

Міністерство культури України
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
Кафедра історії музики

На правах рукопису

ЧУБАК АНТОНІНА АНДРІЇВНА

УДК 78.2 + 78.1 + 78.15 + 78.27

**ПОЗАСТИЛЬОВІ ТА СТИЛЬОВІ ВИМІРИ
ТВОРЧОЇ ЗРІЛОСТІ КОМПОЗИТОРА**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства,
професор

Савицька Наталія Владиславівна

Львів – 2017

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. Композиторська зрілість як предмет міждисциплінарного дослідження	13
1.1. Хронологічні та аксіологічні виміри.....	15
1.2. Філософські інтерпретації.....	21
1.3. Психологічні теорії.....	33
1.4. Акмеологічні проєкції.....	44
1.5. Музикознавчі рецепції.....	52
1.6. Творча зрілість в драматургії біографічного сценарію композитора.....	60
Висновки до першого розділу.....	65
РОЗДІЛ 2. Позастильові аспекти творчої зрілості композитора	67
2.1. Зрілий період життєтворчості в контексті періодизаційних закономірностей.....	67
2.2. Психограма композиторської особистості на щаблі зрілості.....	84
2.3. Алгоритм творчої продуктивності.....	102
2.4. Специфіка творчого процесу.....	115
Висновки до другого розділу.....	128
РОЗДІЛ 3. Феномен зрілого композиторського стилю	130
3.1. Наукове осмислення категорії стилю в музикознавстві.....	130
3.2. Індивідуальний композиторський стиль в динаміці розвитку.....	138
3.3. Аналітичні нариси в контексті зрілого стилю.....	145
3.3.1. Фелікс Мендельсон-Бартольдї.....	145
3.3.2. Роберт Шуман.....	154
3.3.3. Йоганес Брамс.....	160
Висновки до третього розділу.....	169
ВИСНОВКИ	170
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	175

ВСТУП

Методологію сучасного мистецтвознавства важко уявити без міждисциплінарних зв'язків. Як вважає О. Самойленко, «це – необхідна умова будь-якого гуманітарного дослідження» [228, с. 137]. Симптоматичним є прагнення науки про музику інтегрувати та консолідувати дослідницький потенціал за рахунок численних перетинів з комплексом антропологічних дисциплін. Серед них – філософія, психологія особистості, креативна та вікова психологія, ювенологія, акмеологія, геронтологія, епістологія, біографіка та ряд інших галузей знань. У проекції на композиторську життєтворчість системність використання елементів цих наук дає змогу адекватно зрозуміти суб'єктивну мотивацію індивідуально-еволюційного процесу, адже творчий шлях кожного композитора – це унікальний психологічний мікрокосм, єдиний у своєму роді біографічний сценарій із своїм подієвим планом, рефлексіями, роздумами, внутрішніми і зовнішніми конфліктами. Кожен з цих проблемних вимірів вартий окремої пильної уваги, адже не лише шедеври є неоціненним скарбом для дослідників, але й те, що відбувається по той бік шедеврів, а саме: які риси світовідчуття генія виявляються у межах різних етапів особистісного та професійного формування, наскільки сильними і визначальними є впливи його індивідуальної психологічної структури на творчість тощо.

В окресленому проблемному полі слід шукати витoki формування нового вектору сучасних наукових розвідок – так званого **«вікового музикознавства»**. Перш за все слід згадати монографію мого наукового керівника С. П. Наталії Савицької «Хронос композиторської життєтворчості» [222], де авторка висловлює переконання у тому, що «врахування вікових категорій та їх ролі в культуротворчих процесах, поза сумнівом, є вельми важливою передумовою дослідження мистецької діяльності, оскільки вікова ментальність накладає суттєвий відбиток на духовність, семантичний світ і навіть індивідуальну лексику художника» [222, с. 8]. В центрі уваги — феномен особистості композитора в аспекті впливу динаміки вікових змін на еволюційний процес, характер та інтенсивність креативності впродовж різних

фаз життєтворчості з акцентом на унікальності **пізнього** періоду становлення. Н. Савицька доводить неабияку значущість універсалії віку як принципу, що відображає процес розвитку від народження до смерті і виступає одним з критеріїв психо-фізичної, духовної, особистісно-креативної та професійної зрілості митця. Натомість Наталія Туровська вибудувала концепцію своєї кандидатської дисертації на поглибленому вивченні психовікових та креативних вимірів **раннього** етапу композиторської творчості як феномену еволюційного процесу [257].

Відтак, окреслюється вельми перспективна для сучасного музикознавства проблема взаємозалежності віку митця та перебігу його творчої еволюції. Дослідження широкого кола її аспектів є відкритим для наукового пошуку. Можемо констатувати, що ранній та пізній періоди композиторської життєтворчості є певною мірою актуалізованими у сучасному українському музикознавстві, тоді як **центральний** етап вікової та стильової еволюції є найменш вивченим та дослідженим. На відміну від домінуючого у вищезгаданих дослідників хронологічного підходу, у своїх міркуваннях ми свідомо його уникаємо, натомість пропонуємо до розгляду феномен композиторської **зрілості**, яка найчастіше співпадає з центральним етапом композиторської життєтворчості, проте нерідко випереджує його або ж насичує собою усе творче життя митця.

Творча зрілість композитора — надзвичайно складний феномен, який виходить далеко за межі звичних закономірностей періодизаційного процесу. Радше це певна міра вияву креативного потенціалу, що виявляється у повноті реалізації особистісних інтенцій. Однією з суттєвих характеристик композиторської зрілості є **дихотомія**, адже поряд з хрестоматійними уявленнями про зрілість як центральний етап мистецького життєздійснення, важливу роль відіграють її аксіологічні параметри, які увиразнюються художньо-ціннісними характеристиками. В своїх міркуваннях ми схильні вважати, що зрілість не є «пунктом призначення», де настає стабільність, радше це процес активного розвитку та руху вперед, стремління до

самовдосконалення.

Композиторську зрілість творять водночас як стильові, так і позастильові параметри. До позастильових відносимо детермінанти, пов'язані з самим автором, а саме: його фізіологічні та психологічні особливості, соціально-особистісні якості, професійний склад, система художніх та естетичних орієнтацій та установок, життєвий досвід, зрештою — все, що творить його індивідуальність. Всі ці фактори мають безпосередній вплив на психограму композиторської особистості, специфіку творчого процесу та творчу продуктивність. Зрештою, впливають вони і на формування зрілого композиторського стилю, адже життєві події, психічні стани та психологічні процеси, риси особистості, будучи по суті умовами творчості, отримують своє чітке віддзеркалення в музиці та її стилі. Контroversійним є питання еволюції індивідуального стилю композитора. В музикознавстві існує дві кардинально протилежні концепції. Перша з них твердить: стиль може змінюватися. Згідно іншої, стиль є питомою ознакою особистості і завжди залишається сталим; піддаватись змінам можуть лише форми його прояву. Ми схильні вважати, що генетичний аспект стилю впродовж всього життєтворчого шляху композитора залишається незмінним, однак зовнішні його ознаки з плином часу можуть збагачуватись та дещо змінюватись.

В силу окреслених передумов ми вирішили обрати **об'єктом** пропонованої кандидатської дисертації амбівалентний феномен композиторської зрілості, спроектувавши на її вивчення методологічний потенціал не лише музикознавства, але й комплексу антропологічних дисциплін (філософії, вікової та креативної психології, акмеології). **Предмет** дослідження – творча зрілість видатних представників західноєвропейського романтизму.

Мета пропонованої наукової праці – розкрити феномен творчої зрілості композитора крізь призму взаємодії позастильових та стильових факторів.

На шляху до реалізації мети дисертаційного дослідження виокреслюється наступне коло **завдань**:

- розглянути категорію композиторської зрілості у процесуально-хронологічному та феноменологічному вимірах;
- проаналізувати філософські інтерпретації зрілості (від Античності до наших днів);
- систематизувати широкий спектр психологічних підходів до поняття «зріла особистість»;
- простежити акмеологічні проєкції творчої зрілості;
- охарактеризувати акме як вищу ступінь духовного, соціального та професійного розвитку особистості та розглянути його типові риси у композиторській діяльності;
- визначити хронологічні межі зрілих періодів життєтворчості обраних композиторських персоналій;
- систематизувати специфічні риси особистісної зрілості митців, чий біографічний сценарій розглядається у роботі;
- прослідкувати синусоїду змін творчої продуктивності з окресленням її міри у межах зрілого періоду;
- виявити специфічні риси творчого процесу на етапі вікової, особистісної та професійної зрілості;
- здійснити огляд музикознавчих інтерпретацій категорії стилю;
- увиразнити типові риси індивідуального композиторського стилю в аспекті динаміки вікових змін;
- проаналізувати найбільш характерні твори обраного кола митців та виявити в них питомі риси індивідуального стилю.

Аналітичну базу дисертації складають біографічні сценарії та деякі найбільш показові твори західноєвропейських композиторів-романтиків, які є репрезентантами зрілого композиторського стилю. Пафос роботи не передбачає аналізу маловідомих партитур, радше навпаки — на прикладі найбільш яскравих та добре відомих творів ми прагнемо увиразнити типові, найбільш виразні риси індивідуального композиторського стилю.

Методологічною основою дослідження став комплексний підхід,

зумовлений специфікою задекларованої теми. Відтак, у дисертації використані наступні методи дослідження:

- *джерелознавчий* — при опрацюванні та осмисленні використаної літератури, в тому числі при роботі з епістолярієм та мемуарними джерелами;
- *історичний* — при вивченні соціокультурних компонентів художнього феномена творчої зрілості композитора;
- *функційний* — при аналізі процесу особистісного та професійного розквіту західноєвропейських композиторів-романтиків в межах зрілої еволюційної фази;
- *структурно-типологічний* — при систематизації типів творчої зрілості композитора та при виведенні концепції драматургії життєтворчого шляху;
- *аналітичний* — при виявленні специфічних рис творчого процесу композитора в динаміці вікових змін;
- *когнітивний* — при запровадженні нового методологічного підходу до вивчення проблеми становлення композиторської особистості шляхом залучення міждисциплінарного категоріального апарату;
- *формально-структурний* — при вивченні синтаксичних та стилістичних особливостей музичного тексту зрілих творів.

У ході написання дисертації було опрацьовано широке коло джерел з різних галузей знань, зокрема, *філософії* (О. Кривцун, М. Мамардашвілі, Ж. Марітен, Т. Сілаєва), *вікової психології та психології розвитку* (О. Косякова, Р. Павелків, М. Савчин), *персонології* (А. Адлер, Б. Ананьєв, Д. Зіглер, І. Кон, Л. Копець, Л. Левчук, А. Маслоу, Д. Райгородський, Т. Титаренко, Л. Хьєл, Е. Фром, Е. Еріксон, К. Г. Юнг), *психології творчості*, в тому числі *музичної психології* (М. Блінова, Л. Бочкарьов, Л. Виготський, Н. Гончаренко, В. Клименко, Г. Краснов, Л. Муха, В. Петрушин, Я. Пономарьов, В. Роменець, М. Тараканов, М. Туриніна), *акмеології* (А. Бодальов, Н. Вишнякова, А. Деркач, Є. Селезньова, С. Пальчевський) тощо. Окремим блоком виступає *музикознавча література* (Б. Асаф'єв, А.Альшванг, Ф. Бенестад, К. Вольф, Г. Х. Ворбс, П. Вульф'юс, Г. Гайрінгер,

Г. Галь, Г. Ганзбург, Н. Герасимова-Персидська, Г. Гольдшмідт, О. Демченко, І. Драч, М. Друскін, В. Жаркова, О. Зінкевич, Д. Житомирський, О. Катрич, Л. Кияновська, В. Конен, М. Копиця, І. Коханик, О. Левашова, Б. Левік, В. Москаленко, Я. Мільштейн, М. Міхайлов, Є. Назайкінський, І. Нестьєв, Г. Побережна, С. Роговой, Н. Рогожина, Н. Савицька, О. Самойленко, С. Скребков, О. Сокол, А. Соловцов, Л. Соловцова, М. Томашевський, Н. Туровська, Ю. Хохлов, А. Хохловкіна, Є. Царьова, А. Швейцер, Л. Шрейд, М. Черкашина-Губаренко тощо), яка стала наріжним методологічним підґрунтям центральних розділів праці. Окрема увага приділялася *епістоляріям* тих композиторів, чиє листування та автобіографічні матеріали існують в українському, російському та англійському перекладах – Дж. Верді, Р. Вагнера, Ф. Ліста, Р. Шумана, Ф. Шопена, Е. Гріга, П. Чайковського, Й. Брамса, а також *спогадам* та *мемуарам*.

Наукова новизна результатів пропонованого дослідження полягає у тому, що: дисертаційна робота є *першим* досвідом системного дослідження творчої зрілості композитора в аспекті взаємозалежності стильових та позастильових факторів; *вперше* послідовно відстежуються і типологізуються найбільш показові риси індивідуальної мистецької свідомості у межах вікового сегменту особистісної зрілості; авторська концепція дисертації містить *новий* методологічний підхід до вивчення проблем композиторської особистості на щаблі особистісної, соціальної та професійно-творчої зрілості.

Особистий внесок здобувача полягає в тому, що у дисертації вперше комплексно осмислено амбівалентний феномен композиторської зрілості у єдності позастильових та стильових факторів. Усі наукові положення та висновки належать дисертантці. Наукові публікації за темою дисертації є одноосібними.

Практичне значення дисертаційного дослідження полягає в тому, що його основні положення, висновки та фактичний матеріал можуть бути використані у подальшій розробці обраної теми, при написанні наукових праць з історії світової та української музичної культури, музичної психології, при

викладанні відповідних курсів у вищих навчальних закладах.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами й темами. Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка (протокол № 3 від 20 грудня 2012 року), вона відповідає комплексній темі № 9 «Нові аспекти дослідження західноєвропейської музичної культури» Перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка на 2007-2012 рр.

Апробація дисертації. Провідні положення дослідження пройшли апробацію на засіданнях кафедр історії музики та теорії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка, а також були представлені у вигляді доповідей, що заслуховувалися та обговорювалися на близько 30 наукових конференціях, круглих столах та симпозіумах, серед яких виділимо наступні: XII та XVI Міжнародні науково-практичні конференції «Молоді музикознавці України» – Київ, 2010 та 2014; XI Всеукраїнська науково – практична конференція українського Товариства аналізу музики «Драматургічний потенціал музичного твору» – Київ, 2011); Міжнародна науково-практична конференція «Образи Ференца Ліста у львівській культурі» – Львів, 2011; VI науково-практична конференція за підсумками Всеукраїнського конкурсу студентських наукових робіт з «Музичного мистецтва» «Сучасні проблеми музичного мистецтва» – Донецьк, 2011; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція “Композиторська школа та світовий музичний процес” - Одеса, 2012; Всеукраїнська науково-практична конференція “Жанрово-стильові проєкції музичного мистецтва в динаміці історичних змін” - Донецьк, 2013; Міжнародна науково-практична конференція “Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір” - Львів, 2013; Міжнародна конференція “Українсько-польські музичні зв'язки в контексті європейської культури” - Львів, 2013; Круглий стіл “Сучасні тенденції музичної освіти України” - Київ, 2013; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція “Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття” - Одеса, 2013;

Всеукраїнські науково-практичні конференції молодих науковців “Музикознавчі студії” - Львів, 2014 та 2015; Міжнародна наукова конференція “Мистецька культура: історія, теорія, методологія” - Львів, 2014; X Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція “Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття” - Одеса, 2014; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція “Дні науки” - Одеса, 2015; Міжнародна наукова конференція “Актуальні проблеми сучасного музикознавства” - Київ, 2015; Міжнародна наукова конференція молодих музикознавців “Музикознавчі студії” - Львів, 2016; Міжнародна наукова конференція “Музикознавчий універсум” - Львів, 2017 тощо.

Публікації. Окремі теоретичні та практичні положення дисертації висвітлені у дев'яти одноосібних публікаціях, з них чотири - у фахових виданнях, затверджених ДАК МОН України, одна у виданні, що входить до міжнародних наукометричних баз, чотири — додаткові (в т. ч. матеріали конференцій, тези).

1. Кот А. Етап творчої зрілості в драматургії біографічного сценарію композитора / А. Кот // Мистецтвознавчі записки: Збірник наукових праць. - Київ, 2013. - Вип. 23. - С. 22 — 28.

2. Чубак А. Композиторська зрілість як хронологічний та аксіологічний феномен / А. Чубак // Науковий вісник ОНМА ім. А. Нежданової. - Одеса, 2013. - Вип. 18: Музичне мистецтво і культура. - С. 290 — 296.

3. Чубак А. Камерно-інструментальна творчість Юзефа Коффлера в контексті еволюції індивідуального стилю / А. Чубак // Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. - Львів, 2013. - Вип. 31: Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. - С. 118 — 126.

4. Чубак А. Музикознавчі рецепції творчої зрілості композитора / А. Чубак // Київське музикознавство: Збірка статей. - Київ, 2014. - Випуск 49. - С. 202 — 212.

5. Chubak Antonina. “Age-related musicology” and new views on composer's maturity / Antonina Chubak // European applied sciences. - Stuttgart, 2017. - P. 9-

11.

6. Кот А. Деякі психологічні аспекти розгляду композиторської особистості / А. Кот // Історія, теорія та практика музично-естетичного виховання: Матеріали Другого всеукраїнського науково-практичного семінару студентів, аспірантів, молодих вчених. - Дрогобич: Посвіт, 2008. - С. 164-170.

7. Кот А. Музикознавство та креативна акмеологія — спроба міждисциплінарного дискурсу / А. Кот // Молоді музикознавці України: Тези XII Міжнародної науково-практичної конференції. - Київ, 2010. - С. 40.

8. Кот А. Особистісні й креативні виміри зрілого періоду життєтворчості Ф. Ліста / А. Кот // Українська музика: Щоквартальник. - Львів, 2012. - Число 1 (3). - С. 150-156.

9. Кот А. Зрілий композиторський стиль: спроба музикознавчого дискурсу / А. Кот // Українська музична культура на сучасному етапі: трансформація традиційних і академічних форм: Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції. - Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. - С. 78-79.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг основного тексту - 174 сторінок; список використаних джерел охоплює 330 позицій, у тому числі англійською, німецькою, польською та російською мовами. Загальний обсяг дисертацій - 205 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

Композиторська зрілість як предмет міждисциплінарного дослідження

На початку XXI століття у фокусі уваги мистецтвознавства опиняється творча особистість. Акцент падає на еволюційність духовного становлення, рушійні сили життєвої динаміки та інтенсивності досягнення зрілості як періоду максимальної активізації креативних потенцій свідомості. Пора зрілості, яку часто порівнюють з цвітінням, являє собою вершинний етап особистісного становлення, що вирізняється максимальною повнотою виразу власного «Я», свідомою потребою у самореалізації та внутрішньому рості. Недосвідченість дитинства та юності вже позаду, а старече знесилення й вичерпання енергопотенціалу у далекому майбутньому. Саме зрілість як пора духовно-етичного ставлення до оточуючого світу корелюється з поняттям *акме* (з гр. «вершина»), яким давні греки окреслювали апогей становлення людської особистості. Враховуючи віднайдений у грецькій культурі діапазон прямих та метафоричних конотацій «акме», можна запропонувати більш цілісне визначення даного концепту. В екзистенційному вимірі – це стан гострої напруги, осягнення справжніх звершень, найвищої життєвої та творчої самовіддачі, що спираються на силу і могутність, впертість та витривалість зрілої людини. До її якостей слід віднести загальну психічну активність, здатність до активних та енергійних вчинків, прагнення цілеспрямованої діяльності, можливість зберігати власну самість у боротьбі з обставинами, змінюючи та вдосконалюючи їх. Таким чином, акмічною особистістю вважаємо таку, що досягнула вищої фази реалізації вродженого та набутого життєвого та професійного досвіду.

З позицій вікової періодизації, нижня межа зрілості корелює з 33-літтям – віком Христа¹ – при загальноприйнятому в іудейській та

¹**Рання зрілість** (23-35 років): максимальна соціальна інтеграція, оволодіння нормами професійної діяльності та професійного спілкування, розуміння сенсу професії і своєї причетності до неї, продовження духовного самовизначення. **Розквіт зрілості** (35-45 років): професійна самореалізація, творчий саморозвиток, можливий перегляд критеріїв професійної самооцінки. **Зрілість зрілості** (45-55 років): накопичення професійного досвіду, індивідуальні акме, поглиблене розуміння сенсу власного фаху, можливість

християнській традиціях 70-річному інтервалу життя (т.зв. нормативний віковий цикл). Одразу на думку приходять відомі рядки з «Божественної комедії» Данте: «Земний свій шлях пройшовши до половини, я опинився в сутінках лісних».

Найбільш часто зрілість, у широкому розумінні цього слова, пов'язують з життєвим шляхом людини, відповідним отриманим життєвим досвідом. У працях давніх мислителів та більш сучасних наукових роботах зрілість розглядають у зв'язку з різними факторами: віком (Ф. Ар'єс), психофізіологічним дозріванням, культурою, вихованням та освітою (Платон), вершиною у розвитку особистості (Б. Ананьєв, А. Бодальов, А. Маслоу, К. Роджерс), досягненням професіоналізму (А. Деркач, Н. Кузьміна), багатством життєвого досвіду, духовністю, мудрістю (Сократ), успішною соціалізацією (М. Коган, І. Кон), батьківством, відповідальністю та свободою вибору (Е. Фром) тощо.

Життєвий шлях – це ніщо інше, як історія подій, діяльність людини у вирішенні проблем в динамічній соціальній ситуації. Цікаві міркування стосовно періодизації всього життєвого циклу людини знаходимо у К. Г. Юнга. Він порівнював життєвий шлях людини з рухом сонця на небосхилі. «Маємо на увазі сонце, одухотворене людськими почуттями і наділене миттєвою людською свідомістю. Рано воно з'являється з нічного моря несвідомого, освічуючи широкий та строкатий світ, і чим вище воно здіймається на небосхилі, тим далі поширює свої промені. В цьому розширенні сфери свого впливу, пов'язаної зі сходом, сонце буде бачити своє призначення та вбачати свою вищу мету в тому, аби піднятися якомога вище і тим самим якомога більше поширювати свою благодать. З цим твердженням сонце досягає непередбаченої полуденної висоти – непередбачуваної, тому що через своє однократне індивідуальне існування воно не могло знати наперед свого

переоцінки системи цінностей. **Пізня зрілість** (55-65 років): аналіз свого професійного досвіду, передача досвіду наступним поколінням, продовження професійного самовизначення, зниження рівня продуктивності.

кульмінаційного пункту. В дванадцять годин дня починається захід. Він являє собою інверсію всіх цінностей та ідеалів ранку. Сонце стає непослідовним. Воно ніби забирає свої промені. Світло та тепло йдуть на спад аж до повного згасання» [313, с. 196]. Так поетично і в той же час напрочуд точно представник психоаналізу К. Г. Юнг описує життєвий шлях людини, порівнюючи зрілість та «акме» з сонцем у найвищій його точці - в зеніті.

Для того, щоб найбільш повно та виразно розглянути феномен композиторської зрілості, вважаємо за доцільне вписати її у широкий міждисциплінарний контекст. Відтак, розглянемо трактовки зрілості видатними філософами, антропологами, психологами, мистецтвознавцями та представниками інших наукових цехів.

1.1. Хронологічні та аксіологічні виміри

Поняття «творчої зрілості» композиторської особистості – одне з ключових в сучасному музикознавстві, адже воно фігурує в усіх класичних та новітніх монографіях, присвячених видатним митцям різних історичних епох та національних традицій. Артикулюється дане поняття як щось само собою зрозуміле, не надаючи йому особливого значення. Міра виокремлення, а тим більше теоретичного обґрунтування феномена зрілого періоду композиторської життєтворчості і – ширше – композиторської зрілості є вкрай недостатньою.

Враховуючи напрацювання представників різних наукових цехів, констатуємо: *творча зрілість* є предметом як хронологічно-процесуального, так і феноменологічного виміру. Відтак, її можна інтерпретувати двояко:

- як певний *етап* життєсходження та професійної еволюції, коли відбувається чітке усвідомлення власної суспільної та мистецької місії;
- як *якісну характеристику* духовного і професійного вивищення, зумовленого індивідуальним енергоресурсом особистості.

