoklassizismus. Dialog mit der Geschichte. – Kassel: Bärenreiter, 1997. – 300 S.
218. Stephan R. Musiker der Moderne. – Laaber: Laaber, 1996. – 176 S.