Коротко розглянемо обидві запропоновані дефініції. Найчастіше

поняття «зрілість» використовується для увиразнення та характеристики певного етапу людського життя. Спорідненими та майже синонімічними до зрілості є поняття «дорослість» та «середній вік». Існує чимало вікових класифікацій, розроблених спеціалістами, що керувалися різними підставами. Так, наприклад, згідно давньокитайської класифікації², пора зрілості поділяється на чотири періоди: з 20 до 30 років – вік створення власної сім'ї; з 30 до 40 – вік виконання суспільних обов'язків; з 40 до 50 – пізнання власних помилок; з 50 до 60 – останній період творчого життя. Піфагор порівнював вік з порами року і, відповідно, зрілість охоплювала літо (20-40) та осінь (40-60). У періодизації Дж. Біррена³, одного з авторитетних антропологів, зрілість охоплює часовий відтинок від 25 до 50 років. Д. Б. Бромлей⁴, автор теорії циклічності людського життя, вважає, що зрілість охоплює вік від 21 до 65 років, причому цей період є неоднорідним за структурою. Представник чеської антропології А. Боухал⁵ диференціює фази початку зрілості (20-30), життєвої кульмінації (30-45), поступової інволюції (45-60).

Яким ж є нижній поріг періоду творчої зрілості видатних представників композиторського цеху? Аналіз великої кількості біографій дозволив дійти висновку, що це віковий коридор 25-35 років. А. Швейцер пов'язує момент початку творчої зрілості Й. С. Баха з межею 30-річчя. 32-річний Л. ван Бетховен «Гейлігенштадтським заповітом» відкриває нову сторінку свого творчого життя. З написанням «Летючого голландця» вступає у фазу акме 28-річний Р. Вагнер. Дослідники мистецької спадщини Й. Брамса співвідносять початок зрілого еволюційного періоду з віком 29 років. Період творчої зрілості С. Рахманінова співпадає з 27-літтям митця. М. Лисенко вступає у фазу розквіту свого таланту у віці 36 років, Б. Лятошинський – у 31, В. Барвінський

² Психология: учебник для гуманитарных вузов / Под ред. В. Н. Дружинина. – СПб: Питер, 2009. – С. 300.

³ Гамезо М. Возрастная и педагогическая психология / М. Гамезо, Е. Петрова, Л. Орлова. - М.: Педагогическое общество России, 2003. - С. 222.

⁴ Там же. - С. 222.

⁵ Там же. - С. 224.

– близько 27. Якщо ж говорити про тривалість періоду творчої зрілості як центрального етапу професійного становлення, то у композиторів з нормативним та понаднормативним життєвим циклом він, зазвичай, обіймає не менше 20-ти років: Ф. Ліст – 31, Р. Вагнер – 26, Дж. Верді – 20, Й. Брамс – 28, І. Стравінський – 30, М. Лисенко та Б. Барток – бл. 20, С. Людкевич – 26, В. Барвінський – 33, М. Колесса – бл. 30. Розглядаючи біографічні сценарії композиторів, життя котрих завершилось передчасно, маємо справу з ущільненням усіх етапів особистісного та творчого становлення, в тому числі і зрілого: К. М. Вебер – 9, Ф. Шуберт – 10, Ф. Мендельсон – 12, Ф. Шопен – 17, Р. Шуман – 14, Е. Гріг – 16, М. Глінка – бл. 10, П. Чайковський – 7, М. Мусоргський – 8, Б. Барток – бл. 15, М. Леонтович – 12.

Розглядаючи творчу зрілість композитора як певний період життєтворчого шляху, слід зазначити, що переважно саме його вважають кульмінаційним. Адже, не дивлячись на самотність початкової та досконалість завершальної стадій еволюційного процесу, саме зріла фаза постає як найбільш продуктивна та вивершена. На відміну від раннього, багато в чому еклектично-компілятивного періоду оволодіння професією, цей період вирізняється максимальною повнотою і послідовністю вияву композиторської індивідуальності; цитую думку Н.Савицької: «зростає компетентність у фаховій царині, що надає художньому мисленню кристалічної ясності, повноти» [222, с. 95]. У своїх розважаннях класик ХХ століття Бела Барток констатує: «Лише у зрілі роки ми досягаємо справжнє почуття міри, ту «золоту» середину, яка дозволяє максимально повно втілити свою індивідуальність» [186, с. 62]. В цей період митець сповнений сил та творчої наснаги, збагачений серйозним життєвим досвідом, має власне, цілковито сформоване бачення тих чи інших художньо-естетичних проблем, досконало володіє фахом. Творчі інспірації періоду оволодіння законами фаху доповнюються якісно новим, яскраво індивідуальним стилем. Свідомою позицією митців стає прагнення новаторства. «Переступивши межу зрілості, яка дарує моменти абсолютної свободи вияву духовних та креативних сил, музикант-професіонал починає

усвідомлювати в собі Майстра» [222, с. 213].

У продовження до хронологічних проєкцій зрілості є залучення аксіологічних параметрів, що широко застосовуються у проєкції на особистісний та художньо-естетичний зміст будь-якого етапу еволюції композиторського потенціалу. В психології особистісна зрілість найчастіше пов'язується зі ступенем соціалізації, чітким усвідомленням власної життєвої місії, реалістичним сприйняттям оточуючого світу, високим рівнем досягнень в професійній царині та кореспондує з такими надбаннями психології як «екзистенція» (Ж. П. Сартр, К. Ясперс), «самоактуалізація» (А. Маслоу), «самість» (К. Г. Юнг), «соціальний інтерес» (А. Адлер), «продуктивний тип характеру» (Е. Фромм), «життєвий сенс» (В. Франкл), «его-інтеграція» (Е. Еріксон), «людина, що повноцінно функціонує» (К. Роджерс) тощо. Більше детальний аналіз пропонованих персонологічних теорій міститься в одному з наступних підрозділів дисертаційного дослідження, проте вже тут зазначимо, що особистісна зрілість практично завжди вказує на здатність конкретної персони до подальшого різнобічного розвою. Парадигмою зрілості є зміна ставлення до власного життя, можливість вплинути на світ та змінити його, ідеально інтегруючись у соціум.

Поряд з нормативною зрілістю, під знаком котрої, зазвичай, відбувається перебіг центрального етапу еволюційного сходження, варто виокремити також ранню та пізню. Раннє осягнення творчої зрілості можемо спостерігати як у композиторів-вундеркіндів (В. А. Моцарт, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, К. Сен-Санс), так і у митців, еволюційне сходження котрих відзначається стрімким злетом та досягненням вершин ментальної та професійної зрілості вже в юні роки (І. Стравінський, В. Барвінський, М. Скорик). Перші проби пера В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, І. Стравінського, В. Барвінського, М. Скорика вражають свіжістю та оригінальністю музичної мови, їх ранній стиль не позначений «хворобами учнівства», виступаючи як цілком самодостатнє та довершене явище. Рання зрілість – наче спалах яскравої зірки, вияв феноменального обдарування. Мимоволі згадується

хрестоматійне висловлювання Р. Шумана з приводу Варіацій Ф. Шопена на теми опери В. А. Моцарта «Дон Жуан»: «Капелюхи додолу, панове, перед вами геній!». Про ранню зрілість польського генія читаємо також у Ф. Ліста: «М'який, чуйний, в усьому особливий, він у 15 років поєднав у собі делікатність юності та серйозність зрілого віку, при цьому залишився ніжним як тілом, так і духом» [145, с. 339]. Розмірковуючи про юнацькі твори Й. Брамса, Р. Шуман відзначав: «те, що він [Йоганес – А. Ч.] нам грав, написано з такою майстерністю, що мимоволі замислюєшся: цю людину Бог створив вже у досконало завершеному вигляді» [303, с. 227]. Увертюра до «Сну літньої ночі» Ф. Мендельсона, перші симфонії Ж. Бізе та К. Сен-Санса, «російські» балети І. Стравінського, фортепіанні прелюдії В. Барвінського, «Гуцульський триптих» М. Скорика написані ще зовсім молодими майстрами. Ці твори є переконливими зразками ранньої творчої зрілості, художні результати якої виступають передвісниками майбутнього розквіту неймовірно талановитих музикантів.

В контексті розгляду пізньої зрілості композиторської особистості доцільно згадати типологію пізніх періодів Н. Савицької [222], де авторка виділяє прогностичний, консолідуєчий та редукований типи. Найбільш показовим в рамках даного повідомлення нам видається перший, прогностичний тип, адже «мається на увазі той рідкісний прецедент, коли композитор, осягнувши вершину духовної і професійної зрілості, у пошуках нової художньої істини здійснює небачено сміливий прорив у майбутнє, передбачаючи якісно нові шляхи розвитку мистецтва» [222, с. 276]. Серед найбільш яскравих прикладів – «треті стилі» Л. ван Бетховена, Ф. Ліста, М. Мусоргського, О. Скрябіна, Д. Шостаковича. Слід також підкреслити, що саме інтенсивна творча праця має властивість зберігати на найвищому рівні енергопотенціал та силу креативної енергії.

Таким чином, творчу зрілість можна трактувати двояко: як фазу акме – тобто найпродуктивніший період композиторської життєтворчості, коли спостерігається кристалізація комплексу особистісних та професійних рис, а

також як якісну характеристику життєтворчості. З позицій *аксіології* йдеться про вершинні, естетично досконалі прояви таланту, з позицій *хронології* – про відсутність єдино можливого усталеного часового сегменту творчого шляху, оскільки духовна і мистецька зрілість може суттєво випереджати відповідний віковий інтервал, співпадати з ним або запізнюватися, сягаючи фази «благословенного» віку. Семантична та феноменологічна амбівалентність категорії композиторської зрілості робить її винятково цікавим та надскладним предметом як суто музикознавчих, так і міждисциплінарних досліджень широкого проблемного діапазону.

1.2. Філософські інтерпретації

В даному розділі ми здійснимо екскурс в історію феномену зрілості в європейській філософії. Одразу зазначимо: звична трактовка зрілості як розквіту професійних та особистісних якостей людини, викристалізувалось не одразу. Відтак, нашим завданням вбачаємо відслідкування розвитку трактувань концепту зрілості від давніх часів і до наших днів.

У своїх міркуваннях ми схиляємось вважати, що вся західноєвропейська концепція розуміння особистісної зрілості виростає з Античності. Рефлексії давньогрецької філософії прямо чи опосередковано були спрямовані на формування зрілої особистості, т. зв. «зрілого мужа». Невипадково, саме в колиці грецької філософії зароджується акмеологія – вчення про зрілість.

Період зрілості за віком та станом духу був названим давніми греками часом «акме», що означає вершину, вищу ступінь будь-чого, момент найбільшого розквіту людської особистості. «Зрілий муж» був центральною фігурою грецького суспільства, античної літератури, яку в першу чергу цікавить саме воїн, громадянин, що досягнув певного віку і в змозі здійснювати обдумані та суспільно значимі вчинки. Все життя грека було спрямоване на досягнення «акме». Внаслідок цього, дитинство розглядалось як підготовчий етап накопичення енергопотенціалу, а старість поцінювалась

як стан пост-акме. Цікавим видається той факт, що давньогрецькі доксографи, створюючи життєписи видатних мудреців та філософів, часто вказували не дати народження та смерті, а той час, коли вони проявили себе якнайскраміше, зазвичай час 35-40-річчя, на який припадала вершина їх діяльності. Так, Діоген Лаертський, представляючи Геракліта, пише, що «розквіт його припав на 69-ту Олімпіаду» [76, с. 57].

Антична концепція зрілої особистості напряму пов'язана з поняттям пайдейї. М. Гайдеггер в статті «Вчення Платона про істину» зазначав, що саме слово «пайдейя» не піддається точному перекладу. Вона була спрямована на виховання «зрілого мужа» впродовж усього життя. Важливою складовою «пайдейї», на думку В. Єгера [95, с. 336], було виховання як засіб, за допомогою якого людське суспільство зберігає та продовжує свій рід не лише тілесно, але й духовно. Завдяки давньогрецькій пайдейї греки у вищий момент свого філософського розвитку звернули уваги на проблему індивідуальності, тому саме з них починається історія європейської особистості, пізніше до них додалися римські та християнські віяння, і з цього міксту виріс феномен індивідуалізованого Я.

Софістська філософія внесла свій вклад у формування концепції зрілої особистості. Вона показала, що головною рушійною силою людини є розум. В концепції зрілої особистості основою став інтелектуальний підхід, пов'язаний з можливостями людського розуму. Пайдейя була спрямована на розвиток інтелектуальних здібностей, наслідком чого став розвиток ораторського мистецтва (риторики). Вікові межі «акме»теж змінюються: став цінуватися життєвий досвід, пов'язаний з мудрістю. Вважалось, що лише фізично та інтелектуально зріла людина може стати успішною у будь-якій галузі.

Але не тільки софісти внесли свій вклад в інтелектуальне становлення людини. Пайдейя **Сократа** (469 – 399 до н. е.) — це процес осягнення істини за допомогою інтелектуальних та моральних зусиль. Цей процес спрямований перш за все на розкриття внутрішнього світу людини, його обдарованості,

вродженої здатності мислити. Сократ закликав до пошуку істини, розвитку мислення, стремління до духовної досконалості. На думку В. Єгера, Сократ є «центром, до якого привели всі шляхи формування грецького характеру, великим учителем, найбільш яскравою фігурою у вихованні західної людини» [95, с.59]. Антополог вважає, що гімнастика розуму, спрямована на виявлення будь-якого таланту, душевної сили співбесідника, була визнана новою формою пайдейї. І саме завдяки Сократу, вважає В. Єгер, душа вперше набуває для європейців духовної та моральної цінності. «Уявлення Сократа про душу як найбільшу творчу цінність надало всьому існуванню інший сенс: основним стає звернення до внутрішнього життя людини, це було характерно для всього наступного періоду грецької цивілізації. Моральні чеснота та щастя стають найбільш важливим складовими внутрішнього життя» [95, с.74]. В концепції зрілої особистості під впливом філософії Сократа став поцінюватись не інтелект сам по собі, що здатен доказати чи заперечити будь-яку істину, а духовна зрілість, пов'язана з усвідомленням границь пізнання, зі стремлінням рефлексій щодо моральних категорій. Зрілість у Сократа — це найвищий рівень пайдейї, коли людина через знання, моральність та досвід досягає мудрості та духовності. У вченні Сократа присутня спрямованість освіти на людину. Воно повністю пішло зі сфери фізичної і перемістилося в сферу духовну. Інтелектуальність стала головною домінантою освіти. Сократики робили акцент на моральному аспекті освіти. А. Марр пише про це наступне: «Розвиток особистості, повне саморозкриття Я — мета не тільки професійних зусиль сократиків, а й всякого людського зусилля взагалі, з них починається етика освіти, пайдейя, яка буде визначати атмосферу елліністичної культури» [158, с.105].

Антична міфологія та традиції ідеалізму знайшли своє системне втілення у філософських поглядах **Платона** (427 – 347 до н. е.). Виведене ним поняття «саморуху»⁶ активно кореспондує із поняттям самореалізації

⁶Саморух - це філософсько-естетичне натхнення, що звільняє людину з полону цього світу і спрямовує на вічні, самосущі цінності.

творчого потенціалу людського індивідуума, що є властивим для зрілої особистості. Важливе для неї поняття внутрішньої свободи у грецького філософа ґрунтується на твердженні про безсмертя душі. Згідно Платона, існує ізольований світ ідей, на кшталт яких Деміург-Творець із нерозумної й хаотичної стихії матеріального світу формує Космос і кожен річ в ньому. Таким чином, у процесі світотворення ідеї виступають щодо речей як їхні взірці, причини виникнення, смислові структури й цілі, тоді як речі є копіями, подобами ідей. Філософ стверджував, що душа з втіленням утрачає зв'язок із світом ідей. Пізнання є пробудженням у пам'яті сутності ідей. Засобом наближення душі до потойбічної реальності є діалектичне поняття «саморуху», що трактується як філософсько-естетичне натхнення, що звільняє людину з полону цього світу і спрямовує на вічні цінності. Отже, «саморух» трактується грецьким мислителем як спрямування до найвищої вершини людського життя, часу її повноцінного розквіту.

Згідно **Аристотеля** (384 – 322 до н.е.), Космос, будучи нескінченним, все ж не є самодостатнім, оскільки світовий процес здійснюється не в результаті притаманних йому самостійних причин, а внаслідок надсвітової мети, яка стоїть поза межами Космосу і генерує потяг до руху та вдосконалення. Оскільки, подібна генерація внутрішніх мотивів самовдосконалення стосується і мікрокосмосу, то людина теж має вроджені інспірації вдосконалення своєї внутрішньої сутності.

В епоху еллінізму, на думку А.Ф. Лосєва, з'являється індивідуум з вельми диференційованою і витонченою суб'єктивною психікою. У концепціях зрілості еллінізму спостерігається інтерес до суб'єктивності. Особистість виділяє себе з поліса. З'являється новий тип особистості, схильної до самоаналізу. Софістська філософія мала тут свій вплив: як говорив Протагор, людина стала мірою всіх речей. Стати гармонійною особистістю – ось завдання всього життя елліна. Тому зазнало змін і поняття пайдейї. Вважалося, що виховувати людину потрібно протягом усього життя. Чітко простежується установка, що тільки культурно освічена людина може досягти акме. Культура ж стала

необхідно сполучною ланкою всього античного світу.

Філософськими течіями, що відбили дух часу, стають епікуреїзм і стоїцизм. Для **Епікура** (341 – 270 до н.е.) і **Сенеки** (4 до н.е. – 65) цінною є духовна зрілість, втіленням якої стає мудрість. Грецькі філософи відправляються на пошук «вищого блага» для того, щоб людина могла знайти щастя, інші проблеми повинні піти на другий план. Тепер філософів цікавить не спільність, а особистість, взята у своїй одиничності. Але щоб ця особистість досягла спокою і щастя, необхідно звернути її на шлях пізнання, перш за все пізнання самої себе. Пізнаючи, людина знаходить Мудрість, досягає зрілості (акме). Людина, що переступила певний поріг життя, мимоволі починає замислюватися про його конечність, і лише в мудрості він знаходить заспокоєння і відповіді на хвилюючі його питання.

Цицерон (10 – 43 до н.е.) вважав, що єдиним шляхом досягнення людиною зрілості є систематичне і безперервне освіта і самоосвіта. Зрілість особистості у Цицерона асоціюється з мудрістю. Нею може володіти людина, яка досягла вершин духовності та інтелектуальності — за допомогою знання і морального самовдосконалення. У трактаті «Про старість» [273, с.247] Цицерон прославляє розум, мудрість, які і після розквіту життєвих сил в зрілості (у греків - акме), після великих діянь, приносять свої плоди в старості, дозволяють користуватися пошаною і повагою.

Як відомо, основою середньовічного світогляду є теоцентризм. Ця концепція доповнюється християнським антропоцентризмом, що трактує людину як центр світу, вінець усього суцього. Якщо для античного космоцентризму людина є лише частиною Всесвіту, мікрокосмом, в якому відображується макрокосм, то християнство відводить людині центральну роль в божественному плані творіння. Людина є центром і володарем природного світу, метою творіння; людина – богоподібна істота, свідченням чого є наявність у неї розуму та волі. Разом із виникненням нового світогляду, в епоху Середньовіччя змінилися і погляди стосовно особистісної зрілості та саморозвитку. Філософи та мислителі даного часу пов'язували можливість

самовдосконалення із вірою в духовно-моральний імператив.

Згідно концепції одного із найвизначніших представників західної патристики **Августина Блаженного** (354 – 430), пізнання Бога і самопізнання людини є взаємопов'язаними, а отже, особлива увага в його працях приділяється внутрішньому світу людини як такому, що піддається самовдосконаленню. У «Сповіді» він каже: «залишається одне: звернутися до Тебе, свого Творця, і жити, більше і більше наближаючись до Джерела життя, і в світлі Його бачити світло, вдосконалюватися, просвітлювати і знаходити щастя» [2, с. 13].

Представник пізнього Середньовіччя **Фома Аквінський** (1225 – 1274) тлумачить людину як індивідуальну істоту, яка знаходить свій вияв у неповторності людської душі, що прагне досконалості у поєднанні з Богом.

Людський вік - одна з улюблених тем середньовічної літератури. У Середньовіччі дитинство і старість цінувалися менше, адже середньовічна цивілізація - це «цивілізація дорослих» (Ф. Ар'єс). До дітей ставилися як до маленьких дорослих, старості боялися. На думку Ф. Наварського: «старість гірше, ніж зима з усіма її холодами» [179, с. 145]. Якщо в античності старець зображувався поважним і мудрим, то в середньовіччі частіше потворним. Звідси пристрасне прагнення зберегти молодість будь-якими засобами.

Впродовж епохи Відродження відбувається докорінний перелом як у поглядах на природу, так і у поглядах на людину. Широкого розвитку набуває гуманізм – домінуюча ідеологія доби Відродження. Людина возвеличується, оскільки є творцем світу культури, суб'єктом креативної діяльності, саме цим вона уподібнюється Творцю. І хоча сама епоха усвідомлює себе як відродження античної культури і античного способу мислення, християнське коріння наполегливо дає про себе знати. В результаті формується зовсім нова самосвідомість зрілої особистості. Людина Відродження - «свій власний творець, він - владика природи». У зрілої особистості Відродження цінується усвідомлення власної сили і таланту, гордість, честолюбство, самоствердження, індивідуалізм, прагнення перевершити інших.

Так, **Марсіліо Фічіно** (1433 – 1499) проголошує людину вершиною божественного творіння саме завдяки її можливості перетворювати світ природи за посередництвом власної мистецької снаги. Його молодший сучасник **Джованні Піко делла Мірандола** (1463 – 1494) пропонує розглядати людину винятковою істотою у світі завдяки її унікальній особливості – наявності в неї свободи волі та здатності до безмежного вибору способу діяльності [170, с.506-514].

Цінність зрілості особистості в епоху Ренесансу відчувається особливо гостро. «Виникає цікавий феномен - майже релігійне шанування видатних людей; поети і художники, письменники-гуманісти і навіть знамениті вчені-юристи займають те місце, яке в античності належало героям, а в середні віки – святым», - зазначає П. Гайденко [50, с.6]. Така ситуація виявилась особливо сприятливою для розвитку наук, мистецтв і ремесел. Тільки ставши видатною в тій чи іншій царині, людина могла досягти свого «акме», адже процес становлення цінності особистісної зрілості тісно переплітається з самореалізацією в діяльності і досягненням в ній висот. Часто творчі вершини досягалися в декількох видах діяльності. Відродження породило «універсально освічених людей» - «титанів». Рівноправне становище людини мистецтва з теологом і філософом забезпечувалося повним і різнобічним освітою, а саме, високим рівнем його літературних і технічних знань.

Здатність самотійно аналізувати свій попередній досвід відрізняє зрілу людину епохи Відродження. Як наслідок цього, в XVI ст. намічається особливий інтерес до автобіографії та біографій видатних людей, наприклад, «Життєписи найбільш знаменитих живописців, скульпторів і зодчих» Дж. Візарі. Монтень в «Дослідах» [174] часто наводить факти свого життя і життя родини. Поширення отримує автопортрет (Дюрер, Ван Дейк, Рембрандт і ін.) Це вельми багатий історичний та акмеологічний матеріал. Власне, сама історія, на думку акмеології Н.В. Кузьміної, в акмеологічному сенсі формувалася як розповідь про вельми значимі події, учасниками яких були видатні особистості. У пізньо-ренесансну епоху таких було чимало: Леонардо

да Вінчі, Мікеланджело, Рафаель, Дюрер, Макіавеллі, Монтень і ін. Блискуче освічені, вони досягли вершин зрілості у творчій діяльності.

Прикладом різнобічності ренесансної особистості може служити Леонардо да Вінчі: художник, теоретик мистецтва, скульптор, архітектор, математик, фізик, механік, інженер, астроном, фізіолог, ботанік, медик. 30-річний Леонардо так пише про свою майстерність в листі до Людовіко Моро: «У мирний час я сподіваюся не поступитися нікому в архітектурі і будівництві будівель, громадських і приватних, в проведенні каналів з одного місця до іншого. Як скульптор, в мармурі, бронзі або глині, і в живописі беруся виконати все, що можливо, не гірше будь-якого, хто взявся б помірятися зі мною. Можу також приступити до роботи над Конем з бронзи, статуя ця принесе безсмертну славу і вічна шана світлої пам'яті синьйора вашого батька і всього славного роду Сфорца» [218, с. 8]. Девіз Леонардо: «скоріше смерть, ніж втома» - один з показників незвичайною життєвої енергії, творчої активності титанів Відродження. Цей стан неспокою, на думку Е. Еріксона, є найважливішим самовідчуттям зрілої людини, інакше особистість перестає рости і внутрішньо збагачуватися.

В епоху Відродження виникає образ людини як творця самого себе, своєї долі, який може і повинен приймати рішення і нести відповідальність. Це гуманіст – високоосвічений, інтелектуально розвинений, має витончений смак і вишуканість мови. І. Кон відзначає появу невідомого ні Середньовіччю, ні античності поняття формування особистості. Саме особисті якості роблять людину персонажем історії, а не соціальна сутність і статус. Людина Відродження стає творцем в результаті особистої схильності і своїх зусиль. У кожній культурі є ідеал, до якого прагнуть, на формування якого направлено виховання і освіту людини, своє розуміння зрілості як життєвого етапу. В Античності це був образ героя, мудреця, громадянина. Для середньовічного європейця таким ідеалом був праведник, святий, а для ренесансного гуманіста - «універсальна людина».

В епоху Нового часу народжується людина, яка мислить по-новому та за

іншими критеріями оцінює навколишній світ. Інтелектуалізм, індивідуалізм і суб'єктивізм – риси зрілості, які цінуються в розвитку новоєвропейців. Людина зрозуміла, що головне його знаряддя - розум, тому епоха Нового часу передбачає раціональний погляд на світ, в якому наука найважливіший інститут соціалізації.

Відбувається становлення наукової картини світу, в центрі якої знаходиться людина. Це людина дії, знає чого хоче і невпинно йде до своєї мети, життєвий шлях якої, за твердженням Р. Декарта, визначає не віра, а розум. Популярним стає відхід у себе, вираз внутрішніх переживань за допомогою листів, мемурів та щоденників. Ріст рівня освіченості привів до появи феномену індивідуалізації.

У центрі всіх вчень німецької класичної філософії – принцип активності суб'єкта. Докантівська філософія віддавала перевагу природі як об'єкту людського пізнання і діяльності, людині ж залишилося місце бути тільки частиною природи, а пізнанню – бути «дзеркалом природи», пасивним відображенням дійсності. Німецька класична філософія долає механістичний підхід до людини, до процесу її пізнання, підкреслюючи діяльний, творчий, активний характер суб'єкта. Вже у філософській концепції І. Канта людина є не тільки природною, але й надприродною істотою. Тим самим німецька класична філософія відроджує гуманістичне ставлення до людини, привертає увагу до проблем її гідності та свободи, підносить етичні проблеми над гносеологічними. З-поміж інших представників німецької класичної філософії найбільш активно з проблемою зрілості кореспондують концепції Й. Фіхте та Л. Фейєрбаха. Так, **Йоган Готліб Фіхте** (1762 – 1814) будує свою філософську систему з єдиного принципу свободи та активності суб'єкта. У центрі його праць – поняття «Я» як абстракції людини, моделі «людини як такої». Для Й. Фіхте людська особистість є суб'єктом всієї соціальної дійсності, творцем самої себе та людської історії. Головний твір філософа, його *opus magnum* – «Науковчення» [260]. Саме тут він формулює три наріжні камені своєї науково-філософської концепції:

1. людина здатна повністю визначати своє буття власною волею, здатна бути вільною, самостійною, суверенною істотою. Кожна особистість виступає суб'єктом власного життя та історії, тобто сама створює себе, свою особисту та історичну долю. Згідно поглядів Й. Фіхте, абсолютно ніщо не може обмежити людську незалежність;
2. весь навколишній світ позиціонується як продукт людської діяльності. Природа не є самоцінною, вона розглядається як сфера реалізації креативного потенціалу людської особистості. Через освоєння оточуючого світу людина розкриває свої власні можливості, пізнає себе;
3. у процесі творчої діяльності людина вдосконалює та розвиває власну родову та суспільну сутність. Цей процес не може бути остаточно завершеним, адже вся історія людства – нескінченний процес наближення людини до свого ідеалу, зрілості у найвищій інстанції.

Людвіг Фейєрбах (1804 – 1872) у своїх працях остаточно переорієнтовує класичну філософію на проблеми людини, її сутності, відчуження та свободи. Центром наукових поглядів філософа стала морально-етична та антропологічна проблематика. Теорія Л. Фейєрбаха розглядає людину як універсальну активну істоту, що самовдосконалюється та розвивається за посередництвом творчої діяльності та соціалізації.

Попри всі скоєні хиби, філософія марксизму складає на сьогодні певний пласт культури, який в нашому випадку дозволить збагатити палітру підходів до розгляду людської особистості на вищому щаблі її розвитку. На думку **Карла Маркса** (1818 — 1883), справжньою людиною є та, яка потребує всієї повноти людських виявів життя, у якої її власне здійснення виступає як внутрішня необхідність, як нужденна потреба. Багатство по-справжньому зрілої особистості є абсолютним виявом її творчих дарувань, без будь-яких інших передумов, окрім попереднього історичного розвитку. За таких умов людина відтворює себе у всій цілісності, не намагається залишатися чимось остаточно усталеним, а знаходиться у абсолютному русі становлення.

Серед представників «філософії життя», що виникла наприкінці ХІХ ст., на наш погляд, найбільшої уваги заслуговують погляди Ф. Ніцше та А. Бергсона. Провідною ідеєю концепції **Фрідріха Ніцше**⁷ (1844 – 1900) стає вчення про волю як першооснову всього існуючого, а основним поняттям – «воля до влади», що є прагненням до могутності, досконалості, найвищого щабля зрілості, проявом життєздатності людини, здатністю до виживання і боротьби, жадобою самореалізації в житті. Бурхливий потік життя, в якому точиться боротьба за існування, вимагає від людини напруження сил і волі, активності, креативної наснаги. Людина – істота, що сама створює власний життєвий світ, саме вона вносить в нього певний сенс, якого світ сам по собі позбавлений. Як зазначає Ф. Ніцше, «істина – це не те, що потрібно довести або спростувати, істина – це те, що потрібно створити» [110, с. 98]. Філософ висуває концепцію надлюдини, сутність якої полягає у піднесенні над натовпом ціною свідомої відмови від особистого щастя заради випробування і пізнання себе востаннє. Молодший представник «філософії життя» **Анрі Бергсон** (1859-1941) пропонує концепцію, в якій розглядає життєвий шлях як процес безперервного творчого становлення [21]. Філософ тлумачить людину як істоту, чия здатність до продукування креативних ідей визначається наявністю в неї ірраціональної інтуїції, що є даром Божим та дається не кожному. Таким чином бачимо, що А. Бергсон створює елітарну концепцію становлення творчої особистості та досягнення нею мистецької зрілості.

Проблема цінності зрілості особистості простежується у філософській думці екзистенціалістів. Вони говорять про «втому» особистості, переоцінку її цінностей, про «друге відкриття особистості», здатної до чуттєвого досвіду. Філософське мислення західного світу гостро усвідомлює і відчуває культурну кризу, яка глибоко зачіпає особистість, що не може не відбитися на ціннісних аспектах зрілості особистості. Погляд на зрілість

⁷Ніцше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / Ф. Ницше. — М.: Культурная Революция, 2005.— 880 с.

особистості крізь призму філософсько-антропологічного осмислення дозволяє піти від однобічності і розглянути зрілість як цілісність, дати теоретичне узагальнення пошуків шляхів самореалізації особистості і досягнення зрілості. Особливо гостро постає проблема людини. «Жодна епоха, - пише М. Гайдеггер, - не мала стільки різноманітних знань про людину, як нинішня. Жодна епоха не могла так швидко і легко отримати ці знання, як нинішня. Але жодна епоха не знала так мало про те, що таке людина як нинішня. Ніколи людина не була до такої міри проблемою, як в нашу епоху» [321, с.200].

Згідно філософської концепції **Мартіна Гайдеггера** (1889 – 1976), справжнє буття можливе лише за досягнення людиною своєї кінечності, історичності та свободи, що можна зробити лише перед лицем смерті. Спасіння людини від відчуженості – в досягненні власної унікальності та неповторної самобутності. Шлях до справжньої, автентичної людини лежить через пробудження у ній потенційних, до певного часу дремаючих у ній можливостей досягнення структур та елементів справжнього людського існування. Цей шлях до зрілості, яку ми можемо ототожнити із автентичністю, людина може і не пройти через нестачу наполегливості, розуміння, енергії. Кожна людина сама повинна стати господарем свого власного життя, в цьому її найвища самоцінність.

Російський філософ-екзистенціаліст **Ніколай Бердяєв** (1874 – 1948) вважав, що християнство – це релігія Боголюдини, головною метою життя якої є перетворення світу. Звідси, творчий акт сприймається як вершина людського життя, оскільки Боголюдина повинна продовжувати справу Божого творіння і нарівні з Отцем брати участь у розбудові Царства Божого. Творча активність зрілої особистості зумовлюється вимогою самого Бога: як в акті творіння виявилася уся повнота Божої любові, так у творчому акті людини народжується її відповідна любов.

Узагальнити важливі, але досить розрізнені знання про людину, про зрілість особистості спробувала філософська антропологія. Ідею становлення

особистості розглядають такі її представники як **Макс Шелер** (1874 – 1928), **Гельмут Плеснер** (1892 – 1985), **Арнольд Гелен** (1902 – 1979). Центральною проблемою філософії М. Шелера є проблема особистості, її духовної природи. Людина - «мікрокосм», який постійно здійснює акт самостворення, це духовна істота, яка своєю духовністю відрізняється від решти світу. В людині співіснують два начала - «чуттєвий порив» і «дух». Порив - це відчуття, пам'ять, інстинкти, життєва сила, тобто тварина початок в людині. Дух слабший, але саме він робить людину людиною, направляючи життєві сили чуттєвого пориву в потрібне русло. Дух у М. Шелера не зводиться тільки до розуму. Поряд з розумом є ще й емоційно-вольові складові, такі як доброта, любов тощо. «Основою духовності є екзистенціальна самостійність, свобода, незалежність від примусу, тиску, зв'язку з органічним, з життям і всім, що відноситься до життя ... Духовна істота не пов'язана з інстинктами і навколишнім світом, але вільна від навколишнього світу» [68, с.84]. Дух є показником зрілості особистості, її спрямованості до культури, освіченості. Особистість саморозвивається в культурі і суспільстві. Людина стає особистістю в тому випадку, якщо володіє певними цінностями, здатністю до вибору та зрілістю. Так як особистість у кожної людини індивідуальна, ступінь зрілості визначається її вчинками. Г. Плеснер висуває свій проект людини, розглядаючи її як природну і культурну істоту, що займає свою особливу нішу і відкрита для саморозвитку і змін. Вона сама творить свою реальність та себе як зрілу особистість. Відтак, самореалізуватись особистість може лише в культурі [202].

1.3. Психологічні теорії

В сучасній психологічній науці існує безліч поглядів на категорію особистісної зрілості. Поняття дорослої (зрілої) особистості – відносно нове надбання психології, не дивлячись на те, що реалія ця – одна з найдавніших. Багато в чому воно зобов'язане своїм змістовним наповненням філософському

аналізу таких явищ як «масова людина» (Х. Ортега-і-Гассет), «втеча від свободи» (Е. Фром), «екзистенція» (Ж. П. Сартр, К. Ясперс), «самоактуалізація» (А. Маслоу), «самість» (К. Г. Юнг), «соціальний інтерес» (А. Адлер), «життєвий сенс» (В. Франкл), «его-інтеграція» (Е. Еріксон) тощо. Поняття зрілості в першу чергу співвідносять з дослідженням екзистенційного ставлення людини до власного життя: не стільки власне до себе, до власного «я», скільки до більш широкого контексту свого втілення життя, можливості повпливати на світ та змінити його, вписуючи себе в багатовимірне соціокультурне середовище. Зріла особистість характеризується впевненістю в собі та цілеспрямованістю, вмінням брати на себе відповідальність, здатністю до емоційної підтримки, схильністю до філософських узагальнень, вмінням відстоювати власні переконання, прагненням впливати на світ, зрештою — формуванням індивідуального життєвого стилю.

Чи не найважливішою характеристикою зрілості є її гетерохронність: фізична, інтелектуальна, особистісна, творча, соціальна зрілість рідко повністю накладаються одна на одну та не завжди присутні в тієї чи іншої особистості. Частіше маємо справу з своєрідними «стретними» накладаннями, а інколи — з упущеннями тих чи інших граней зрілості.

Розглянемо деякі найбільш вагомні психологічні теорії, запропоновані видатними персонологами ХХ століття, що прямо чи опосередковано розглядають особистісну зрілість. Американський науковець, представник диспозиційного напрямку в персонології **Гордон Олпорт** (1897 — 1967) був одним із перших психологів, котрий доклав надзвичайно багато зусиль для увиразнення психологічного портрету зрілої особистості та розкриття її особливостей. Оскільки він ніколи не практикував психотерапії, він був твердо переконаний, що клінічні спостереження в жодному разі не можуть бути використані для побудови теорії особистісної зрілості. На думку персонолога, визрівання людини – це безперервний процес становлення, що триває все життя [193] Г. Олпорт вважав, що поведінка зрілих особистостей є функційно автономною та мотивованою усвідомлюваними процесами. Натомість, незрілі

особистості мотивовані передусім неусвідомлюваними імпульсами, що беруть свій початок з дитячих травматичних переживань.

Згідно теорії Г. Олпорта, психологічно зріла особистість може бути охарактеризована шістьма знаковими рисами [192]. Зупинимось коротко на кожній з ключових диспозицій:

1. широкі межі власного «я». Життя зрілої особистості не обмежене безпосередніми потребами та обов'язками, вона має широке коло не пов'язаних поміж собою автономних інтересів. Зрілі індивідууми беруть участь у трудових, сімейних та соціальних стосунках, мають хобі, цікавляться політичними та релігійними питаннями і всім, що вважають за важливе;
2. здатність до теплих, сердечних міжособистісних стосунків. У Г. Олпорта до цієї категорії відносяться два різновиди людських взаємин – дружність та емпатія. Позитивна настроєність проявляється у здатності людини виявляти глибоку любов до сім'ї, рідних, друзів за відсутністю ревнощів та жодних претензій. Співчуття дається взнаки через схильність розуміти і приймати відмінності в цінностях та установках, виявляти глибоку повагу до інших, визнавати їхні позиції. Спілкування та взаємодія зрілої особистості з іншими людьми не визначені строгими догмами та стереотипними ролями – вона щира та доброзичлива;
3. емоційна нестурбованість та самоприйняття. Зрілі особистості відзначаються позитивною уявою про себе і здатністю адекватно ставитися до власних недоліків. Вони вміють керувати власними емоціями у такий спосіб, щоб це не порушувало благополуччя інших. Зрілі індивідууми характеризуються неабиякою емоційною захищеністю, самоприйняттям та почуттям власної гідності;
4. реалістичне сприйняття дійсності, досвід та виваженість. Зрілі особистості бачать речі такими, якими вони є в реальності, а не такими, якими вони би хотіли їх бачити. Їм не властиві

безпідставний оптимізм та безпредметні тривоги. Їм притаманне здорове відчуття реальності: вони не спотворюють факти відповідно до своїх фантазій та потреб. Більше того, зрілі особистості володіють відповідною кваліфікацією та знаннями у сфері своєї професійної діяльності. Вони можуть тимчасово відсувати на задній план власні бажання та імпульси до тих пір, доки не буде завершена важлива справа. Таким чином, зрілі індивідууми сприймають інших людей, події та ситуації такими, якими вони є в реальності; їм достатньо вмінь та досвіду, аби досягнути особистісно та суспільно значущих вершин;

5. схильність до самопізнання та наявність здорового почуття гумору. На думку Г. Олпорта, для зрілої особистості характерною є така диспозиція як об'єктивність, що полягає в чіткому усвідомленні сильних та слабких рис свого характеру. Важливою складовою виступає також і почуття гумору, адже його наявність дозволяє адекватно сприймати суперечливі моменти власних і чужих життєвих ситуацій. Гумор – здатність жартувати над собою, що є невід'ємною властивістю зрілої особистості;
6. наявність цілісної життєвої позиції. Зрілі люди здатні бачити цілісну життєву картину завдяки вмінню вірно розташувати пріоритети. Як вважає Г. Олпорт, не лише видатні філософи прагнуть формулювання теорій сенсу людського існування, але і кожна конкретно взята зріла особистість має потребу у власній системі цінностей, що здатна зробити її життя значущим. Таким чином, не існує єдино правильно чи найкращої мети. Кожна зріла особистість має властиво свій набір цінностей, що слугують спільним знаменником для її життя. Цілісна життєва філософія формує певний різновид домінуючої ціннісної орієнтації, що надає сенсу та значущості практично усьому, чим займається зріла особистість.

Таким чином, під зрілою особистістю Г. Олпорт розуміє таку, що

приймає себе та інших, має реалістичний світогляд та схильна генерувати власну життєву філософію.

Один з найвідоміших постфрейдистів, автор епігенетичної персонологічної теорії, представник еґо - психології **Ерік Еріксон** (1902 — 1994) розглядає 8 універсальних вікових стадій психосоціального розвитку [309], де поряд з іншими постає фаза зрілості, що співпадає з розквітом духовних, інтелектуальних та фізичних здібностей людини, а також є найбільш тривалою, місткою та продуктивною.

Важливим є міркування Е. Еріксона стосовно особистісного становлення. Персонолог вважає, що психологічні відмінності між людьми визначаються тим, якою мірою вони досягають тотожності власної особистості. Еґо-тотожність трактується персологом як результат суспільної інтеграції особистості, сукупного досвіду попередніх етапів становлення, які призвели до успішного урівноважування базових потреб конкретно взятої особистості з її креативним потенціалом. Особистісна зрілість проявляється у тому, як переживає людина власне існування, наскільки природно вона вступає в міжособистісні взаємини, а також виявляється у деяких особливостях мислення – здатності до незалежності мислення. Для еґо-інтегрованої особистості властивими є три наступні компоненти:

1. внутрішня самототожність – проявляється у користуванні сформованим власним образом, який склався у минулому. Зріла особистість відчувається впевненою в тому, що її актуальне існування є продовженням попередніх етапів розвитку і, водночас, умовою майбутніх трансформацій;
2. впевненість особистості полягає у тому, що її внутрішня цілісність адекватно сприймається оточенням, яке бачить людину такою, якою вона є у власній візії;
3. переконаність людської особистості в узгодженості її внутрішньої та зовнішньої цілісності, яке підтверджується досвідом спілкування за допомогою зворотного зв'язку.

Таким чином, досягнутий рівень тотожності є результатом пошуків его-інтегрованої особистості, що відзначається здатністю до самостійного мислення та складних моральних міркувань, вмінням встановлювати щирі міжособистісні стосунки. Характерною ознакою є почуття самоповаги, що робить їх стійкими та незалежними від групового ризику.

В теорії Е. Еріксона зрілість – це вік «досконалих діянь», найбільш повний розквіт, коли людина стає тотожною самій собі. Головні лінії розвитку людини середніх років – це генеративність, продуктивність, творчість (стосовно речей, справ, ідей) та відсутність спокою – прагнення досягнути високого рівня в своїй професії, бути небайдужим громадянином, вірним другом, опорою близьким.

Представник гуманістичного напрямку в персонології, німецький філософ та психолог **Еріх Фром** (1900 — 1980) акцентує увагу на тому, що людська особистість є продуктом динамічної взаємодії між вродженими потребами та тиском соціальних норм та приписів. У своїх працях він подає класифікацію соціальних типів, які розподіляє на два великі класи: непродуктивні (рецептивний, експлуатуючий, накопичуючий, ринковий) та продуктивний.

На противагу непродуктивним орієнтаціям, продуктивний характер являє собою, з точки зору Е. Фрома, кінцеву мету розвитку людини, тобто зрілість у найвищому прояві: «продуктивність — це здатність людини застосовувати свої сили, реалізуючи закладені в ній можливості» [264, с.102.] Продуктивна особистість здатна до творчості та здійснює соціально корисні вчинки, вона незалежна; їй притаманний цілісний характер. Для продуктивної особистості характерними є здатність до логічного мислення та праці. Завдяки продуктивному мисленню люди встановлюють істину, знають, якими вони є, позбавляються самообману та ілюзій. Продуктивна любов дозволяє переживати глибоку приязнь та симпатію до всього живого, що є на Землі. Здатність любити життя в усіх його проявах Е. Фром називав біофілією і зауважував, що її проявами є відповідальність, повага, турбота та мудрість.

Продуктивна праця забезпечує можливість створення передумов, необхідних для творчого самовираження. Персонолог був твердо переконаний у тому, що в процесі суспільних реформ можуть бути створені такі умови для задоволення базових потреб, в результаті яких продуктивні особистості будуть переважати у будь-якій культурі. Результатом реалізації продуктивного мислення є зріла та цілісна структура характеру.

Підсумовуючи, зазначимо, що продуктивна орієнтація у гуманістичній теорії Е. Фромма – ідеальний стан людини і рідко кому вдається досягнути комплексної, оптимальної характеристики зрілої особистості.

Представник гуманістичного напрямку в персонології **Абрахам Маслоу** (1908 — 1970) ототожнює категорію особистісної зрілості з поняттям самоактуалізації. Кожна людина прагне актуалізувати свій потенціал, тобто стати настільки розвинутою особистістю, наскільки дозволяють її здібності. Як зазначає сам персонолог, «для повного щастя музикант повинен грати, художник – малювати, а поети – писати, якщо вони, врешті-решт, хочуть бути в гармонії з собою. Люди повинні бути тими, ким вони мають бути. Вони повинні бути вірними своїй природі» [269, с. 494]. Самоактуалізація визначається як «безперервна актуалізація потенціалів, здібностей, талантів, як виконання місії (поклику, фатуму, долі або покликання), як повніше визнання і прийняття людиною своєї власної внутрішньої природи, як невинне прагнення до внутрішньої єдності, інтеграції чи синергії» [115, с. 385]. Самоактуалізовані люди досягли того рівня особистісного розвитку, що потенційно закладено у кожному, вони живуть повним життям і якнайкраще виконують те, до чого здатні.

На думку А. Маслоу, лише один відсоток дорослого населення можна віднести до самоактуалізованих особистостей, а отже таких, що досягли особистісної зрілості. Персонолог висунув свою концепцію зрілої особистості, адже назріла потреба в новому типі людини, «яка не відчувала б себе втраченою в мінливому світі, людини, ... здатної до імпровізації, впевненої, мужньої, сильної, людини, яка могла би з честю і з радістю зустріти

несподівану, нову для неї ситуацію» [159, с. 61].

А. Бодальов, один з яскравих представників акмеології, відзначає надзвичайно великий внесок А. Маслоу в дослідження зрілої особистості. У психолога людина сприймається як єдине ціле, яка планує свій життєвий шлях самостійно. Вирішальну роль при цьому відіграє ієрархія потреб, повну класифікацію яких подає А. Маслоу (див. Додаток 1). Особистість прагне реалізувати свій потенціал, піднімаючись над природними мотивами і реалізуючи свої буттєві мотиви, «які спонукають підніматися над рутинним плином життя» [29].

Буттєві мотиви реалізувати дуже не просто, для цього необхідна постійна робота над самим собою. Тут А. Маслоу солідарний з Ж.-П. Сартром та Е. Фроммом в тому, що «людина це ніщо інше як те, чим вона робить себе сама». Чим більш зрілою є людина і чим вище піднімається вона в ієрархії потреб, тим більше вона вільна у життєвому виборі і творенні своєї долі. Більшість людей керується дефіцитарними мотивами, перетворюючись в обивателів; буттєвий же спосіб життя передбачає повну віддачу справі та включає в себе найвищі моменти людського існування і зрілості.

Стремління до самоактуалізації розкриває цінність самої людини. А. Маслоу підкреслює: «Я однозначно пов'язую поняття самоактуалізації з людьми зрілого віку. Випрацювані мною критерії самоактуалізації дозволяють мені з великою впевненістю стверджувати, що феномен самоактуалізації не зустрічається у молоді. Молоді люди ... не встигають досягнути повної ідентичності та автономії; в силу нестачі досвіду вони ... ще не знайшли своє призначення, не вибудували той вівтар, на який могли б покалсти всі свої здібності та таланти. В них немає поки власної системи цілностей, немає життєвого досвіду, який передбачає не лише досягнення успіху, але й переживання невдачі, трагедії, поразки, водночас як і почуття відповідальності за близьких людей; вони не звільнилися від перфекціоністичних ілюзій і не стали реалістами, вони не змирилися зі смертю, не навчилися терпінню; вони не встигли пізнати свої пороки та тому не вміють співчувати порокам інших;

вони поки ще не вміють бути поблажливими до ... дорослих, поважати владу та авторитети; вони не отримали достатньої освіт і не відкрили для себе шляхи, що ведуть до мудрості; їм не вистачає муності, щоб достойно прийняти ... відсутність визнання, вони соромляться бути хорошими ... людьми» [160, с.24].

А. Маслоу виділяє характеристики, які характеризують самоактуалізовану особистість: висока якість взаємодії з реальністю; відсутність страху перед новим та невідомим; вміння легко робити вибір; прийняття себе та інших; професійна захопленість улюбленою справою; самостійність суджень; автономність, незалежність від середовища; воля та активність; здатність до розуміння інших людей, увага та доброзичливість до них; свіжий погляд на речі, відкритість новому досвіду; спонтанність та природність поведінки; почуття гумору; креативність; саморозвиток; готовність до вирішення нових проблем, до усвідомлення проблем та труднощів; адекватне розуміння самого себе, своїх мотивів та можливостей тощо. Таким чином, А. Маслоу вважає, що для досягнення самоактуалізації надзвичайно важливим є задоволення як базових, так і вищих потреб. Здорова зріла особистість в його концепції — це самоактуалізована особистість, що зуміла реалізувати свої таланти та втілити в реальність життєві плани та мрії.

Своєрідну інтерпретацію категорії зрілості вбачаємо і у представника аналітичного напрямку персонології **Карла-Густава Юнга** (1875 — 1961). На відміну від З. Фрейда, що надавав особливого значення раннім рокам життя як вирішальному етапу у формуванні моделей людської поведінки, К.-Г. Юнг розглядав розвиток особистості як динамічний процес [313]. Психолог вважав, що людина постійно набуває нових вмінь, досягає нових цілей і реалізує себе дедалі повніше. Він надавав великого значення такій життєвій меті, як набуття самості, що являє собою прагнення різних компонентів особистості до єдності.

Згідно поглядів К.-Г. Юнга, кінцева мета людського життя – це повна реалізація власного «Я», тобто становлення єдиного, неповторного та цілісного індивіда. Розвиток кожної людини є унікальним, він завершується

індивідуацією, яка являє собою «процес об'єднання різних елементів особистості навколо сутності, що досягається свідомими зусиллями та підтримується виключно індивідуальною мотивацією» [115, с. 399]. Індивідуація передбачає свідому реалізацію людиною своєї унікальної психічної реальності, максимальний рівень розвитку та вияву усіх складових особистості. Таким чином, архетип самості стає центром особистості, врівноважуючи протилежні якості. Завдяки цьому вивільняється енергія, необхідна для особистісного зростання. Для зрілої особистості характерними є наступні риси:

1. високий рівень інтеграції та цілісності;
2. значний ступінь самореалізації та розвитку;
3. незалежний рівень самосвідомості та самоконтролю;
4. стан розвинутої свідомості та почуття єдності зі світом.

Аби досягнути індивідуації, необхідні певні умови, зокрема: відповідний стан психічного здоров'я; надзвичайно сильне Его; здатність витримати важкі випробування та навантаження; різностороння обдарованість; достатньо високий рівень освіченості та ерудованості; наявність вільного часу; розвинуті глибокі та неогоїстичні стосунки з іншими людьми.

Представник феноменологічного напрямку в персонології **Карл Роджерс** (1902 — 1987) для характеристики зрілих особистостей, які успішно використовують свої здібності та таланти, реалізують свій потенціал та рухаються у напрямку до повного пізнання себе та своїх переживань ввів термін «повноцінно функціонуюча особистість» (full functioning person). Психолог вважав, що таким людям властива сукупність певних особистісних рис, які можна інтерпретувати як ознаки душевного здоров'я та особистісної зрілості. Серед них він виділяв наступні:

1. відкритість переживанням – домінуюча характеристика людей, що повноцінно функціонують. Вони сприймають всю палітру власних вісцеральних, сенсорних, емоційних та когнітивних переживань;
2. екзистенційний спосіб життя. Повноцінно функціонуючим

особистостям властива тенденція проживати повно і насичено кожен момент існування, сприймаючи свої переживання як свіжі й унікальні, відмінні від тих, що мали місце у попередньому досвіді. Екзистенційний спосіб життя визначає, що особистість та її «Я» зумовлюються актуальними мотиваціями, вони відкриті, гнучкі, адаптативні, терпимі та безпосередні. Вони формують структуру свого досвіду у процесі актуального переживання;

3. організмчна довіра зумовлює особливу якість рішень, що приймаються повноцінно функціонуючими людьми. Їхні рішення визначаються актуальними переживаннями, а не зовнішніми чинниками; вони сприймають власні відчуття як умову прийняття важливих рішень та керування власною поведінкою;
4. емпірична свобода. Повноцінно функціонуючі особистості живуть так, як хочуть, вони відчують себе вільними діяти без обмежень та нехтувати заборонами. Вони – справжні володарями своєї долі, здатні робити вибір та керувати собою. Емпірична свобода полягає в тому, що особистість має внутрішнє відчуття, що єдиним джерелом дій та змін у власному житті є вона сама.
5. креативність. Творчі ідеї, проекти, дії, спосіб життя властиві людям, які повноцінно функціонують. Вони прагнуть жити конструктивно та бути адаптованими до своєї культури, але разом з тим їм не властиво відмовлятися від власних глибинних потреб.

Властивості повноцінно функціонуючих особистостей визначають особливі якості життя. Найсуттєвішим є досягнення рівноваги, гармонії, щастя, досконалості та адаптованості. К. Роджерс використав термін «хороше життя» і описав його як особливу якість та цінність. Як зазначав персонолог, хороше життя – це «життя більш усвідомлене, хвилююче, наповнене, цікаве та значуще, це той напрям, яким рухається людина відповідно до своєї істинної природи, розкриваючи свій потенціал» [115, с. 402]. Повноцінно функціонувати, на думку К. Роджерса, – це жити хорошим життям, цілком

свідомо, з повним відчуттям свого існування.

Австрійський психіатр **Віктор Фракл** (1905 — 1997) визначає зрілість особистості як досягнення сенсу існування, а динаміку особистісного росту — як прийняття свободи та відповідальності [261]. Основоположник гештальт-психології **Фредерік Перлз** (1893 — 1970) вважав, що в процесі особистісного розвитку та росту важливу роль відіграє зрілість, яка полягає в переході від підтримки зі сторони оточуючих до самопідтримки [212]. Зрілість виникає тоді, коли людина мобілізує свої ресурси для подолання фрустрації та страху, коли вона здатна ризикувати. Зрілість є показником доброго здоров'я людини, яка повинна жити «тут і зараз», в конкретній ситуації.

1.4. Акмеологічні проєкції

В наш час існує тенденція вивчення всього життєвого шляху людини. Для продуктивного досягнення цієї мети, поряд з психологічними знаннями, застосовуються напрацювання соціології, фізіології, медицини, філософії, антропології, культурології, історії тощо. Б. Ананьєв писав: «Життєвий шлях людини – це історія формування та розвитку особистості в певному суспільстві, сучасника певної епохи і однолітка певного покоління. Разом з тим фази життєвого шляху датуються історичними подіями, зміною способів виховання, змінами образу життя і системи стосунків, сумою цінностей та життєвою програмою – цілями та сенсом життя, які має дана особистість. Фази життєвого шляху накладаються на вікові стадії онтогенезу, причому в такій мірі, що в наш час деякі вікові стадії позначаються саме як фази життєвого шляху...» [7, с. 16].

В цьому контексті знаходимо і витоки формування акмеології — науки, яка досліджує феномен особистісної, соціальної та професійної зрілості. Виникнувши на перетині природничих, суспільних та гуманітарних наук, ця відносно нова антропологічна галузь «вивчає феноменологію, закономірності та механізми розвитку людини на ступені її зрілості та особливо при

досягненні нею найбільш високого рівня в цьому розвитку» [28]. Саме слово «акмеологія» походить від давньогрецького «акме», яке свою генезу веде від слова «axis» («вістря») і означає «вищу ступінь будь-чого, цвіт, квітуча пора», «en akty elnai» - «бути в повному цвіті, на вищому щаблі свого розвитку». Вперше цей термін ввів у науковий простір Н. Рибніков у 1928 р., позначаючи ним вікову психологію зрілості або дорослості.

«Акме» у контексті наших досліджень розуміємо як інтенсивний процес поетапного або стрибкоподібного зростання, сутнісними ознаками якого є конструктивна інтенція, динамізм розвитку, принципова незавершеність і відкритість. Таким чином, об'єктом акмеології є *зріла особистість, яка невпинно прогресує*.

Будучи найтривалішим періодом онтогенезу, зрілість найчастіше співпадає з фазою вищого розвитку духовних, інтелектуальних та фізичних здібностей людської особистості. Не існує універсальної системи вікового поділу, однак, крайні точки даного хронологічного сегменту, зазвичай, визначаються моментом завершення юності та початком періоду старіння – тобто приблизно від 20 до 60 років.⁸ У різних періодизаційних схемах наявний етап (період, стадія) зрілості, що, не дивлячись на різні визначення (людина в розквіті сил, другий період середнього віку, пізня зрілість, середня дорослість, пізня дорослість четвертого циклу дорослості тощо), фактично не змінює свого сутнісного наповнення. Зріла фаза розвитку людини визначається також комплексом соціально-біографічних причин і залежить від конкретних економічних та сімейно-побутових умов його індивідуального розвитку. Послідовно змінюють одна одну фази ранньої зрілості (20-30 рр.), розквіту (30-45 рр.) та середнього віку (45-60 рр.).

Вершина зрілості (акме) – результат багатоетапного процесу, який охоплює тривалий перебіг життєвого часу, і свідчить, наскільки особистість відбулась як індивід та професіонал. Зрілість – аж ніяк не статичний стан, вона

⁸Слід зазначити, що цей солідний проміжок часу не може бути монолітним, односпрямовано висхідним.

вирізняється варіантністю та змінністю. Прагнення докладно вивчити іманентні особливості акме у складному процесі становлення творчої особистості було притаманне філософам різних історичних епох. Можна згадати розглянуті у попередніх підрозділах роботи ідеї «саморуху» Платона; антропоцентричні ідеї філософів Відродження, згідно яких людина самовідтворюється відповідно до своєї буттєвої установки; теорію Й. Фіхте, в якій людина виступає суб'єктом власного життя та історії – тобто створює себе, власну особисту та історичну долю; філософські погляди Л. Фейєрбаха, у світлі яких людина розглядається як універсальна активна істота, що самовдосконалюється та розвивається за посередництвом творчої діяльності; концепцію надлюдини Ф. Ніцше, сутність якої полягає у піднесенні над «натовпом» ціною свідомої відмови від особистого щастя заради «випробування і пізнання себе востаннє»⁹. Слід згадати також екзистенціальний образ «справжньої людини», яка, попри несприятливість зовнішніх обставин, мужньо виконує власну буттєву місію. Джерела виникнення акмеології вбачаємо також у сучасних західних психологічних школах. Варто згадати розглянуті нами теорії «зрілої особистості» Г. Олпорта, «людини, що повноцінно функціонує» К. Роджерса, «самоактуалізованої особистості» А. Маслоу та ряд інших.

Творча зрілість — це найбільш продуктивний період життя людини в досягненні вершин саморозвитку. Зрілість виражається в динамічному розвої особистості, її здібностей та творчої індивідуальності впродовж періоду досягнення акме в процесі самоактуалізації Рівень акмеологічної зрілості особистості та досягнення акме залежить від результату різних впливів на людську персону, що динамічно розвивається.

Під творчою зрілістю ми розуміємо найвищий рівень досягнення останньої, вона акумулює в собі фізичну, особистісно-духовну, соціальну та, зрештою, професійну, яка отримує в контексті нашого дослідження найбільшу

⁹Концепція надлюдини розглядається німецьким філософом у працях «Так говорив Заратустра» (1883-1887) та «Воля до влади» (1886-1888).

актуальність.

Рівень досягнення акме залежить від саморозвитку творчої індивідуальності. Креативна зрілість у своєму найвищому втіленні є конгруентною з духовною зрілістю особистості, що дозволяє людині досягнути вершин творчого акме. «Акмелогія предметом свої досліджень робить цілісну людину в пору самореалізації її творчої ... зрілості, коли на зміну процесам виховання, освіти, навчання ... приходять процеси самореалізації в формі самовиховання, самоосвіти, самовдосконалення, пов'язаного з реалізацією творчого задуму та отримання очікуваного результату», - зазначає Н. Кузьміна [137, с.41]. Виходячи з того, що зрілість і в тому числі професійний ріст особистості є найбільш тривалим періодом в житті людини, яка розвивається за індивідуальним сценарієм, необхідно серйозно досліджувати та створювати благоприємні умови для особистісної зрілості та професійної самоактуалізації дорослої людини.

У своїй книзі «Креативна акмеологія» [42] Наталія Вишнякова пропонує розглядати архітектоніку креативного саморозвитку особистості по еволюційних шляхах творчої зрілості на семи рівнях: ресурсному, фізичному, особистісному, міжособистісному, професійному, креативному та духовному. До ресурсного вона відносить творчий потенціал та нереалізовані задатки. На другому, фізичному, рівні особистістість може обрати конструктивний чи деструктивний шлях розвитку. Впродовж особистісного рівня відкривається можливість самовдосконалення, що дозволяє досягнути розквіту. На міжособистісному рівні відкриваються такі перспективи розвитку як комунікабельність, взаємоповага, довіра та здатність до співпраці. Професійний рівень демонструє динаміку від майстерності, професійної зрілості та самоактуалізації до досягнення вершин професійного акме. На шостому, креативному, рівні спрямованість розвитку реалізовується через новаторство та творчість. Сьомий, найвищий рівень проявляється у оригінальності світогляду, духовних цінностях, які стимулюють динаміку духовної зрілості, що приводить до духовного самовдосконалення та

досягнення найвищого акме.

Користуючись матеріалами психологічних та мистецтвознавчих досліджень, мемуарною та біографічною літературою, А. Деркач та В. Зазикін [6] розробили ряд критеріїв акме в художній творчості, які можна використовувати, аналізуючи композиторську діяльність.

Під акме в композиторській діяльності розуміємо багатовимірний такий стан творчої особистості в період її інтенсивного розвитку, який пов'язаний з видатними та соціально значущими особистістними та творчими досягненнями, які мають високу художню цінність та гуманістичну спрямованість.

Критерії акме — це складна інтегративна характеристика, яка описує високий рівень досягнень в творчості, а також вершинний щабель особистісного та професійного розвитку митця. Акме в композиторстві вважаємо за доцільне розглядати через вплив особистісних характеристики митця на процес і результат видатних мистецьких досягнень.

Перший критерій акме в художньо-творчій діяльності — це гуманістична спрямованість самої діяльності, створюваних художніх творів та образів. Важливим та цінним є те, що спрямоване на благо людей, що робить їх більш людяними, добрими, благородними. Мистецькі артефакти повинні нести людям добро. Високохудожні твори мають властивість сильного емоційного впливу, який не втрачає своєї дії впродовж багатьох років.

Другий критерій — художня цінність створених творів та образів. Вона є фундаментальною науковою та естетичною категорією. Художня цінність являє собою ідеальний об'єкт — це чуттєво-психологічний та ідейний зміст системи образів твору, сукупність вміщених в ньому значень та сенсів, які покликані задовільнити вищі духовні потреби людини, тісно пов'язані з інтелектуальними, моральними та естетичними потребами. Художня цінність напряду пов'язана з такими достоїнствами як психологічна глибина та точність, прогресивність ідей, виразність, правдивість та щирість. На думку спеціалістів в сфері естетики, ціннісна кваліфікація твору чи художнього образу неможлива

без увиразнення в ньому можливостей мистецтва: чи сприяє твір пізнанню себе та дійсності; чи ставить він життєво важливі проблеми; чи збагачує реципієнтів духовно; чи доставляє естетичну радість тощо. Відповіді на ці запитання можна розглядати як своєрідні показники даного критерію. Узагальнюючи, можна стверджувати, що художня цінність — це властивість мистецького твору, досягнута в процесі творчості, має високу духовну та естетичну значимість, здатен благотворно впливати на свідомість та життєві позиції, направленість особистості.

Третій критерій пов'язаний з перевіркою творінь часом, це своєрідний «часовий імператив», адже час — один з головних критеріїв духовної та художньої цінності твору. З цього приводу можна навести слова Ф. Глінки: «Сліди всі зникнуть поколінь, та живий талант, безсмертний геній», який у своєму твердженні виявився дуже точним. Інколи творчість того чи іншого митця не оцінюється відповідним чином сучасниками, та час все розставляє на свої місця. Після прем'єри «Лебединого озера» П. Чайковського критики писали «музика нового балету дуже монотонна та нудна», «в балеті проявився звичний недолік п. Чайковського: бідність творчої фантазії і, в наслідок цього, одномантність тем та мелодій»; «скандальним провалом» назвала преса прем'єру відомої п'єси А. Чехова: «Чайка» померла. Її вбило одногласне шикання всієї публіки». У багатьох живописців замовники вимагали повернення грошей за картини (Рембрант, Ель Греко, А. Модільяні тощо). «Вільгельм Тель» Дж. Россіні, «Кармен» Ж. Бізе, симфонії А. Брукнера... Цей ряд прикладів можна продовжувати безкінечно, однак головною думкою є те, що справжні шедеври живуть в часі, не зменшуючи своєї слави та позитивно впливаючи на наступні покоління.

Четвертий критерій — найвищий рівень майстерності. Він не потребує особливих пояснень, адже цілком природньо, що неможливо створити значимий витвір мистецтва, не володіючи високим рівнем професіоналізму. Саме відповідні професійні навички допомагають передати найтонші відтінки та нюанси, передати якнайточніше ідею твору. Є випадки, коли саме особливі

грані майстерності, а не звичні новизна та оригінальність задуму, є головними у визначенні художньої цінності твору. Рівень майстерності — не лише один з центральних критеріїв, але й найважливіша умова досягнення акме. Про це неодноразово зазначається у фундаментальних акмеологічних дослідженнях. Акмеологічні властивості майстерності в художньо-творчій діяльності є схожими з майстерністю в інших видах діяльності: високий рівень гнучких професійних вмінь та навиків, творчий підхід, постійне прагнення до самовдосконалення, гранично висока продуктивність праці. Досягнення надзвичайно високого рівня майстерності доступна далеко не всім людям, звідси — унікальність видатних творчих особистостей. Саме тут може спостерігати прояв психологічного та акмеологічного принципу єдності особистості та діяльності.

П'ятий критерій акме в художньо-творчій діяльності — це суспільне визнання. Він є доволі суперечливим та близько пов'язаний з вищезгаданим «часовим імперативом». Разом з тим, можна привести чимало прикладів, коли видатні творчі особистості не отримували визнання та помирали в злиднях, проте їх творіння живуть в часі. В. А. Моцарт, Ф. Шуберт, Е. По, А. Модільяні, М. Чюрльоніс, А. Рембо, Е. Мане тощо. З іншого боку, нерідкими є випадки, коли навколо певного митця виникає нечуваний ажіотаж, який, проте, доволі швидко спадає. Відомо чимало випадків, коли влада не приймає ту чи іншу творчу особистість, заважає її діяльності, однак навіть це не може завадити її самореалізації та досягненню акме. Разом з тим, історія дає підстави навести ряд яскравих прикладів, коли видатні творчі особистості при житті заслужено користались прихильністю правлячих кіл та всезагальною народною пошаною, і це теж можемо вважати одним із факторів досягнення акме (наприклад, Й. В. Гете, Р. Вагнер, П. Рубенс тощо). Таким чином, даний критерій є вельми гнучким, і його застосування при вивченні акме конкретної творчої особистості завжди потребує серйозного обґрунтування.

Шостий критерій — новаторство в творчості. Саме пошук та створення нового часто приводить до видатних результатів. Слід зазначити, що творчі

особистості, які досягли акме, як правило, були не лише новаторами, але й основоположними нових напрямків у мистецтві. Так, наприклад, французькі імпресіоністи відкрили нові техніки живопису, а О. Скрябін зумів поєднати світло та музику. Особливе значення даний критерій отримує у поєднанні з його гуманістичною спрямованістю.

Сьомий критерій — індивідуальна неповторність в творчості. Він тісно пов'язаний з новаторством, та все ж варто говорити про нього окремо. Проаналізувавши акме багатьох видатних творчих особистостей можна зауважити, що в першу чергу увага звертається на їх індивідуальність та «несхожість» на інших. Даний критерій не потребує жодних пояснень, адже все очевидно.

Запропоновані критерії є узагальненими, з їх допомогою можна аналізувати акме практично в будь-якому виді художньо-творчої діяльності. Вони можуть бути застосовані в залежності від виду творчості і у відповідних більш детальних показниках. Дана критеріальна система має право на доповнення та розвиток.

1.5. Музикознавчі рецепції

Симптоматичним для сучасного музикознавства є суттєве розширення проблем і аспектів, які раніше не входили у поле його зацікавлень. Серед них — зрілість як вищий щабель розвитку творчої індивідуальності, найпродуктивніший період композиторського життєсходження. На тлі початкової та завершальної стадій еволюційного процесу, що отримали широкий резонанс в низці дисертаційних досліджень та наукових статей, творча зрілість композитора, зазвичай, позиціонується як черговий еволюційний етап, що не потребує спеціальних уточнень та зауваг. Аргументуємо дану ситуацію конкретними фактами. Перебігу раннього періоду композиторського становлення присвячено досить широке коло монографічних досліджень, зокрема: «Молодий Дебюссі та його сучасники»

К. Розеншильда, «Дитинство і юність С. Рахманінова» В. Брянцевої, «Ференц Ліст: молоді роки» О. Левашової, «Молоді роки Шостаковича» С. Хентової, «Молодий Скрябін» О. Чорного. Специфіка пізньої творчості розглядається в працях «Останні квартети Бетховена» Р. Роллана, «Про останній період творчості Шуберта» Ю. Хохлова, «Останні роки Ференца Ліста» Б. Сабольчі.

Окремо в даному контексті слід виділити фундаментальну наукову працю Наталії Владиславівни Савицької «Хронос композиторської життєтворчості» [222], яка започаткувала новий напрямок науки про музику, де одним з критеріїв особистісно-креативної динаміки митця виступає вік. У цьому ж річисти вирішено концепцію дисертації Н. Туровської «Ранній період композиторської творчості як феномен еволюційного процесу» [257]. Ми ж маємо на меті продовжити пошуки у даному напрямку, зосереджуючись на зрілому періоді творчого сходження. Насамперед перед нами стоїть мета з'ясувати міру дослідженості даної проблеми у музикознавчому дискурсі, зокрема, у форматі монографій, присвячених композиторським персоналіям різних епох та національних традицій.

Вважаємо за доцільне диференціювати їх на три групи:

- класичні взірці монографічного жанру, що рівноцінно поєднують біографічний та творчий вектори: К. Гайрінгер – «Йоганес Брамс» [59], Я. Мільштейн «Ференц Ліст» [168; 169], Д. Житомирський «Роберт Шуман» [88], Л. Шрейд «Монтеверді» [327], А. Швейцер «Й. С. Бах» [291], М. Друскін «Й. Бах», Б. Левік «Р. Вагнер» [142], Є. Царьова «Йоганес Брамс» [270], Л. Соловцова «Джузеппі Верді» [242], Л. Архимович, М. Гордійчук «Микола Лисенко. Життя і творчість», І. Нестьєв «Бела Барток», В. Самохвалов «Борис Лятошинський», М. Загайкевич «Станіслав Людкевич» та чимало інших;
- монографії, де свідомо увиразнюється комплекс проблем, пов'язаний з якнайширшим висвітлення особистісної структури композитора: Г. Галь «Брамс. Вагнер. Верді. Три майстри - три світи» [52], В. Жаркова «Прогулянки в музичному світі Моріса Равеля» [86], Л. Кияновська «Микола Колесса. Син століття» [105], Г. Побережна «Петро Чайковський» [204], Ю. Хохлов «Про

останній період творчості Ф. Шуберта» [267], М. Томашевський «Фредерік Шопен: людина, справа, резонанс» [328], М. Друскін «І.Стравінський», К. Вольф «Й. С. Бах» [329];

- новітній дослідницький формат, вирішений за принципом діалогів (І. Стравінський-Р. Крафт [247], В. Лютославський-Т. Качинський [100], М. Скорик-Л. Кияновська [103], В. Сильвестров-С. Пілютіков [232], Є. Станкович-О. Зінькевич [89]).

Коротко розглянемо кожен з окреслених типологічних груп.

Питомою ознакою монографічних досліджень *першої* групи є відсутність установки на особистість композитора, натомість напрочуд ґрунтовний аналітичний дискурс художньої спадщині митців з акцентом на стильовому критерії. Цитуючи професора І. Драч, зазначимо, що «образ «митця» у вище перелічених працях постає в опозиції до його носія – «людини», чиї властивості або взагалі ігноруються, або стисло окреслюються у передмовах, подаються у виносках, примітках, додатках» [79, с. 5]. Так, наприклад, у фундаментальному двотомнику Я. Мільштейна, присвяченому творчій постаті Ф. Ліста, деякі ескізні спостереження стосовно особистості митця окреслюються у передмові, при цьому науковець не намагається відстежити колосальний особистісний ріст угорського генія. Цінними в контексті нашої розвідки видаються міркування російського вченого стосовно специфіки композиторського мислення на щаблі зрілості - Я. Мільштейн детально відтворює історію написання симфонічної поеми «Тассо» Ф.Ліста, порівнюючи автографи чернеток, написаних у межах різних еволюційних етапів.

Людська постать Й. Брамса також отримує своє доволі побіжне висвітлення в останній, найменшій главі монографії К. Гайрінгера. Створюючи психологічний портрет композитора, науковець щоразу акцентує увагу на двох антагоністичних силах (*ratio-emoatio*), що «проходять через все існування та накладають відбиток рівноцінно на життя і на творчість» [59, с. 243]. Творчу зрілість митця науковець пов'язує з початком інтенсивної

роботи над «Німецьким реквіємом»: «тепер ми бачимо вищий розквіт того єдиного у своєму роді поєднання духу XVI і XVII, XVIII і XIX століть, музики докласичного періоду, класики та романтизму, яке сприймається як яскраво виражений брамсівський стиль ... Дедалі частіше з'являються ті своєрідні, позбавлені блиску, насичені смутком твори, які є суттєвим елементом усієї творчості Брамса в цілому» [59, с. 217].

Один з найбільш авторитетних дослідників мистецької спадщини Роберта Шумана Д. Житомирський намагається детально розглянути особливості психологічної структури митця, щоправда, переважно останніх років життя, спотворених хворобою.

Л. Соловцова та Б. Левік на прикладі «Ріголетто» і «Летючого голландця», «Трубадура» і «Лоенгріна», «Бал-маскарада» і «Трістана та Ізольди», «Дон Карлоса» і «Нюрнберзьких мейстерзінгерів» пропонують власне бачення зрілого стилю видатних оперних реформаторів Р. Вагнера та Дж. Верді.

Монографічні дослідження, які відносимо до *другої* типологічної групи, вирізняються посиленням уваги до композиторської особистості. Так, у дослідженнях Ю. Хохлова детально розглядається проблема періодизації творчості Ф. Шуберта. І хоча основний акцент ставиться на специфіці останнього періоду творчості митця, ми знаходимо деякі міркування, стосовно творчого процесу австрійського композитора у фазі розквіту його таланту. Зокрема, цінними є спостереження Ю. Хохлова стосовно творчої лабораторії австрійського композитора: «швидкість творчого процесу у Шуберта визначалась, безперечно, особливостями його душевної організації, особливостями його психіки. Творчий процес протікав у Шуберта в певному сенсі «імпульсивно». В години творчості композитор був охоплений могутній душевним поривом; надзвичайно швидко, набагато швидше, аніж він міг записувати, в його свідомості зароджувалась ціла низка музичних образів, для яких він миттєво знаходив пластичну та цілісну музичну форму» [267, с. 35]. І далі: «Стан граничної заглибленості у творчий процес, відчуженість від

оточення, що зовні нагадує стан лунатиків, сомнамбул, давало привід думати, що, створюючи музику, композитор занурюється у певний «транс», що він не тільки не сприймає в цей час оточуючих, але і взагалі «не відає, що творить» – в буквальному та переносному сенсі слова», – констатує Ю. Хохлов [267, с. 30]. Впродовж усього життєтворчого шляху Ф. Шуберт прагнув знайти якнайкраще вирішення поставленого завдання, «до написаного завжди підходив критично, і якщо воно його не задовольняло сповна, пробував дати більш досконале втілення того ж задуму в новому творчому акті, що було характерним для раннього та середнього періодів творчості, або ж за допомогою переробки, шліфовки вже написаного, що виступило на передній план в останні роки життя» [267, с. 37].

Г. Побережна окреслює мету свого дослідження про П. Чайковського як спробу осягнення особистості російського митця в її тісному взаємозв'язку з процесом творчого самовиразу впродовж усіх етапів життєсходження. У центрі уваги - шлях Чайковського - творця, який реалізовує у композиторстві неповторність своєї авторської та людської індивідуальності: «Постараємось реконструювати психологічний лик композитора з доступною нам мірою достовірності, не впадаючи у надмірну деталізацію, але й не відмежовуючись від усього того, що є важливим для розуміння його творчості» [204, с. 10]. Для відтворення особистості російського митця використовується міцна канва з епістоляріїв, спогадів сучасників та маловідомих документів, що надає тексту об'єктивності та наукової ваги.

Монографія Г. Галя, присвячена Р. Вагнеру, Дж. Верді, Й. Брамсу, базується на компаративному аналізі постатей митців, які за своїми психотипами є кардинальними протилежностями. Неподільність особистого та творчого є «лейтмотивом» даного дослідження, адже «якщо художній образ – це достовірне відображення почуттів і думок того, хто його створив, то все, що ми знаємо про цю людину, її життя, боротьбу, проблеми, є ключем до розуміння творчості» [52, с. 18].

Показовим в даному контексті є «шопенівська Біблія» - фундаментальне

дослідження польського музиколога М. Томашевського «Шопен: людина, справа, резонанс». Для достовірної реконструкції особистості композитора – живої, пластичної, яскравої – широко використовується листування митця, сторінки його щоденника, спогади близьких і рідних. Науковець підкреслює багатогранність польського романтика, цитуючи слова Ж. Санд: «Він був конденсатом прекрасного і керувався власною логікою непослідовності» [328, с. 173].

У монографічному дослідженні В. Жаркової «Прогулянки в музичному світі Моріса Равеля» творча постать М. Равеля вельми органічно вписана в культурно-історичний контекст Парижу зламу століть. Квінтесенцією авторської концепції є спроба розкрити таємниці особистості французького митця, який був «надзвичайно небагатослівним, ... стриманим у прояві почуттів, вкрай закритим у всьому, що стосувалося його душевних прив'язаностей та симпатій» [86, с. 75]. Не випадково його учениця Генрієтта Фор зазначає: «Іноді я задаю собі запитання, чи дійсно існував Равель..., настільки втаємниченим він був у повсякденному житті» [86, с.74].

Нетрадиційно побудовано монографію Л. Кияновської «Микола Колесса. Син століття». Замість вже звичних розділів, що висвітлюють сторінки життя й творчості композитора, пропонована праця складається з семи «новел з життя артиста», в яких послідовно змальовуються різні аспекти життєтворчості композитора в широкому історико-соціальному, національному та родинному аспектах. Натомість, на маргінесі дослідження залишаються аналітичні дискурси, адже, як зазначає авторка, «розважання над особистістю автора повинно ... переважати над аналізом тексту його творів» [105, с. 11]. Своєрідною постлюдією є остання новела, в якій особистість галицького патріарха довершується характерними штрихами, отриманими з розмов, монологів, діалогів та інтерв'ю різних років. Вельми показовим є його висловлювання стосовно власної зрілості: «Менше – більше у 1933 р., якраз коли я одружувався, то відчув себе зовсім зрілою людиною, і почав застановлятися перед сенсом своєї творчості, над тим, що мушу писати музику,

слухаючи яку, можна було б визначити, що це є музика Миколи Колесси, а не якогось іншого автора. Я прагнув витворити свій власний стиль, через який міг би передати всі переживання, враження, задуми, що жили в моїй душі» [105, с. 219].

Фундаментальне дослідження шанованого в світі бахознавця Крістофера Вольфа [329] відрізняється нетрадиційним підходом до висвітлення творчої біографії німецького Маестро. Детальний опис щоденного буття композитора, що зазвичай залишається на маргінесі дослідників, дозволяє поглянути на Й. С. Баха перш за все як на реальну людину зі своїми негативами й позитивами, а не на вже традиційний ідеалізований образ генія. Натомість, аналітика в даній праці носить радше підрядну функцію.

Окремим корпусом мистецтвознавчих досліджень виступають праці, вирішені за *принципом діалогів*, що виступає як специфічна форма комунікації. Поетика діалогу зацікавлювала мислителів з давніх-давен. Платон, Сократ, Лукіан, Аристотель, П. Абеляр, Августин Блаженний, Г. Лессінг, Й. Гердер, Й. Ф. Шиллер, Е. Ренан, П. Валері, - всі вони в безпосередній чи завуальованій формі звертаються до окресленого жанру. Одним з неперевершених апологетів діалогу у ХХ столітті був М. Бубер – автор фундаментальних праць, присвячених окресленій проблематиці «Ти і я» та «Два образа віри». В контексті нашого дослідження на думку одразу спадають «Розмови з Гете в останні роки його життя» (1836-1848) Й. П. Еккермана. Серед інших шедеврів даного формату – «Розмови з Масариком» (бл.1925) К. Чапека, «Діалоги з Й. Бродським» (1998) С. Волкова. Жанр бесіди, вельми органічно вписаний у сучасне музикознавство, отримав академічний статус, адже висловлювання про себе, власні естетичні погляди, про попередників та сучасників є вельми важливим підґрунтям вивчення творчості митця. Характерними властивостями літератури даного формату – наближення до персоналії митця, занурення у її особистісний світ. Саме за посередництвом безпосередньої бесіди читачу випадає можливість привідкрити завісу над потаємним, детально познайомитись із світоглядом та поглядами стосовно різних

мистецьких явищ, зануритись у вир інтимних переживань та вражень.

В історії музики «першість» належить відомим «Діалогам» І. Стравінського – Р. Крафта (1959-1963). «З перших уст» отримуємо інформацію про ранні роки життя композитора, про авторську точку зору на концепції його творів, ставлення до творчості композиторів-сучасників та класиків. Вельми цікавими є сторінки, присвячені розважаням композитора стосовно специфіки власного творчого процесу та джерел натхнення. «Розмови» Т. Качинського з В. Лютославським присвячені виключно музичному процесу ХХ століття. Виділяються дві магістральні теми – творчість польського авангардиста у 1963 – 1972 роки та проблеми сучасної музики. Діалоги з В. Сильвестровим, видані за матеріалами лекцій-бесід, організованих Сергієм Пілютіковим, є бестселлером сучасної української музикознавчої літератури, адже композитор відомий своєю граничною замкнутістю. «У книзі зафіксований живий потік мови про буття музики в світі, про стадії та іманентні закони її існування, про колізії та перипетії, які вона проживає в процесі своєї життєдіяльності, тобто це монолог-розповідь про «драму музики», якою її бачить і якою вона розкривається ... композитору», – зазначає А. Луніна [152]. В бесідах В. Сильвестров простежує свою творчу біографію, починаючи від становлення в далекі 1960-і - 1970-і з тяжінням до авангардизму і завершуючи свіжими творчими опусами. Читач має можливість зануритись в глибини філософських рефлексій композитора, відчутти харизму особистості автора, а інколи і ненадовго проникнути у творчу майстерню. «Діалоги» з представником української музичної культури сьогодення М. Скориком – цінний додаток до другого видання монографії Л. Кияновської. Структура діалогів витримана в дусі естетики постмодерну, і являє собою мікст з інтерв'ю різних років, особистих розмов різного формату, фрагментів телепередач, критичних статей тощо. У цьому калейдоскопі вельми яскраво вимальовується портрет Маестро, риси його характеру, особисті вподобання, погляди на творчий процес. Ще однією перлиною даного формату є нещодавно видані «Роздуми» Є. Станковича. В тринадцятьох бесідах

захоплено найширший спектр тем – від деталей біографії композитора, побутових, сімейних питань, розповідей про вчителів, наставників та друзів - до філософських роздумів про творчість та мистецтво. Особистість композитора постає у всій масштабності, гармонійності та багатогранності. Розкривається його неповторна індивідуальність, багатий внутрішній світ, читачу надається можливість подивитись на речі очима самого Майстра.

Не дивлячись на доволі широку панораму жанрів сучасних музикознавчих праць, ми не знаходимо у них відповідей на запитання, що становлять предмет нашого дослідження. Психологічна структура композиторської особистості актуалізована недостатньо, тим більше практично не окресленою є творча зрілість митця як хронологічний та аксіологічний феномен, найпродуктивніший етап життєтворчого шляху, впродовж якого композитор досягає власної самототожності, кристалізації комплексу особистісних та професійних рис, а прагнення новаторства стає найважливішою передумовою творчої самореалізації.

1.6. Творча зрілість в драматургії біографічного сценарію композитора

Вікові психологи стверджують: творча зрілість являє собою чітке усвідомлення відповідальності за власну особисту і мистецьку долю, духовне і професійне вивищення у тих межах, які зумовлені самим феноменом людини, множинністю його складових. Цей феномен утворюють як константні елементи, притаманні людині як біологічному виду від народження, так і елементи мобільні, набуті або трансформовані у процесі соціалізації та засвоєння певного культурного досвіду. Сама сутність людини передбачає наявність потенцій розвитку, уособлюючи не лише реальний, але й ідеалізований образ, що постає для кожного з нас як свого роду вершина-обрій. Таким чином, природа людини - явище не стале, раз і назавжди сформоване, а динамічне, яке знаходиться у стані безперервного становлення, змінюючись синхронно з обраною професійною цариною. «Людська природа ... не є

вродженою, навпаки, вона живе постійним відродженням через вчинки, справи, працю – тобто суспільно-корисну діяльність», – зазначає Олег Кривцун [135, с. 89].

Зрілість як певна життєва фаза є результатом максимальної і тривалої (свідомої і підсвідомої) напруги духовних сил, гостроти інтелекту та емоційної сфери. Як вважає Ж. Марітен, «людина - істота трансцендуюча, яка весь час виходить за межі встановленого» [157, с. 221]. Подібну думку висловлює і М. Мамардашвілі: «Людина не створена природою та еволюцією, людина ... знову і знову відтворюється Історією за участю її індивідуальних зусиль» [154, с. 58].

Сенс людського існування полягає у максимальній реалізації власного енергетичного та креативного потенціалу як запоруки щасливого життя, гармонії з собою та оточуючим світом. Рефлексуючи над цією проблемою, Е. Фром констатує: «У людини немає іншого шляху до єдності із світом і водночас єдності із самим собою, окрім плідного використання своїх сил» [262, с. 276].

Чому ж саме *драма* як рід художньої організації найчастіше екстраполюється на сценарій людського життя? Очевидно тому, що, на відміну від епосу і лірики, вона відтворює подієву фабулу, яка відбувається на наших очах, через гостроту буттєвих ситуацій, міжособистісні стосунки, динаміку психологічних переживань та вчинків. Перефразовуючи відоме висловлювання В. Шекспіра, можемо припустити, що кожна людина є головним героєм унікального сценарію під назвою «власне життя».

Серед широкого спектру визначень драматургії, що наявні в арсеналі класичної і сучасної музикознавчої думки, найбільш адекватною обраній нами проблемі видалася дефініція Т. Чернової: «драматургія – це цілісний, завершений, напружений та інтенсивний процес розвитку ... в масштабі цілого твору» [285, с.15]. Відтак, розглянемо деякі аспекти композиторської зрілості як вершинної фази у драматургії життєтворчості митця.

Окреслимо ті властивості музичної драматургії, які безпосередньо

корелюються з перебігом людського життя. Перш за все маємо на увазі фазність, стадіальність, циклічність. Послідовність етапів розвитку, притаманну музичному твору, знаходимо і у драматичній п'єсі: це експозиція, зав'язка, розвиток, спрямований до кульмінації, розв'язка. Хоча перші два етапи є принципово важливими для формування майбутньої подієвої фабули, в контексті даного дослідження нас більше цікавлять два наступних. Етап розвитку можна порівняти із своєрідним «полем бою», де відбуваються найбільш важливі сюжетні перипетії, щоправда, у різних творах вони розгортаються по-різному. Найчастіше *етап сходження* до вершини є найбільш масштабним за часовою тривалістю, хоча можливі і короткі, подібні до блискавки, спалахи енергопотенціалу мистецької особистості на шляху до вершини. *Завершальний етап* є продовженням і закріпленням осягнутої зрілості, переоцінкою етичних та естетичних цінностей минулого, підсумком усього здійсненого.

Період особистісної зрілості та власне зона акме безпосередньо кореспондує з третім та четвертим етапами драматургії музичного твору (розвиток та кульмінація). Чіткі паралелі можемо провести як в часовому масштабі (в обох випадках це найдовша стадія), так і в сенсі наповненості подіями, рефлексіями, внутрішніми та зовнішніми конфліктами. Доречно згадати в даному контексті монографію Н.Савицької «Хронос композиторської життєтворчості» [222]. В одному з розділів автор вводить у науковий обіг поняття «біографічний сценарій», подає його детальне обґрунтування, пропонує типологію. Аналогії з життям творчої особистості полягають у тому, що і драматургічний, і біографічний сценарії структуруються подібно до драматичної п'єси, яка має початок, середину та розв'язку. І все ж: «на відміну від життєвого шляху, біографічний сценарій ... оминає ретельну хронологію фактів, надаючи виразної сюжетної форми минулому з акцентом на найвизначніших подіях. Їх послідовність є лише відносно передбачуваною, як в драматичних п'єсах з гостро закрученою інтригою, причому, головний герой виступає режисером власної життєвої фабули ... » [222, с. 214].

Керуючись теоріями музичної драматургії, спробуємо запропонувати *типологію творчої зрілості*, як поглиблення гіпотези В. Бобровського, окресленої ним у монографії «Функційні основи музичної форми» [25]. Отже, тип драматургії може бути:

хвилеподібним – тобто таким, що містить 3 важливі компоненти: початок – кульмінацію – спад;

висхідним – тобто таким, що спрямований до кульмінації (так звана «крещендуюча хвиля»).

Якщо співвіднести окреслені типи музичної драматургії з біографічними сценаріями видатних композиторських персоналій, то до *першої* групи слід зарахувати митців, що пройшли повний чи майже повний життєвий цикл, їх творче становлення відбувалося поступово, сягаючи апогею у період зрілості, після чого наступав певний спад вітальної та креативної енергії. На наш погляд, серед композиторів, драматургію життєвого шляху яких можна вважати хвилеподібною, слід згадати Ф. Ліста, Р. Вагнера, Дж. Верді, Й. Брамса, А. Дворжака, М. Римського - Корсакова, П. Чайковського, Е.Гріга, Ж. Массне, С. Франка, Дж. Пуччіні, Р. Штрауса, А. Онеггера, Б.Бартока, С. Прокоф'єва, А. Шенберга, М. Лисенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, М. Колесси тощо. Ранній період їх творчості переважно був еkleктично – компілятивним, проходив під знаком учнівства, хворобливих пошуків самототожності, власного мистецького ЕГО. Натомість впродовж періоду творчого розквіту ці композитори демонструють масимальну повноту вияву індивідуальності. Митець у цей час досконало володіє фахом, сповнений сил та енергії, збагачений солідним життєвим досвідом, має власне, цілком сформоване бачення тих чи інших художньо-естетичних проблем. Продуктивність раннього еволюційного етапу доповнюється кристалізацією нового, яскраво самобутнього *зрілого* стилю. Творчим кредо, що об'єднує цих митців у фазу акме, є прагнення новаторства.

Наступний – *крещендуючий* – тип життєтворчої драматургії являє собою усічений варіант хвилеподібної – адже після зони тривалого, невпинного

сходження до вершини і досягнення очікуваної кульмінаційної фази, поступового спаду, зазвичай, не відбувається. Причини: фізична смерть (В. Белліні, Ж. Бізе, О. Скрябін, Г. Малер, К.-М. Вебер, М. Леонтович), важка недуга (Р. Шуман, М. Мусоргський, Ш. Гуно, Г. Вольф), психоемоційне вичерпання (Дж. Россіні, М. Глінка, М. Балакірєв).

Доповнимо класифікацію В. Бобровського ще одним типом життєтворчої драматургії, особливістю якої є відсутність учнівської фази. Йдеться про когорту композиторів - вундеркідів, чий феноменальний талант фактично був позбавленим «хвороб учнівства». Творчий шлях відразу розпочинається акмічною фазою, під час якої риси індивідуальності виокреслюються і поглиблюються. Серед композиторів, що представляють дану типологічну групу, можна назвати В.- А. Моцарта, Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, К. Сен-Санса, В. Барвінського, М. Скорика тощо.

Таким чином, можемо дійти висновку, що зона акме далеко не в усіх випадках співпадає саме із зрілим періодом творчого становлення, вона може проявлятися вже на ранньому щаблі особистісного та професійного розвитку і тривати впродовж усього життя. Відтак, підтверджується наша думка про можливість розгляду категорії творчої зрілості як етапу (головно для представників хвилеподібного та крещендуючого типів життєтворчої драматургії) та як якості (переважно для представників третьої наведеної групи митців).

Висновки до першого розділу

У першому розділі дисертаційного дослідження надзвичайно складний та багатовимірний феномен композиторської зрілості був вписаний нами у широкий міждисциплінарний контекст.

Подаються та коментуються існуючі дефініції категорії, пропонується низка філософських та психологічних інтерпретацій зрілості, окреслюється методологічний потенціал акмеології як відносно нової науки про вищий щабель розвитку людської особистості, нарешті, аналізуються музикознавчі

підходи до поняття «композиторська зрілість». Серед філософських тлумачень розглядаються «саморух» Платона, антропоцентричні ідеї Відродження, теорії Й. Фіхте, Л. Фейєрбаха, Ф. Ніцше, М. Гайдегера, Н. Бердяєва тощо. Ми також зупиняємося на персонологічних теоріях Г. Олпорта, Е. Еріксона, А. Маслоу, Е.Фромма, К. Роджерса. До слова, не завжди в їхніх працях фігурує термін «зрілість», проте концептуалізуються такі як «его-ідентичність» (Е. Еріксон), «особистість продуктивного типу» (Е. Фромм), «самоактуалізована особистість» (А. Маслоу), «особистість повноцінного функціонування» (К. Роджерс). В контексті акмеології висвітлюються специфіка творчої зрілості як її найвищого ієрархічного щабля та пропонуються критерії акме у креативній діяльності композитора. Музикознавчі рецепції композиторської зрілості, зазвичай, знаходяться на маргінесі наукових розвідок, однак проаналізовані у даному розділі найновіші праці демонструють прогресивні кроки в розбудові «особистісно-центричної» музикології. Пропонується власний підхід до творчої зрілості композитора в контексті драматургії біографічного сценарію на перетині концепцій В. Бобровського та Н. Савицької.

Узагальнюючи вищевикладений матеріал доходимо висновку, що категорію композиторської зрілості слід розглядати виключно у її дихотомічності, тобто трактуючи, відповідно до конкретних випадків, і як певний (зазвичай, центральний) етап життєтворчості, і як аксіологічну категорію, що відображає естетичний ценз творчої спадщини митця.

РОЗДІЛ 2.

Позастильові аспекти творчої зрілості композитора

2.1. Зрілий період життєтворчості в контексті періодизаційних закономірностей

Шлях життєтворчого становлення більшості композиторів традиційно вкладається в «прокрустове ложе» послідовності раннього – зрілого (центрального) – пізнього періодів. Як зазначає український акмеолог С. Пальчевський, «результати багатьох досліджень, присвячені аналізу біографій видатних людей, доводять, що вершина творчої активності припадає на період від 30 до 42-45 років» [199, с. 115]. Цікаво співставити ці показники з періодизаційним алгоритмом життєтворчості відомих композиторів. Кожен з них мав свою унікальну долю, індивідуальну синусоїду професійної активності, специфічні риси творчого процесу. Так, Ж. Массне від юності і до останніх днів власного життя вправно та регулярно продукував свої оперні партитури. Феномен Дж. Россіні кардинально протилежний: італійський маестро покинув композиторство на щаблі свого найвищого розквіту. Перша симфонія була написана А. Брукнером у віці 41 року, тоді, як творчість К. Сен-Санса традиційно розглядається під знаком феномену вельми ранньої творчої зрілості. Для більш детального розгляду нами обрано біографії композиторів-довгожителів (Ф. Ліст, Дж. Верді, Р. Вагнер), життєписи митців, які перейшли т.зв. «нормативний життєвий цикл» (Й. Брамс, Е. Гріг, П. Чайковський), а також життєтворчість композиторів, чиє життя, в силу різних обставин обірвалось передчасно (К. М. Вебер, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Ф. Шопен, Р. Шуман).

Тривалий процес духовно-професійне сходження **Ференца Ліста** вкладається у традиційну періодизаційну тріаду: *ранній* (до 1838), *зрілий* (1838–1869), *пізній* (1869–1886), які є неоднорідними за інтенсивністю та продуктивністю творчої праці. Перша (1838 – композитору 27 років) та

завершальна (1869 – 58 років, переддень літнього віку) фази особистісної та професійної зрілості митця співпадають з нормативними віковими порогами. Період творчого розквіту можна умовно вважати трифазним: переважно виконавське десятиліття (1838 – 1848) – ваймарські «золоті» роки (1848–1861) – заключний кризовий субперіод (1861–1869).

Розглянемо докладніше кожен із субперіодів центрального етапу становлення угорського митця. Після декількох років учнівства юний Ліст обирає для себе європейську кар'єру гастролуючого піаніста-віртуоза. Трансконтинентальне концертне турне охопило безліч країн: від Шотландії до Стамбула, від Москви і Єлизаветграда до Гібралтара. 10 років гастрольних подорожей вимагали від Ф. Ліста нечуваної фізичної та емоційної напруги: нові програми, майже щоденні концерти, урочисті обіди, візити й імпрези, що затягувалися далеко за північ. Спосіб життя під знаком постійного поспіху майже не залишав фізичного часу для компонування значних, масштабних творів і здебільшого обмежувався транскрипціями, обробками та фантазіями на оперні теми. Аргументом на користь раннього осягнення особистісної зрілості можна вважати чітко окреслену суспільну та професійну позицію. Будучи ще юнаком, Ф. Ліст зрозумів, що його покликання полягає у композиторстві, а не у виконавстві. Діяльність гастролуючого піаніста-віртуоза була одним із засобів осягнення основної мети – повної посвяченості мистецтву.

Внутрішня потреба у поглибленій та безупинній композиторській діяльності потребувала міцної матеріальної бази. На кінець 1830-х років припадає серйозний розлом в особистому житті композитора: восени 1839 року Ф. Ліст та Марі д'Агу розлучаються¹⁰. На цьому завершується перший, доволі драматичний період особистісного дозрівання композитора. Його можна розглядати як *акмічний* лише у проекції на виконавську діяльність. Композиторська практика цього субперіоду – підготовка, міцне підґрунтя, на

¹⁰ Романтичні стосунки Ф. Ліста та Марі д'Агу розпочалися у 1833 році після знайомства на одному з паризьких балів. Їхній громадянський шлюб тривав впродовж 6 років, на світ з'явилося троє дітей – Бландіна (18 грудня 1835р.), Козіма (25 грудня 1837р.) та Даніель (9 травня 1839р.).

якому невдовзі розквітне музичний геній Ліста.

Наступне «ваймарське тринадцятиліття» – вершина *композиторської еволюції*. Реалізуються новаторські задуми симфонічних поем, оприлюднюються у численних виданнях монографія та статті¹¹, митець виступає у якості диригента та просвітника, що відкриває суспільству незнані твори минулого і сучасності. Сягає першої вершини і його педагогічна діяльність, що подарувала світу чимало видатних піаністів та диригентів. На початку 1850-х років настає *композиторська зрілість*. Думка стає кришталево ясною, що дозволило митцю підсумувати пошуки попередніх десятиліть – саме на ваймарській субперіод припадають нові редакції більшої частини творів попередніх періодів (фортепіанні концерти, «Етюди трансцендентної майстерності», «Етюди за каприсами Паганіні», два зошити «Альбому мандрівника» тощо). Налагоджене, стабільне життя сприяло максимально стрімкому темпу розгортання композиторського потенціалу. Саме у ваймарські роки Ф. Ліст написав 12 з 13 симфонічних поем, 15 з 19 угорських рапсодій, обидві симфонії: «Фауст» і «Данте», Сонату h-moll, «Естергомську месу» тощо. Слід звернути увагу на нерівноцінність етапів творчої зрілості угорського романтика. Середній субперіод акмічний, тоді, як початковий та завершальний – своєрідні пролог та епілог до кульмінаційної вершини.

Зупинимось детальніше на розгляді періоду творчої зрілості **Джузеппе Верді**. Тривала творча еволюція італійського композитора традиційно поділяється на три періоди: *ранній* (до 1851) – *зрілий* (1851-1871) – *пізній* (після 1871-1901). У фазу професійного акме Джузеппе Верді вступив у віці 38 років. Таку дещо запізнілу творчу зрілість Майстра, на наш погляд, можна пояснити достатньо пізнім початком професійної композиторської кар'єри, адже свою

¹¹ Серед інших - монографія «Шопен» (перша редакція – 1851); пояснення до власних творів (в т.ч., симфонічних поем); так звані «драматичні листки» - «Тангойзер»(1849), «Лоенгрін» (1850), «Летючий голандець» (1854), «Про «Фіделіо» Бетховена» (1854), «Про «Евріанту» Вебера» (1854), «Про «Фаворитку» Доницетті» (1854), «Золото Рейна» (1855), «Берліоз і його симфонія «Гарольд»»(1855); статті «Роберт Шуман» (1855), «Клара Шуман» (1855), «Джон Фільд та його ноктюрни» (1859); наукова розвідка «Музика циган в Угорщині» (1859 - 1860).

першу оперу митець написав у 1839 році («Оберто, граф Боніфаччо») у 26-річному віці. На прикладі біографічного сценарію італійського композитора можемо спостерігати часові розбіжності між акме професійним та особистісним, адже особистісна зрілість наступила значно раніше, аніж професійна.

Загальноприйнятий поділ періодизації творчого становлення **Ріхарда Вагнера** (1813 – 1883) виглядає так: *ранній* (до 1840) – *зрілий* (1841 – 1867) – *пізній* (після 1867) періоди. Як можемо спостерігати, початок періоду творчого розквіту співпадає з нормативними хронологічними гранями вікової зрілості. Композитор вступає у фазу професійного акме у віці 28 років із написанням опери «Летючий голандець» (1841). Творчий розквіт триває впродовж 26 років. Цей період не є монолітним, односпрямовано висхідним. Умовно його можна поділити на три фази: *дрезденський субперіод* (1840-і рр.) – *швейцарський кризовий субперіод* (1849-1854) – *повернення до активної творчості* (1854-1867). На відміну від Дж. Верді, прояви акме виходять за межі одного типу діяльності (музично-естетична практика), але не виходять за межі одного жанру (опера).

Зупинимось коротко на кожному з окреслених субперіодів. Роки, проведені Р. Вагнером у Дрездені, – найбільш плідний етап життя композитора. Це були роки напруженої праці. У 1842 році він поставив оперу «Рієнці», наступного року – першу зрілу оперу «Летючий голандець», у 1845 – «Тангойзер», а на 1848 рік була призначена прем'єра «Лоенгріна», яка не відбулася у зв'язку із загостренням соціополітичної ситуації. У Дрезденський період були накреслені майбутні проекти митця: він писав тексти «Перстня нібелунгів» та «Нюрнберзьких мейстерзінгерів», виношував ідеї «Тристана» і «Парсіфаля». Інтенсивність творчого горіння навіть для Р. Вагнера була винятковою. Можливість цілковито віддатися творчості була пов'язана з тимчасовим «затишшям», стабільністю побутового життя. Композитор обіймав посаду королівського капелмейстера, міг власноручно керувати процесом формування репертуару театру, отримав визнання як диригент, не

виникало проблем і з постановками власних опер.

Що стосується музично-театральних партитур, які були написані у дрезденський субперіод, вони є надзвичайно важливою ланкою у колі творчих досягнень геніального композитора. Ще не написавши своїх знакових теоретичних праць, Р. Вагнер практично став на шлях реформаторства сучасної опери. Опери 1840-х років можна вважати новаторськими, на відміну від ранніх опусів, де митець виявив себе як талановитий учень та послідовник К. М. Вебера. Вперше основою лібрето стають народні сказання, легенди, які він пильно вивчав. Вільно переосмислюючи їх в дусі нових етичних запитів часу, співвідносив з образами та ідеями романтичного мистецтва. Музичним драмам Р. Вагнера стає властиве посилення психологічного первня за рахунок деякої нейтралізації первня дієво-драматичного, театрального. В дрезденських операх зовнішня сценічна дія стає дедалі статичнішою і представляє собою чергування великих сцен, де музика розкриває динаміку почуттів та переживань героїв. В опусах 1840-х років ще передчасно говорити про розгорнуту систему лейтмотивів як конструктивний принцип музично-драматичної композиції, але перші паростки ми вже можемо спостерігати. Разом з тим, три опери, написані у Дрездені, ще тісно пов'язані з традиціями ранньої романтичної опери. Попри велику роль оркестру, вокальні партії досить самостійні, заключаючи у собі важливий мелодичний зміст, не пригнічуючись та не поглинаючись оркестром.

Як відомо, після поразки Дрезденського повстання Р. Вагнер був змушений емігрувати у Швейцарію. Роки, проведені там, склали найважчий період його життя. Сенситивний віковий сегмент (коли композитор оселився у Цюріху, йому виповнилося 36 років – ймовірний час кризи середнього віку), поряд з важкими соціально-побутовими обставинами, спровокували творчу кризу: Р. Вагнер впродовж п'яти років не написав жодного такту. Але цей час не був втраченим. Композитор все більше відчуває потребу письмового узагальнення думок про мистецтво, створення теоретичної та естетичної бази власної музично-драматичної творчості, сформулювати художні ідеали, що у

більшій чи меншій мірі склалися в його операх дрезденського періоду. В цей час були створені такі праці, як «Мистецтво і революція» (1849), «Художній твір майбутнього» (1850), «Опера і драма» (1850-1851), «Звернення до друзів» (1851).

Після 5-річної перерви Р. Вагнер знову повертається до творчості. Спершу композитор завершує повний текст тетралогії «Перстень нібелунгів», а згодом береться за музику першої частини – «Золото Рейна» (завершив у 1854). Без паузи для творчого самовідновлення митець пише «Валькірію», над якою працював впродовж 1854-1856 років. З тією ж творчою наснагою Р. Вагнер взявся і за третю частину тетралогії – «Зігфрід», але у 1857 р. він залишив напівзавершену партитуру і впродовж довгих років не повертався до неї. Вагнера відволікали інші задуми.

Затамована пристрасть до Матільди Везендонк стала інспіратором написання вершинного твору зрілого періоду – «Тристана і Ізольди». Це найбільш досконале, новаторське творіння митця: воно вражає своєю простотою та художньою цілісністю. Багатошарові сюжетні лінії міфу зведені до кількох сцен, велика кількість учасників драми – до двох основних героїв та трьох-чотирьох другорядних. Впродовж останнього субперіоду творчого розквіту Р. Вагнер написав «Нюрнберзькі мейстерзінгери». Цей опус, задуманий ще у Дрездені, увінчує акмічне плато життєтворчості німецького Майстра.

У музикознавчій літературі існує декілька поглядів стосовно періодизації життєтворчого становлення **Йоганеса Брамса**. Так, найбільш авторитетні дослідники Г. Галь [52] та К. Гайрінгер [59] дотримуються чотирьохетапної версії. Зокрема, Г. Галь зазначає, що «поділ творчого шляху на три стильові періоди, що вірно стосовно Бетховена та багатьох інших митців, неможливо застосувати до Брамса перша за все тому, що процес духовного дозрівання тривав у нього дуже довго, а *повної зрілості* він досягнув у вельми солідному віці» [52, с. 153]. Він поетично порівнює творче становлення композитора зі зміною пір року: «весна з її молодими паростками – як час становлення; літо –

коли у всій могутності розгортається процес дозрівання; осінь – пора збору урожаю; зима – фаза поступового спаду, відходу життєвих сил – ось ті періоди, на які найпростіше розділити творчий шлях Брамса в паралель до його життєвого шляху» [52, с. 153].

На нашу думку, творче становлення Й. Брамса все ж можливо вкласти у традиційну тріаду раннього (до 1862), зрілого (1862 -1890) та пізнього (1891-1897) періодів, щоправда, з більш детальною внутрішньою диференціацією. Так, ранній період розпадається на два субперіоди – полум'яно романтичний етап «бурі та навали» (до 1855) та перехідний субперіод, що являє собою своєрідний місток до творчого мислення зрілого митця (1855 – 1862). Влучні міркування стосовно другого субперіоду раннього етапу життєтворчості знаходимо у К. Гайрінгера: «подібно до того, як зовнішній образ життя Брамса в ту пору ще не визначився, і він часто змінював свою резиденцію, його стиль тоді ще не отримав повної ясності. Це період, що відзначається явними ознаками перехідного часу: сила молодості поєднується з усіма ознаками майбутньої зрілості» [59, с. 216]. Наступний період творчого розквіту, подібно до раннього, також поділяється на два субперіоди: перший з них (1862 – 1886) – фаза осягнення абсолютної зрілості, другий (1886 – 1891) – «перехідний етап мутації стилю» [106, с. 166] до пізнього еволюційного етапу. Пізній період (1891 - 1897) – найкоротший, проте, напрочуд яскравий та вельми самобутній.

Що стосується зрілого періоду життєтворчості Й. Брамса, то у фазу акме митець вступає у віці 29 років, що відповідає загальноприйнятим віковим нормам. Переломним для митця стає 1862 рік, коли, не знайшовши гідного застосування власним професійним амбіціям на батьківщині¹², він переїжджає до Відня, де залишається до кінця своїх днів. Пропрацювавши керівником Співацької капели (1863 – 1864) та диригентом «Товариства

¹² Слід зауважити, що у рідному Гамбурзі Й. Брамсу двічі відмовили у посаді, чим нанесли глибоку душевну рану. Як говорив сам композитор, «двічі звільнялось місце директора філармонійних концертів, і обидва рази вони запрошували чужака, а мене обходили! Обрали би в свій час мене, я став би порядною людиною, громадянином, зміг би одружитися та жив би як всі. А тепер я волоцюга» [52, с. 31].

любителів музики» (1872 – 1875), митець без вагань залишає займані посади, адже вони не принесли йому ані очікуваного художнього задоволення, ані матеріальних статків. І все ж, Відень подарував Й. Брамсу нові, більш широкі можливості, нове оточення, що ладне в більшій мірі оцінити його творчий геній, і, разом з тим, доволі серйозну конкуренцію. Все це додавало митцю свіжих сил та наснаги, окриляло його, сприяло росту творчої продуктивності. Завершення періоду творчої зрілості традиційно пов'язують з написанням струнного квінтету ор.111. Й. Брамсу здається, що він вичерпав себе як композитор і вирішує закінчити свою кар'єру цим вельми вдалим опусом. Митцю 57 років і він вважає, що може дозволити собі спокійну старість. Віднині він прагне критично переглянути прожите життя, знищити твори, що, на його думку, не є цінними, довести до кінця розпочаті справи та зробити розпорядження стосовно своїх матеріальних статків. У цей час Й. Брамс пише заповіт, відомий як «Ішльський», що стоїть на межі зрілого та пізнього етапу еволюційного сходження композитора.

Поділ життєвого та творчого шляху **Едварда Гріга** (1843 - 1907) має традиційний вигляд і являє собою послідовність раннього (до 1874), зрілого (1874 -1890) та пізнього (1890 - 1907) періодів. Враховуючи те, що перші проби пера відносяться до кінця 1850-х років, усі три етапи становлення норвезького митця, фактично, є рівноцінними за своєю тривалістю (17-18:16:17). Слід зауважити, що зрілий період не був монолітним. Ми обстоюємо доцільність його поділу на два субперіоди: творчість другої половини 1870-х та 1880-х років. Перший субперіод розгортався під знаком латентної, розосередженої кризи, окремі симптоми якої почали з'являтися з кінця 1860-х років, а саме – після написання Фортепіанного концерту (1868). Смерть маленької доньки, розлад стосунків з дружиною, вимушена диригентська та педагогічна робота задля матеріального утримання сім'ї і, відповідно, відсутність часу на продукування вартісних мистецьких опусів, - все це спричинило доволі тривалу творчу мовчанку композитора. В одному з листів 1871 року Е. Гріг писав: «Я нічого не зробив; одне з двох: або я не музична тварина, або ж усі

мої музичні здібності витрачаються на проведення концертів» [18, с.101]. Вельми важким став для композитора і 1875 рік, адже саме тоді він втратив обох батьків. «Життя для мене тепер втратило свій аромат, і я не хочу говорити про мистецтво. Про чуже горе можна сповна розповісти в звуках, коли ж воно втручається у твоє власне життя ... При всьому цьому я думаю, що такі життєві періоди накопичують в душі художника матеріал, яким згодом, у хвилини прекрасного прозріння, він зможе скористатися» [18, с.315-316]; «Ось сиджу я, самотній і покинутий до такої міри, що важко і описати. Я не можу сконцентруватися на будь-якій роботі. Життя, смерть, вічність, релігія, мистецтво – все постає перед моїм внутрішнім зором у вигляді туманних картин, в яких я ще не можу розібратися. Я думав, що напишу багато, але вельми сильні почуття, що огортають мене в цей час, і вельми сильна – ні, навіть ще сильніша – рефлексія. Я живу в постійній боротьбі між цими двома складовими і не можу знайти ясність. Цей перехідний етап життя повинен скоро прийти до якого-небудь кінця, в ньому є дещо розвиваюче, навіть якщо він і принесе свої плоди» [67, с. 143]. У 1877 році Е. Гріг писав до Г. Маттісон-Хансена: «З кожним днем я відчуваю дедалі більше незадоволення собою. Ніщо з того, що я пишу, не задовольняє мене, і навіть коли мені здається, що в мене немає нестачі в думках, я не можу оволодіти ані розвитком, ані формою, коли лиш я переходжу до роботи над більш серйозними речами. Хоч на стіну лізь» [67, с. 234 - 235].

Другий субперіод зрілого етапу становлення Е. Гріга позбавлений ознак кризи. Один з перших біографів норвезького митця Герхард Шьельдеруп небезпідставно називає саме 1880-і роки періодом «розквіту». І дійсно, не дивлячись на досягнення попередніх та наступних років, це була кульмінація, центр творчого шляху Майстра. Композитор знайшов шлях виходу з екзистенційної кризи через творчість (першим опусом, написаним після дворічної мовчанки, стала «Балада у формі варіацій» - «один з найтрагічніших, сповнених жалю творів» [222, с. 180]), а також зумів вдосконалити свої професійні навички. Адже саме у 1880-х роках з-під пера Е. Гріга виходить

«пізній» великий цикл камерних творів, що завершується Скрипковою сонатою *c-moll* (1887), де митець демонструє досконале володіння монументальною формою. То був час не лише неабиякого творчого піднесення, але і час вистражданих пошуків, глибокої невдоволеності і туги. Пізній період творчості – пора нарешті досягнутої душевної рівноваги, адже митець остаточно усвідомив, що його шлях – це шлях народного художника, незалежно від форм та масштабів, в яких він творить.

Мистецький шлях **Петра Чайковського** чітко диференціюється на ранній (до 1877), зрілий (1878 - 1885) та пізній (1885 - 1893) періоди. Акцентуючи свою увагу на зрілому етапі життєздійснення, зазначимо, що період творчого розквіту був часом постійних мандрівок, переїздів з місця на місце, часом майже повного усамітнення, занурення у творчість. Якщо впродовж раннього етапу композитор розподіляв свою увагу між творчим процесом та обов'язками педагога, музичного критика, суспільного діяча, то тепер кожна хвилина його життя присвячується творчості. Зазначимо, що П. Чайковський вступив у фазу творчого акме у віці 38 році у зв'язку з досить пізнім початком композиторської кар'єри.

Згідно типології пізніх періодів композиторської творчості, запропонованої Н. Савицькою, митці з вкороченим життєвим циклом зазвичай мають *редукований*¹³ (тобто такий, що не відбувався) різновид пізнього етапу життєздійснення, відтак дедалі цікавішими є погляди на їх композиторську зрілість.

Періодизація творчого становлення **Карла Марії Вебера** (1786 - 1826) виглядає атипово, оскільки життєсходження митця має чітко окреслений *ранній* (1798 – 1816) та вельми яскравий *зрілий* період (1817 – 1826), в той час, як *пізній* етап життєтворчої та стильової еволюції, фактично, є відсутнім. Початок творчого розквіту співпадає у часі з загальноприйнятими у віковій психології межами періоду особистісної зрілості, адже у фазу професійного акме композитор вступив у віці 31 року. Період творчої зрілості не був

¹³ Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості // Н. Савицька. – Львів: Сполом, 2008. – С. 280.

абсолютно рівним, він позначений гострою внутрішньою боротьбою, що пов'язана із суперечливістю природи самого митця. Поряд з роками, сповненими особистісними та творчими злетами, мають місце і кризові періоди різної інтенсивності і тривалості.

Періодизація життєтворчого шляху **Франца Шуберта** (1797 - 1828) також відноситься до гостро дискусійних проблем, що стали предметом доволі широкого кола наукових досліджень, серед яких, зокрема, можна назвати праці Г. Гольдшміда та Ю. Хохлова [63, 266, 267]. Своєрідність творчої еволюції митця полягає в тому, що життя композитора обірвалось надзвичайно рано, 31 рік – саме тоді, коли, за думкою психологів, настає рання фаза особистісного та професійного розквіту. Тим не менше, не дивлячись на таке коротке життя Ф. Шуберта, його періодизація має традиційний вигляд: *ранній* (1810 – 1817), *зрілий* (1817 – 1827) та *пізній* (1827 – 1828) періоди. Слід зазначити, що впродовж початкового етапу професійного становлення шубертівська творчість знаходиться у полі значного впливу Й. Гайдна та В. А. Моцарта, що виявилось у симфоніях (№№ 1 – 6) і ранніх квартетах. Під впливом А. Сальєрі митець написав ряд опер, серед них – «Веселий замок сатани» (1813 – 1814 рр.), «Адраст», «Друзі із Саламанки», «Клодіна», «Фернандо», «Лицар дзеркала», «Чотирирічний піст» (всі – 1815), «Порука» (1816) тощо. Разом з тим, у межах раннього вікового періоду можемо спостерігати і очевидні риси професійної зрілості, адже такі пісні, як «Маргарита за кужелем» (1814), «Лісовий цар» (1815), «Мандрівник» (1816), «Смерть та дівчина» (1817) були створені ще зовсім юним композитором, але в них відчувається самотність та справжня зрілість мислення. Риси, що проявились у творчій свідомості Ф. Шуберта до початку самотнього життя (у 1817 році митець покинув роботу у батьковій школі помічником вчителя), знайшли своє яскраве втілення впродовж усього майбутнього шляху. Тут слід підкреслити колосальну продуктивність, необмеженість уяви, яка щохвилини народжувала нові художні образи, натхненність та свободу виразу, а також багатогранність проявів творчої індивідуальності, що прагнула реалізації у різних жанрових

ділянках (Ф. Шуберт працював практично у всіх жанрах, зберігаючи певний інтерес до кожного з них впродовж усього життя).

Важливою рисою, що знаменує перехід до загальноприйнятого вікового акме, можна вважати те, що поряд з піснею, яка і в ранній період вражала новизною та самобутністю, зрілими й новаторськими стають і його інструментальні твори (варто згадати симфонії – «Незавершену» та C- dur; квартети c-moll, a-moll, d-moll, G-dur; квінтети «Форель» та струнний, тріо B-dur та Es-dur, фортепіанні сонати A-dur, a-moll, B-dur, фортепіанну фантазію «Мандрівник»). І хоча в них, безперечно, є певні зв'язки з класичними нормами, вони відкривають в інструментальній музиці образи і теми нового ХІХ століття. Ф. Шуберт впроваджує новий тип пісенного симфонізму, що стане знаковим явищем музичної культури не лише ХІХ, але і ХХ століття. Єдиною сторінкою творчої біографії Ф. Шуберта, якій не судилось досягти акмічної вершини вважаємо його надбання у царині музично-драматичних жанрів (цікаво, що фактично у всіх своїх оперних партитурах він був яскравим послідовником А. Сальєрі, і, мабуть, не зміг подолати його впливів), що справедливо вважається маргінальною¹⁴.

Проблема пізнього періоду стильової еволюції Ф. Шуберта стала предметом фундаментального дослідження Ю. Хохлова [267]. Вчений вбачає, що його початок співпадає із написанням «Зимового шляху», адже саме у творах двох останніх років життя поглиблюються трагічні образи і настрої. Душевна втома відчувається і у листуванні останніх років. Безнадійна боротьба з театральним та видавничим світом, самотність поміж людей, хвороба та нервові виснаження, – усе це поступово вкорочувало вік митця. «Уяви собі людину, ... самі блискучі надії якої перетворились на ніщо, якій кохання та дружба не приносять нічого, окрім глибоких страждань, у якого натхнення прекрасним ... скоро зникне, і я питаю Тебе – чи не є така людина нікчемною, нещасливою» [87, с. 351], - писав Ф. Шуберт одному із своїх

¹⁴ Черкашина – Губаренко М. Оперные маргиналии Франца Шуберта // Музыка і театр на перехресті епох: Збірник статей. У 2-х томах. – Т. 1. – Суми: Наука. – С. 78 – 85.

найближчих друзів Л. Купельвізеру. Разом з тим, твори останніх років не поступаються за художнім рівнем опусам зрілого періоду, тим самим можемо вважати пізній період продовженням і збагаченням зони акме, яка ще не сягнула своєї вищої інтенсивності.

Розглянемо періодизацію творчого становлення **Фелікса Мендельсона-Бартольдї** (1809 - 1847). У музикознавчій літературі ми можемо знайти декілька схем, що розкривають еволюцію розвитку митця. Поєднавши їх між собою, можна стверджувати наявність *раннього* (до 1829), *зрілого* (1829 – 1841) та *пізнього* (1841 – 1847) періодів. Особистість Ф. Мендельсона цікава як зразок надзвичайно раннього професійного становлення. Уже в десять років він почав серйозно займатись композицією, а його перший публічний виступ у якості піаніста відбувся на рік раніше. Ще юнаком він мав можливість тісно спілкуватися з найбільш яскравими представниками наукової та художньої інтелігенції, котрі відвідували салон його батьків у Берліні (серед інших – Г. В. Гегель, В. Гумбольдт, Я. Грім, Г. Гейне, Б. Торвальдсен, К. М. Вебер, Л. Шпор, Н. Паганіні). Значну роль відіграло багаторічне спілкування з Й. В. Гете, що розпочалося тоді, коли Ф. Мендельсону було всього дванадцять років. Фелікс Мендельсон дуже рано оволодів професійною майстерністю, але до сімнадцятирічного віку його творчість була позначена хворобами учнівства, знаходилась під помітним впливом В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, К. М. Вебера тощо. Октет (1825) та особливо увертюра «Сон в літню ніч» (1826) – перші опуси, позначені творчою зрілістю. Період розквіту тривав у Ф. Мендельсона 12 років, тобто був тривалішим аніж ранній та пізній (10 та 6 років відповідно) етапи. Це був час, коли якість художньої думки відображувала апогей мистецького хисту, інтенсивність творчого горіння.

Етап зрілості не був монолітним. Ми можемо виділити наступні субперіоди: *мандрівний* (1829 - 1833), *дюссельдорфський* (1833 – 1835) та *ляйпцізький* (1835 – 1841). Впродовж першого субперіоду композитор багато подорожує (Італія, Швейцарія, Англія, Франція), неначе знаходячись у пошуках власного «я». У 1833 році Ф. Мендельсон вперше зіткнувся із

тіньовими сторонами життя та жорстокими реаліями оточуючої дійсності: після смерті свого викладача К. Ф. Цельтера відбулися вибори на заміщення його посади. На подив композитора та його батьків, його не обрали; причина крилася у національній приналежності. І хоч Ф. Мендельсон неохоче висував свою кандидатуру, програш дуже сильно вразив його, це було жорстоким випробування самолюбства німецького Майстра.

Початок дюссельдорфського субперіоду був багатообіцяючим, сам митець писав: « ... моє перебування тут є надзвичайно приємним. Занять поза домом у мене саме стільки, скільки потрібно, аби не обтяжуватись ними, залишається достатньо часу і для себе ... » [46, с. 130]. Щоправда, на молодого музичного директора наклали надто важкий тягар, і не в його силах було миритися з воістину жахливим станом тамтешнього мистецького життя. Під час перебування Ф. Мендельсона в Дюссельдорфі деякі періоди були настільки заповнені офіційними обов'язками, що власна креативна робота відходила на деякий час на задній план. Саме тому, отримавши запрошення із Ляйпціга стати керівником концертів Гевандхауса, Ф. Мендельсон без вагань погодився. Третій субперіод виявився надзвичайно плідним як у сенсі власне композиторської діяльності, так і у ділянці виконавській та музично – просвітницькій, адже саме в цей час Ф. Мендельсон надзвичайно активно займається популяризацією творчості Й. Гайдна, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, а особливо Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя (до слова, ще у 1829 році двадцятирічний (!) композитор добився виконання «Страстей по Матвію» Й. С. Баха). Таким чином, можна вважати, що період зрілості, хоч і не був монолітним, але весь повністю проходив під знаком акме.

Еволюційне сходження **Фридерика Шопена** (1810 - 1849) також розглядаємо, використовуючи традиційну послідовність *раннього* (до 1830), *зрілого* (1830 – 1847) та *пізнього* (1847 – 1849) періодів. Зазначимо також, що пізній період життєтворчості Ф. Шопена слід розглядати з певною мірою умовності, радше як післямову зрілості, своєрідний Post Scriptum. Вже у межах раннього періоду (до 1830 року) формування польського генія батькам стало

зрозуміло, що їх син – справжній вундеркінд, адже неабиякі творчі здібності виявилися від самого раннього дитинства; перші опуси відносять до 7-річного віку, а у 8 Фредерік вперше виступив перед широкою аудиторією як піаніст-віртуоз. Ранні твори (переважно танцювальні жанри – марші, мазурки, полонези – написані орієнтовно від 7 до 15 років) зворушують наївністю, свіжістю і водночас самостійністю способу мислення – тобто тими рисами, які вирізняють дитячі опуси В. А. Моцарта. Не відразу можна говорити про яскраву самобутність стилю Ф.Шопена, але, це і не наслідування. Ці твори (до слова, не позначені опусом) не позбавлені унікальної авторської стилістики, хоча, можливо, і не яскраво вираженої.

Професійний композиторський шлях Ф. Шопен розпочав у 1825 році, адже саме тоді було написано Рондо с-moll, op.1. Твір сприймається як уособлення романтичної поетики у національно-польському варіанті. Рондо сповнене, як зазначає Ю. Кремльов, «ще не зовсім зрілих думок, проте, сміливих обіцянок» [65, с. 316]. Чимало особливостей ладо-гармонічної та мелодичної мови даного твору випереджують зрілий стиль Ф. Шопена. Тональний план віддзеркалює романтичний тип мислення із, превалюванням мажоро-мінорних співставлень. Перед нами – самодостатній твір юного Майстра, що демонструє надзвичайні здібності у сенсі психологічного проникнення у ментальний світ польської душі.

Згадане рондо, а також інші юнацькі твори, написані впродовж 1825-1830 рр. (мазурки op.6 та op.7; 3 ноктюрни op.9; Перша соната с-moll op.4; Варіації на тему «Дон Жуана» В. А. Моцарта op. 2; більша частина етюдів op.10; Перший (op.21) та Другий (op.11) концерти для фортепіано з оркестром), претендують на те, щоб їх називати цілком зрілими, вивершеними, досконалими, акмічними. У цих опусах знаходимо антиципації комплексу ознак зрілого стилю Ф.Шопена: мрійливо-елегійна лірика, вишуканий мелодизм, що синтезує особливості італійського *bella canto* та польського інструменталізму, «проспівана» віртуозність, стрункість форми тощо.

Питання періодизації творчої еволюції **Роберта Шумана** (1810 - 1856) –

одне з найбільш важливих у дослідженні його художньої спадщини. Кожен із періодів його життєтворчості має свій особливий тонус та характер, в кожному з них є своя жанрова домінанта: творчість 30 - х років позначена тягою до фортепіанних жанрів, після 1840 року – переорієнтація на користь камерної вокальної та інструментальної музики, а згодом на масштабні симфонічні, оперні та ораторіальні партитури.

Побуває точка зору, згідно якої творчість 1830-х років розглядається як рання, однак, в силу її довершеності та надзвичайної самотності, ми пропонуємо інший варіант періодизації. На наш погляд, життєсходження німецького композитора втілюється у послідовності *раннього* (до 1830) – *зрілого* (1830 – 1844) – *пізнього* (1844 – 1854) періодів. Перший еволюційний етап проходить під знаком учнівських пошуків власного творчого «я», тоді, як з початком 1830-х років геній Р. Шумана блискавично швидко сягає апогею, формується самотність та глибоко своєрідна манера письма.

Період творчої зрілості – найтриваліший у життєтворчій еволюції німецького романтика (14 років на противагу 7 рокам раннього та 10 пізнього), його умовно можна поділити на два субперіоди: *фортепіанний* (1830 - 1840) та *вокально – інструментальний* (1840 - 1844). Впродовж першого субперіоду композитор звертається виключно до жанрів фортепіанної музики, саме в ній знайшли своє вираження напруженість емоційного життя, пов'язана з утвердження свого шляху в мистецтві, а також драматичні тривалі перипетії кохання до Клари Вік. Наступний субперіод пов'язаний із значним розширення творчих інтересів та інтенсивними жанровими пошуками. Весь 1840 рік («рік пісень») Р. Шуман був поглинений вокальною творчістю. Впродовж нього було створено більше 130 пісень, в тому числі і найбільш видатні цикли й збірники («Коло пісень» та «Любов поета» на сл. Г. Гейне, «Мірти» на сл. різних поетів, «Коло пісень» на сл. Й. Ейхендорфа, «Любов та життя жінки» на сл. А. Шаміссо). Після 1840 року інтерес до пісні надовго згасає, натомість наступний рік проходить під знаком симфонізму. У 1841 році були написані Перша симфонія, симфонія d-moll, «Увертюра, скерцо та фінал», а також I

частина фортепіанного концерту. 1842 рік дає ряд прекрасних опусів у камерно-інструментальній сфері (три струнних квартети ор. 41, фортепіанний квінтет ор. 44 та фортепіанний квартет ор. 47). І, нарешті, написавши у 1843 році ораторію «Рай і Пері», Р. Шуман оволодіває невідомою для нього галуззю музики – вокально-драматичною.

Після душевної кризи 1844 року розпочинається завершальна фаза творчої еволюції Р. Шумана. Пошуки, розпочаті на початку 1840-х років, продовжуються. Спостерігається тенденція до перетворення й трансформації класичних форм, об'єктивізації тематики, оновлення образно-настрєвого змісту. Велика увага приділяється симфонічному та концертному жанрам (Друга та Третя симфонії, редакція Четвертої, Концертштюк для фортепіано з оркестром, Концертштюк для 4-х валторн та оркестру, Віолончельний концерт, Скрипковий концерт, 3 фортепіанні тріо, 2 сонати для скрипки та фортепіано тощо).

2.2. Психограма композиторської особистості на шаблі зрілості

Спробуємо змалювати психологічні портрети на шаблі особистісної зрілості обраних композиторів-романтиків, опираючись, головню, на листування. Адже лише епістолярна спадщина, поряд із музичним самовиразом, у змозі пролити світло на домінантні риси творчої натури митця. Тому матеріалом аналітичних спостережень у даному підрозділі слугуватимуть біографічні та епістолярні документи.

Листи **Дж. Верді** – стримані, точні, гранично ясні, часто викладені у діловому стилі. Ми не знайдемо в них ані багатослівних душевних виливів, ані тривалих розмов на ті чи інші відсторонені теми, ані описів дрібних буденних ситуацій. Дж. Верді міг би сказати, подібно до О. де Бальзака: «Головні події мого життя – це мої твори». Саме опери та все, що з ними пов'язане (вибір сюжетів, створення лібретто, підбір виконавців, проблеми постановок), є головними об'єктами листування італійського Маестро.

Першим трагічним періодом біографії композитора став початок 1840-х років, коли впродовж невеликого відтинку часу він поховав двох дітей та дружину. Трагічні перипетії тих років загострилися скандальним провалом опери «Король на годину». Сам Дж. Верді пізніше згадує, як «публіка спаплюжила оперу нещасного молодого чоловіка, хворого, ... з серцем, що знівечене жахливим горем. Все це було відоме публіці, але ніяк не стримало прояву її грубості ... О, якби тоді публіка не аплодувала опері, а тільки стерпіла би її в мовчанні – у мене не було би слів, аби достатньо висловити їй мою вдячність...» [39, с. 167-168]. Вихід з гострої душевної кризи цих років за посередництвом написання нової опери («Набукко», 1842) свідчить про особистісну зрілість, яку Дж. Верді досягнув у 29 років. Щоб пережити важкі удари долі і не скоритися, необхідна була неабияка сила характеру. Написання опери «Набукко» можна вважати першою вершиною професійного становлення композитора, адже вона стала ініціальним опусом першого субперіоду у межах раннього періоду творчості, що приніс йому широке визнання. Як стверджує Г. Галь, після успіху опери, «Верді, не досягнувши тридцятилітнього порогу, опинився у найперших лавах оперних композиторів світу» [52, с. 322].

Важливою рисою характеру Дж. Верді, що дозволяє позиціонувати його як зрілу особистість, є адекватне сприйняття реальності. Митець бачить дійсність такою, якою вона є, розважливо констатує факти, не дошукуючись причин. Яскравим зразком такої поведінки можна вважати провали його опер, які він пережив доволі стримано та холоднокровно. Так, після невдалої прем'єри «Ломбардців» Дж. Верді пише в листі до Дж. Аппіані, що опера «потерпіла повне фіаско ... я повідомляю вам про провал без насолоди, але і без болю» [39, с. 49]. Схожа ситуація склалася і після провалу «Травіати». У листі до Е. Муціо він констатує: «Травіата» вчора ввечері провалилась...» [39, с. 101], і задає запитання: «...вина моя чи співаків?..» [39, с. 101], і одразу ж на нього відповідає: «...час розсудить...» [39, с. 101]. Композитор не зупиняється на провалі. «Не будемо дошукуватись причини» [39, с. 101] – пише від до

Дж. Рікорді. І йде далі. В листі до Ф. Філіппі від 9 лютого 1869 року Дж. Верді пояснює холоднокровне ставлення до успіхів чи провалів своїх опер: «Мене ніколи не дивували скандали в театрі і ... в 26 років я пізнав точно, що таке публіка. З того часу і до сих пір успіхи ніколи не кружляли мені голову, а провали ніколи не приводили мене у відчай» [39, с. 168]. Яскравим свідченням цільності натури молодого композитора є лист до В. Тореллі: «У тому, що стосується мистецтва, у мене є свої думки, свої переконання, дуже ясні, дуже точні, від яких я не можу і не повинен відмовлятися» [39, с. 162].

Важливим аргументом на користь ранньої особистісної зрілості Дж. Верді є його *здатність до виважених міжособистісних стосунків*. Тут можемо згадати багаторічні щирі дружні взаємини Дж. Верді з покровителем, «ангелом-охоронцем» Антоніо Барецці, видавцем Джованні Рікорді, диригентами Емануелем Муціо та Анджело Маріані, лібреттистами Темістокле Солера та Франческо Марія Пьяве, скульптором Вінченцо Луккарді, меценатом Чезаре де Санктісом, письменником та журналістом Опрандіно Арривабене, Андреа та Кларою Маффеї тощо. Їх листування свідчить про глибину стосунків, адже композитор ділиться своїми планами, задумами, проблемами, переживаннями, успіхами та невдачами, просить поради. Взаємини з Джузеппіною Стреппоні також постають як взаємини самодостатніх, зрілих, мудрих людей, які у щоденному житті гармонійно доповнювали одне одного. Їхнє знайомство відбулося ще на початку творчої кар'єри (співачка мала виконувати партію у першій опері композитора), роман розпочався наприкінці 1947 року, в час написання опери «Єрусалим» (друга редакція «Ломбардців»). У 1862 році – шлюб. Джузеппіна була для Дж. Верді кращим другом, об'єктивним критиком, люблячою дружиною. В одному з листів вона писала, що «благословенна жити поруч з ним» [310, с. 183].

Важливим набутком зрілості Дж. Верді є прагнення єднання з природою у прямому сенсі цього слова. Купивши маєток у Санта-Агаті, композитор пише Ф. М. Пьяве: «Як ти знаєш, я тепер став справжнім селянином». Верді

подобається займатися господарськими справами, він любить поратися на городі. «Маестро ... цілий день знаходиться на дні колодця ... Він спокійно перенесе, якщо ти скажеш йому, що «Дон Карлос» нічого не вартує, але образиться, якщо ти засумніваєшся в його здібностях муляра» [310, с. 176].

Розглянемо деякі риси психологічної структури особистості **Р. Вагнера** на щаблі вікової та професійної зрілості. Характер композитора відзначений двоїстістю, часом антиномії є просто кричущими. Він був осяяний несамовито амбітною метою і нічим не нехтував на шляху до цієї мети. Одержимий «комплексом Наполеона» – тобто комплексом самоутвердження, Вагнер бажає оминати усі щаблі соціальної ієрархії та миттю опинитися на вершині. Згідно диспозиційної теорії американського персонолога Г.Олпорта [269, с. 270], рушійною рисою особистості Р. Вагнера є надзвичайно сильна, інстинктивна, тотальна потреба у самоутвердженні. Неможливо не погодитись із Г. Галем, який вважає, що «піднесена мораль художника і повна «безсовісність» людини виступають у Вагнера як паростки одного коріння ... » [52, с. 238]. Цим коренем виступає його самозакоханість, яка спостерігається в усіх проявах щоденного буття: висловлюваннях, моделях поведінки, самовідданому служінні Мистецтву тощо.

Листи композитора, що засвідчують процес його особистісного формування, створювалися з надзвичайною ретельністю та очевидним розрахунком на зовнішній ефект. Композитор у царині епістолярію був неперевершеним майстром, його листи переконливі, місткі, написані «експресивним пером». Вражає їх обсяг. Як зазначає Г. Галь, « ... йому належать найдовші листи, які тільки писав музикант ... » [52, с. 240]. Чимало часу і енергії витрачає митець на оформлення остаточної версії партитур власних творінь. Р. Вагнер не применшує цінності своїх опусів, радше навпаки. У листі до свого друга В. Вейссхеймера композитор пише: «Від сьогоднішнього дня ... я знаю, що мої «Мейстерзінгери» стануть шедевром» [52, с. 215]; на ескізі партитури «Золота Рейну» знаходимо наступний запис: «Завершено вічне творіння!» [52, с. 239]. Очевидною є екстраполяція суті

власної персони на власні творіння.

Біографія німецького композитора, порівняно з доволі неквапливим та розміреним життєсходженням Дж. Верді, була надзвичайно яскравою, насиченою подіями. Сповнений авантюр, перипетій, різких поворотів та вельми щедрих подарунків долі, шлях Р. Вагнера, хоча і був доволі тернистим, все ж увінчався омріяним апофеозом слави художника. Його життя можна сміливо порівнювати з авантюрним романом.

Найбільш суперечливо постає сфера міжособистісних стосунків. Нікого з друзів він не пускає у свій внутрішній світ, натомість єдино можливою запорукою дружби з композитором була матеріальна забезпеченість, адже він майстерно використовує більшість із свого близького оточення з метою фінансової підтримки, тим більше, що Вагнер володів магнетичною силою впливу на найближче коло друзів. Ще однією рисою особистісної зрілості композитора можна вважати *усвідомлення власної буттєвої місії*, хоча вона й пройнята егоїзмом та самозакоханістю (Вагнер вважав себе посланцем вищих сил). І все ж, чимало рис особистісної зрілості, як, наприклад, об'єктивно-критичний погляд на власні творіння, так і не увиразнилися в характері Р. Вагнера. Ми не маємо підстав говорити про розвинуте відчуття реальності, безпосередність, щирість та відвертість міжособистісних стосунків. Таким чином особистісна зрілість Р. Вагнера виявилася не так глибоко і послідовно, як у Дж. Верді.

Торкнемося особистісної зрілості **Ф. Ліста**. Серед її проявів – безпосередність, простота, природність, відкритість, щирість та відсутність лицемірства у спілкуванні, комунікативність, потреба розширення поля міжособистісних стосунків тощо. «Він досконало володіє мовою, легко висловлює свої думки і міркування, він дружелюбний, у нього хороші манери, у його товаристві люди відчувають себе невимушено» [88, с. 89], – зазначає Т. Надор. Варто згадати теплі взаємини з Т. А. Аугусом, що став його найкращим другом. Їхня переписка тривала близько 32 років. Хрестоматійно відомим фактом є дружба між Ф. Лістом та Р. Вагнером, безкорислива і щира з

боку угорського митця. В даному контексті неможливо залишити поза увагою два громадянські шлюби Ф. Ліста – з Марі д'Агу та Кароліною фон Вітгенштайн¹⁵, які, навіть після вичерпання, переходили в ранг дружніх. Слід згадати також приязні стосунки з ученицею Агнессою Стріт, у листуванні з якою композитор «завжди розкриває душу, постає без маски» [184, с. 205].

Громадянську зрілість Ф. Ліста підтверджує послідовність суспільних контактів, які виявилися у благодійній діяльності. Впродовж усього життєтворчого шляху гроші від частини концертів митець жертвував на відкриття скульптурних погрудь (зокрема, Бетховену та Гуммелю), музичних закладів (Угорська консерваторія), допомагав бідним та потерпілим від стихійних лих .

Варто наголосити також на раціональному сприйнятті навколишньої дійсності. У Ф. Ліста завжди було здорове відчуття реальності: митець не «пересмикує» факти аби догодити своїм власним потребам, тверезо сприймає себе та інших людей, об'єкти та ситуації такими, якими вони є насправді; у нього достатньо досвіду та вмінь, щоб ставити перед собою перспективні соціальні та творчі завдання. рисою характеру, що допомогла досягнути високих професійних успіхів, було постійне та непохитне прагнення самовдосконалення. В одному з листів до свого учня П'єра Вольфа, Майстер пише: «розум і пальці мої працюють, наче одержимі. Гомер, Біблія, Платон, Локк, Байрон, Гюго, Ламартін, Шатобріан, Бетховен, Бах, Гуммель, Моцарт, Вебер – всі тут, навколо мене. Я гарячково вивчаю, пожираю їх, роздумуючи над ними; окрім цього, 4 – 5 годин в день я вправляюсь (терції, сексти, октави, тремоло, репетиції, каденції тощо). Ах, якщо тільки я не збожеволюю, то ти ... знайдеш в мені художника! Так, художника такого, ... який потрібен сьогодні» [184, с. 50].

Щасливим було і особисте життя композитора. Стосунки з Кароліною фон Вітгенштайн були гармонійними, вона повернула йому впевненість у собі,

¹⁵ Романтичні стосунки Ліста та Кароліни фон Вітгенштайн тривають впродовж «ваймарського тринадцятиліття» – з 1847 по 1861 роки.

переконала залишити концертну діяльність та усі сили віддати композиторському ремеслу. Окрім активної творчості митець веде суспільно-просвітницьку діяльність: прагнучи розвинути смаки публіки, виконує оперні фантазії (за мотивами партитур Р. Вагнера, Г. Берліоза, Дж. Верді), твори класиків (К. В. Глюка, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена). Його енергія вражає: впродовж років, проведених у Ваймарі, митець поставив 43 опери (з них 26 Ваймарських прем'єр і 8 світових). Під батудою Ф. Ліста прозвучали усі симфонії Л. ван Бетховена та Ф. Шуберта, численні твори Р. Шумана та Г. Берліоза. Проте, ані творчість, ані просвітницько-диригентська діяльність не принесли Ф. Лісту гідного визнання. Його сміливі починання постійно наштовхувалися на протидію правлячої еліти та консервативно налаштованих музикантів.

З кожним роком композитор відчуває себе самотнішим. Погіршуються стосунки з Кароліною: після тривалих колізій, пов'язаних з її розлученням, у 1861 році княгиня і Ф. Ліст назавжди відмовляються від шлюбу. Один за одним помирають двоє дітей композитора: син Даніель – у 1859 році та донька Бландіна – у 1862 році. Усі ці події не могли не позначитися на особистісному стані митця: наприкінці ваймарського тринадцятиліття Ф. Ліст серйозно замислюється про проблеми життя і смерті, навіть пише заповіт.

У Римі розпочинається третій, кризовий субперіод зрілого періоду творчості композитора. Бурхлива снага та надзвичайна життєва енергія змінюються втомую та розчаруваннями: «п'ятдесят років зробили мене старцем, і моя музика самотня» [184, с.271], – пише митець в одному з листів, датованих 1866 роком. Темп творчості сповільнюється, виникає потреба у написанні релігійних опусів. У 1865 році Ф. Ліст приймає сан абата. Занурення у Віру допомагає композитору подолати власні психологічні проблеми. Подолавши кризу, він повертається до активної творчої та суспільної діяльності, однак, попереднього темпу і продуктивності йому досягнути не вдалося.

Постать **Й. Брамса** доцільно розглядати з врахуванням внутрішніх

суперечностей, властивих його характеру. Композитор ніколи не був цілісною, монолітною натурою. Розлад, відсутність внутрішньої гармонії до певного етапу накладали суттєвий відбиток на спосіб життя та творчий процес митця. В особистому світі молодого Брамса вели запеклу боротьбу постійне прагнення незалежності, свободи та прагнення спокою, сімейного затишку, стабільності. На його долю випало чимало випробувань, то ж характер митця отримував вишкіл у доланні перешкод, загартувався розчаруваннями. Молодий Й. Брамс був замкнутим, сором'язливим, мовчазним, скромним, але доволі привітним у спілкуванні. «Він справляє враження героя романтичної повісті», – зазначає К. Гейрінгер [59, с. 350]. Та після численних переживань, що випали на його долю, пов'язаних як з особистісними, так і професійними невдачами, характер кардинально змінюється. Доволі швидко молодий композитор виростає зі своєї тендітної оболонки, стає холодним, критичним, саркастичним. Стосовно репутації Й. Брамса у Відні К. Гейрінгер наводить його курйозне висловлювання: «Якщо я забув образити кого-небудь з присутніх, прошу мене за це пробачити» [59, с. 351].

Психологічний стрій особистості Й. Брамса на щаблі зрілості зазнає досить значних змін. Виникає потреба у щирих міжособистісних стосунках. Коло друзів стає щоразу ширшим. Серед інших – Й. Йоахім, К. Шуман, Леві, Шпітта, Мандичевський, Більрот, Ганслік, Бюлов тощо. Композитор мав постійну потребу у спілкуванні – ця потреба не лише не суперечить його звичці до самотності, властивої йому як творчій особистості, але саме цим і зумовлюється. Спілкування з людьми було йому необхідним як своєрідна протипага, відпочинок від творчої праці. Як зазначає С. Роговий, «Брамса другої половини життя характеризують вже, радше, екстравертні риси: любов до шумного товариства, насолода зовнішньою стороною життя, що доходить до епікурейства. Задоволенню потреби у спілкуванні Брамс присвячував близько 12 годин щоденно» [213, с. 24]. Німецький композитор був добрим, вірним та надійним другом, його любили та поважали, але водночас і побоювались через часті саркастичні випадки.

Ще одна риса зрілості митця – рідкісна доброта та готовність прийти на допомогу. Так, навіть коли композитор ще не був достатньо самостійним у матеріальному сенсі, він завжди допомагав своїм батькам та сестрі. З часом достаток ріс, в той час як власні вимоги залишались невеликими, і це давало можливість забезпечити безбідне існування своїх близьких, а також допомагати друзям та знайомим, які опинилися в біді (зокрема, він підтримував хворих Штокгаузена та Кірхнера, допомагав К. Шуман). Нерідко композитор сприяв молодим талановитим музикантам в отриманні гідної посади. Згадаймо випадок, коли, будучи членом стипендіальної комісії, Й. Брамс добився отримання стипендії для тоді ще невідомого А. Дворжака, посприяв публікації його творів у видавництві Зімрока та виконанню їх у концертах; водночас він неодноразово надсилав йому власні кошти. Варто згадати також і щедрю «таємну» благодійність – доволі часто композитор дарував гроші анонімно, щоб люди, яким він допомагав, не відчували себе боржниками.

Серед інших факторів, що дозволяють розглядати постать Й. Брамса як зрілу, сформовану особистість, варто згадати адекватне сприйняття дійсності, потребу в усамітненні та усвідомлення власного мистецького покликання. Можна з певністю стверджувати, що попри усі суперечності, митець був цільною, зрілою, здоровою особистістю з винятково позитивним баченням світу та об'єктивним підходом до своєї творчої місії.

Щодо рис особистісної зрілості **Е. Гріга**, то це – соціальна інтегрованість, мудрість, приязність, комунікабельність. Коло друзів митця надзвичайно широке: Нурдрок, Свенсен, Бйорнсон, П. І. Чайковський та багато інших. Дружні взаємини з Бйорнсоном мали надзвичайно великий вплив на Е. Гріга, адже саме він підтримував митця у важкі роки крістіанського періоду (роки кризи): «Він став для мене ... істинним другом і суттєво сприяв тому, щоб я не впав духом. Хоча він і не розумів музики, але вірив в мої прагнення, і це вселяло в мене мужність» [18, с. 103].

Наявність чіткої життєвої і творчої позиції – переконливий аргумент, що

дозволяє розглядати особистість Е. Гріга як виважену та цілісну. Як відомо, основною і, що важливо, свідомою метою мистецької діяльності скандинавського митця був розвиток норвезької музичної культури. Окрім композиторства він долучився до її розвитку активною музично-громадською та пропагандистською діяльністю.

Розглянемо деякі риси особистісної зрілості **П. Чайковського**. Одразу зазначимо, що наприкінці раннього етапу життєздійснення митець пережив важку кризу ідентичності, пов'язана з тим, що композитор дуже боляче переносив свою «інакшість». Звідси – рішення одружитися. Як писав він у листі до брата, «починаючи від сьогоднішнього дня, я буду робити все можливе, щоб на когось одружитись. Я знаю, що мої нахили є найбільшою і нездоланною перешкодою на шляху до щастя, і я зобов'язаний прикласти всі сили для того, щоб їх побороти» [190, с. 256]. І дійсно, влітку 1877 року композитор одружився з Антоніною Мілюковою, але це додало йому ще більших страждань. Він очікував, що одруження принесе йому вивільнення від страхів та докорів сумління, допоможе здобути душевний спокій, але замість цього композитор опинився на грані безумства і ледь не покінчив життя самогубством. Вихід з кризи відбувся за посередництва композиторства, адже саме в той час були написані перші зрілі твори П. Чайковського – Четверта симфонія та опера «Євгеній Онєгін».

Слід зазначити, що для особистості П. Чайковського і надалі були характерними депресивно-кризові періоди. Так, важким для митця був 1881 рік: сестра важко захворіла і на його плечі лягла опіка за її дітьми. «Інколи мені спадає на думку, що пісенька моя проспівана, що джерело натхнення вичерпалось. Але пригадаю, що і раніше мені доводилось переживати періоди повної відсутності творчих поривів. Ймовірно, коли мій моральний горизонт просвітліє, з'явиться і бажання творити. Але чи просвітліє?», - пише П. Чайковський в одному з листів до Н. Ф. фон Мекк [278, с.110-111]. Цей сенситивний віковий паттерн минувся завдяки поїздки до Італії, яка дала композитору нові враження та повернула снагу до творчості: «Я сповнений

різних проектів і схильний ... до писання, – але ні на чому поки що не зупинився. Мені здається ... , що тепер одне з двох: або я буду писати краще, аніж раніше, або ж виявиться, що хоч заряд мій і великий, але пороху більше немає. Я дуже охолов до всього, що було написано мною раніше; все це (тепер вже без винятків) здається мені незрілим, недосконалим за формою, порожнім. Знаю розумом, що недоліки мої видаються мені в цю хвилину перебільшеними, але не можу заставити себе хоча б про одне з них думати із задоволенням» [280, с. 272-273].

Розглянемо деякі риси психологічної структури митця, що дозволяють позиціонувати його як зрілу особистість. Передусім зазначимо, що нестримна потреба у творчості – головна риса психологічної структури особистості композитора, що фактично у всьому детермінує «усі згини його життєвої поведінки» [277, с. 6]. П. Чайковський, як ніхто інший, широко висвітлює у своїй епістолярній спадщині специфіку власного творчого процесу, джерела натхнення тощо. Творчість і все, що з нею пов'язане – найважливіше, що є в житті композитора. Наведемо декілька симптоматичних цитат: «Я лише один інтерес маю в житті – це мої композиторські успіхи» [277, с. 289]; «Я працюю завжди так, ніби мені необхідно, щоб завтра все було готовим, а якщо не буде, то мені відсічуть голову» [282, с. 205].

Особливістю надчутливої натури композитора була потреба у прийнятті як себе самого, так і своєї творчості: «Я бажав би усіма силами душі, аби моя музика поширювалась, щоб збільшувалась кількість людей, що її люблять, знаходять в ній втіху та опору» [279, с. 233].

Симптоматичною ознакою зрілості, що яскраво проявилася у характері російського композитора, була наявність чіткої життєвої і творчої позиції, що спостерігалась у П. Чайковського ще на початку його мистецького шляху, адже вже тоді митець чітко усвідомлював, що він покликаний стати не просто пересічним служителем мистецтва, а виконати високу історичну місію. Звідси і ставлення його до творчого акту як до морального обов'язку, що він проніс через усе життя. Сам композитор так висловлювався з цього приводу: «Я

артист, який може і повинен принести честь своїй батьківщині. Я відчуваю у собі велику художню силу. Я ще не зробив і десятої долі того, що можу зробити. І я хочу всіма силами душі все це зробити» [278, с. 236].

П. Чайковський вирізнявся особливою працелюбністю та вкрай серйозним та відповідальним ставленням до творчості. Витримка, терпіння, вольова цілеспрямованість та систематичність в праці були проявами того совісного та чесного ставлення до свого покликання, яке визначилось у П. Чайковського ще змолоду і якому він залишався вірним все своє життя. Задля того, аби цілковито віддати себе творчості, митець свідомо відмовився від перспективної та популярної серед композиторів диригентської діяльності: «Якщо ... бути постійним диригентом, то для цього я повинен був би кинути свою творчість і весь свій час віддавати підготовці до диригування. Але таку жертву ... я принести не можу ... Мені здається, що я можу написати ще багато і свого останнього слова не сказав» [281, с. 54].

Важливою диспозицією особистості П. Чайковського є вміння підтримувати стосунки з близькими йому за духом людьми. Згадаймо хоча б його дружбу з С. Танєєвим, думку якого з приводу професійних питань він цінував вельми високо, взаємини з П. Юргенсоном, в яких він був відвертий стосовно всіх особистих життєвих перипетій, стосунки з братами Анатолієм та особливо Модестом. Ну і звичайно не можна залишити поза увагою «епістолярну» дружбу з Н. Ф. фон Мекк, що впродовж довгих років фактично матеріально утримувала П. Чайковського, даючи тим самим йому можливість для якомога повнішого розкриття його мистецько-творчого потенціалу.

Потреба в усамітненні¹⁶ – одна з рис особистісної зрілості – проявилась у П. Чайковського напрочуд виразно. Тільки повна свобода та незалежність є ідеальними умовами для творчості. Композитор писав П. Юргенсону: «Ти дивуєшся, що я покійно перенешу самотність. Ах, душа моя, не лише покійно, але й з незбагненою насолодою. Адже це нормальний для мене стрій життя. Я тільки тоді і можу бути спокійним і дійсно щасливим, коли я один» [276, с.

¹⁶ Згідно поглядів А. Маслоу, це одна з найважливіших детермінант самоактуалізованої особистості.

78].

Важливо згадати і таку рису особистості митця, як твереза самокритика. В одному з листів до Н. фон Мекк П. Чайковський писав: «Я ... далекий від думки, що вже досягнув найвищої точки зрілості своїх здібностей. Мені ще дуже далеко до цього. Але я з радістю бачу, що поступово йду все-таки вперед на шляху вдосконалення, і пристрасно бажаю досягнути найвищої точки тієї досконалості, на яку мірою своїх здібностей можу розраховувати» [274, с. 56 - 57]. І далі: « ... тепер я ще не задоволений сам собою. Я, наприклад, не можу сказати про себе, що хоч одна з моїх речей є безумовною досконалістю. Хоч би найменша! У всякій я бачу все-таки не те, що я можу зробити. Можливо, це і добре! Можливо, це і є стимулом до діяльності. Хто знає? Чи не втрачу я енергію до роботи, коли, нарешті, залишусь безумовно задоволеним собою» [274, с. 58].

На формування особистісної зрілості **К. М. Вебера** мали вплив декілька подій. Перш за все слід згадати випадок 1810 року, коли за неправдивими звинуваченнями, він попадає до в'язниці. Двотижнєве перебування (в ході слідства його вина не була підтверджена) під вартою глибоко змінили характер молодій людини. З легковажного юнака, що веде безладне життя, він стрімко перетворився у зрілу особистість, що чітко усвідомлює мету власного життя. В одному з листів того часу він писав: «Лише під тиском води підіймається хвиля, лише під тиском пружина виявляє пружність, і лише несприятливі обставини та умови народжують великих людей» [101, с. 21]. К. М. Вебер вирішує розпочати нове життя. Наступні роки (1810 - 1813) вщерть заповнені концертними поїздками: композитор неначе шукає себе. До цього часу відноситься активна діяльність в якості музичного критика, а також заснування «Гармонічного союзу» – співдружності, що об'єднала молодих митців-романтиків (щось на зразок «Шубертіади», «Серапіонових братів» Е. Т. А. Гофмана, «Давидового братства» Р. Шумана). У цей час, окрім активної композиторської та виконавської діяльності, митець розпочинає писати книгу «Життя музиканта», якій не судилося бути завершеною.

Та найважливішою подією на шляху до набуття К. М. Вебером особистісної зрілості є його кохання до оперної співачки Кароліни Брандт, яка після тривалої «боротьби» стала його дружиною. Композитор переживає важку душевну боротьбу, побоюючись, що сім'я може стати на заваді творчості: « ... це – важкий вибір – пожертвувати заради художника щастям людини, але це саме так, бо можна цілковито віддаватись лише чомусь одному, і я ненавиджу половинчастість ... » [101, с. 35-36]. Та все ж К. М. Вебер не міг встояти перед шармом актриси, і у січні 1815 року зробив їй пропозицію, але Кароліна, несподівано, відмовилась. Через два роки вона стала його дружиною, але час невизначеності та очікування загартував характер композитора.

Розглянемо деякі риси особистості **Ф. Шуберта**. Серед них передусім варто підкреслити його виняткову відкритість до спілкування. З дитячих років і до кінця життя він був оточений друзями, з якими ділився своїми радощами та горем. Як зазначає поет Й. Майрхофер, «для нього було необхідним спілкування з людьми після завершення денної роботи» [47, с. 22]. Саме близьким друзям він показував свої нові опуси, ділився творчими планами. З друзями він проводив і години відпочинку. «Він полюбляв веселощі і ... розваги» [47, с. 18]. Як зазначив Й. Шпаун, «жодне свято, жоден обід і жодна розвага не приносила йому задоволення, якщо вони не були осяяні спілкування з друзями» [47, с. 39]; схожу думку висловлює і Й. Майрхофер [47, с. 22]. Зовсім іншим був Ф. Шуберт з людьми, які не входили в коло його друзів. З ними він був настільки закритим, що інколи виникало враження боязні людей. В одному з листів він пише: «Я дуже повільно зближуюсь з людьми» [87, с. 577].

Слід згадати також і таку специфічну рису особистості Ф. Шуберта, як вміння абстрагуватись від життєвих негараздів, адже несприятливі, а інколи і трагічні обставини, що складалися в особистому та побутовому житті композитора жодного разу не призводили до творчих криз та мовчанок, а радше ставали потужними інспіраторами натхнення. У композиторській

діяльності митець міг на короткий час втекти від жорстокий життєвих реалій. На думку А. Шиндлера: «Безперечно, в житті Шуберта не було ані гір, ані низин, була тільки галявина, якою він рухався завжди в одному й тому ж ритмі. Його душевний стан був схожим на дзеркально гладку поверхню, і зовнішні явища могли з трудом вивести його з цього стану ...» [47, с. 103 - 104]. Що стосується абсолютної особистісної зрілості, то митець її досягнув у віці 26 років, після смерті батька. Невдовзі і його коротке життя добігло свого передчасного кінця.

Сучасник Ф.Шуберта **Ф. Мендельсон** також рано осягнув певну міру особистісної зрілості, на що мали вплив декілька важливих факторів і подій. Передовсім, це випадок із виборами на заміщення посади, яку обіймав у Берліні К. Ф. Цельтер. Наступною, і, мабуть, вирішальною подією стала раптова смерть батька. Ф. Мендельсон дуже важко її переживав, усвідомлюючи, що пора юності добігла кінця. В одному з листів читаємо: «для мене має розпочатись нове життя, або все піде прахом – старе відрізано назавжди» [46, с. 162]. Зміни в особистості Фелікса помітили і його друзі. Зокрема, К. Клінгеман писав: « ... молодість пройшла, починається нове, більш серйозне життя! І думка ця сповна справедлива, це відчуваєш не лише в кожному твоєму реченні, але і у кожному слові ... Кожній душевно багатій людині дано пережити подібні миттєвості ...» [46, с. 163].

Більшість дослідників сходяться на думці, що образний світ Ф. Мендельсона позбавлений пристрасності, справжньої героїки, в ньому немає філософських та психологічних глибин, відчутною є нестача драматичної конфліктності. Митець найбільше тяжіє до відображення світлих сторін життя. Його музика переважно елегійна, чуттєва, по-юнацькому грайлива. Це можна пояснити тим, що і життя композитора було доволі спокійним, щасливим, позбавленим розчарувань, матеріальних нестатків, самотності, невизнання.

Серед рис характеру, що дозволяють позиціонувати Ф. Мендельсона як зрілу особистість, слід відзначити наявність чітко окресленої життєвої і

суспільної позиції. Композитор у листах та приватних розмовах підкреслює, що він пише музику не для того, аби набути популярності чи обійняти високу посаду. Звичайно, він був би не проти мати певне становище, але над усе був для нього етичний обов'язок художника. Цей обов'язок він бачить у тому, щоб писати музику щиро – так, щоб вона цілковито відповідала власним естетичним поглядам. Для нього як музиканта найголовніше – завадити втручанню марнославства чи меркантильних інтересів у процес творчості. Незалежно від того, визнані його твори чи ні, почує він під час виконання грім оплесків чи льодяну тишу, – його совість буде чистою і спокійною. Йому немає справи до композиторів, що розглядають музику як засіб здобування цінних подарунків, орденів чи титулів. В одному з листів Ф. Мендельсон пише: «З тих пір, як я почав писати, я завжди залишався вірним основній думці: ні сторінки не писати так, як цього потребувала би найбільш знатна публіка чи найкрасивіша дівчина, а писати тільки так, як я сам вважаю за потрібне ...» [46, с. 230].

Прагнення широкого спілкування – ще одна диспозиція, що підтверджує особистісну зрілість Ф. Мендельсона. Варто згадати його тісну дружбу з Е. Деврієнтом, К. Клінгеманом, І. Мошелесом, Ф. Гіллером, Ф. Давидом, сестрами Фанні та Ребеккою, братом Паулем, про що свідчить їх активне листування.

Розглядаючи риси особистісної зрілості **Ф. Шопена**, слід врахувати певні життєві ситуації. На нашу думку, польський геній вступив у фазу акме у час свого приїзду до Парижу. Перед еміграцією у Францію у 1830 році композитор близько 9 місяців проводить у Відні та Штутгарті. Самотність заволоділа ним, про що дізнаємося з щоденника: «Дивно мені, сумно мені, не знаю, що робити, чому ж я один! Сьогодні чудово було у Пратері, натовп людей, які мене зовсім не цікавлять, мені мила ця зелень, весняний аромат, ця невинність природи нагадала мені дитячі мої відчуття, збиралась гроза, я повернувся – гроза розійшлась, а мене охопила туга – чому? Навіть і музика мене сьогодні не розраджує, вже пізня ніч, а спати не хочеться – не знаю, чого

мені бракує, а пішов вже третій десяток» [297, с. 203]. У ті важкі дні митець зі всім болем відчуває свою відірваність від батьківщини (саме у цей час у Польщі відбувається повстання, якому судилося бути придушеним), а також розлуку з близькими людьми. Загострюється також і його почуття до Констанції Гладковської – перше кохання композитора, яке він покинув у Варшаві. Все це доповнюється і тим, що Ф. Шопен у Відні не отримує очікуваного триумфу – його виступи не викликали ажіотажу у публіки. Все це стало причиною душевної кризи раннього віку (кризи ідентичності). Важкі випробування, що спіткали Ф. Шопена у Відні стали підґрунтям для швидкого дорослішання.

Розглядаючи особистісну зрілість **Р. Шумана**, слід звернути увагу на ті ситуації, що найбільше повпливали на її осягнення. Композитору довелось пройти не одне випробування. Передовсім, згадаємо сповнений важкими сімейними подіями 1826 рік, коли при трагічних обставинах обірвалось життя улюбленої сестри Емілії та передчасно помер батько композитора. Р. Шуман записує у щоденнику, що переживання цього року зненацька відкрили йому жорстоку дійсність, якої він до того не знав: «Я багато пережив, я пізнав життя. У мене склались враження та думки про життя, словом, я став свідомішим» [305, с. 70].

Наступним випробуванням на людську «міцність» можна вважати кінець 1820-х років, адже цей час позначений боротьбою за право стати музикантом. Мати Р. Шумана наполягала, аби син обрав професію юриста, яка, на її думку, принесе йому в подальшому соціальну стабільність та матеріальну незалежність. Проте, Роберт був непохитним: «Я запитував своє серце і голову, я звертався до почуттів, розуму, до минулого і теперішнього, до своїх сил, надій та уповань, – усі вони вказували мені шлях до мистецтва ... Переглянь і ти все моє життя, моє дитинство, моє отроцтво та юність, і скажи відверто: куди дедалі більше і більше захоплював мене мій геній» [305, с. 120].

У вирії омріяних студій на долю Р. Шумана випала ще одна боротьба – цього разу за особисте щастя. Довгих 5 років (1835 – 1840 рр.) виборює

композитор за право бути поряд з Кларою Вік; поєднати свої долі вони змогли лише після рішення суду. Згадаймо також і трагічний випадок, що поставив хрест на діяльності Р.Шумана як піаніста. Таким чином, можна вважати, що особистісну зрілість митець досягнув у віці 30 років після всіх життєвих перипетій та випробувань, що випали на його долю.

Розглядаючи особистість Р. Шумана, не можливо оминати увагою і факт його психічної хвороби, яка наклала свій суттєвий відбиток на творчість митця, а особливо на пізні опуси (напади маніакально – депресивного психозу¹⁷ почали проявлятися з середини 1830-х років, активно прогресуючи та ускладнюючись з плином часу, що призвело до спроби самогубства у 1854 році та малорезультативного лікування впродовж двох останніх років життя).

І все-таки, не дивлячись на обтяженість важкою хворобою, особистість Р. Шумана наділена деякими рисами, що дозволяють розглядати як зрілу та самодостатню. Наявність чітко окресленої високої мети, зокрема, боротьба з філістерством за допомогою діяльності «Давидсбунду» та активної музично-критичної та просвітницької діяльності – тому переконливе підтвердження.

2.3. Алгоритм творчої продуктивності

Важливим питанням вивчення самореалізації мистецької особистості композитора є розгляд його творчої продуктивності у динаміці вікових змін, а також визначення відповідних факторів, що впливають на розкриття його креативного потенціалу. В зв'язку з цим Б. Ананьєв надавав особливого значення становленню творчої діяльності, консолідації індивідних та суб'єктно-діяльних властивостей людини в процесі творчої діяльності, її соціальної орієнтації, де “процес екстеріоризації¹⁸ та продуктивної діяльності є панівною структурою” [138].

¹⁷ Діагноз поставлений психіатром Е. Ф. Казанцем після ознайомлення з історією хвороби, див. Житомирський Д. Роберт Шуман. – М.: Музыка, 1964. – С. 750.

¹⁸Екстеріоризація (фр. exteriorisation – вияв, прояв) - процес в психології, в результаті якого внутрішнє психічне життя людини отримує зовні виражену знакову і соціальну форму свого існування.

Торкнемося питання *взаємозалежності творчої продуктивності та віку*. Більшість вчених схильні вважати, що творчий потенціал людини, про який судять за рівнем творчої продуктивності, вичерпується на четвертому – п'ятому десятиліттях життя. Наприклад, Р. Вудвортс писав, що старими людьми зроблена лише незначна кількість відкриттів, а людьми середнього віку – порівняно невелика, а період від 20 до 40 років є найбільш сприятливим для відкриттів. Проти цієї точки зору одразу ж виступила Е. Нельсон, яка назвала десятки видатних вчених та літераторів, що створювали свої прославлені твори в похилому віці та навіть в глибокій старості. З того часу за кордоном (зокрема, в США) стали здійснюватися дослідження, що доводять правоту обох точок зору на дану проблему. І. Я. Перна, проаналізувавши біографії декількох сотень вчених, прийшов до висновку, що пік творчої активності, визначений за датами публікації найважливіших творів та праць, досягнень, відкриттів та винаходів, припадає на 39 років. Після цього спостерігається або швидкий, «обвальний», або повільний спад творчої активності. Згідно даних І. Я. Перни, найбільш ранній пік творчих досягнень спостерігається у математиків (25-30 років), фізиків-теоретиків та хіміків (25-35 років); далі йдуть представники інших природничих наук та фізики-експериментатори (35-40 років); пізніше за інших пік творчості спостерігається у гуманітаріїв та філософів.

Г. Леман доводив, що найвищий період творчої активності у видатних хіміків, що здійснили відкриття, припадає на вік 30-35 років, до 45 років відбувається спад творчої продуктивності на 50%, а до 70 років – повне припинення креативної діяльності. Вченим було виявлено, що найвищий підйом творчої продуктивності припадає на вік 23 років у математиків, на 32-33 роки – у фізиків та винахідників, 35-39 років – у медиків, 40-44 роки – у астрономів. Проаналізувавши творчу продуктивність вчених та діячів мистецтва, що прожили до 80 років, У. Денніс не підтвердив гіпотезу Г. Лемана: спад продуктивності може відбуватись тільки на найбільш пізніх етапах життя, а її підйом в гуманітарних галузях не призупиняється до 60-70

років. Правда, на відміну від Г. Лемана, що враховував лише найкращі твори та досягнення, У. Денніс підраховував загальну кількість наукових статей чи мистецьких опусів. Згідно його даних, у віці від 20 до 30 років публікацій мало (перші публікації у більшості з'являються після 25 років), після 30 років число їх зростає і залишається майже незмінним до 60 років, потім поступово знижується. Характерно, що у людей, що прожили 80 років і більше кількість публікацій за останнє десятиліття набагато вище, аніж за десятиліття від 20 до 30 років, що свідчить про збереження творчої продуктивності і в старості.

Є. Маніш та Г. Фальк вивчали співвідношення віку з творчими досягненнями у лауреатів Нобелівської премії. Отримані ними криві виявились схожими з кривими Г. Лемана — вершина діаграми припадає на третє десятиліття життя, а опісля спостерігається явний спад. Американський дослідник Дж. Росман виявив, що з 710 винахідників 61 % зробили своє перше відкриття до 25 років, середній ж вік найбільш значного винаходу — 38,9 років. Н. Беард, що досліджував вклад культуру 1000 знаменитих постатей, ввів наступну класифікацію їх життя по десятиліттям: бронзова декада — від 20 до 30 років, золота декада — від 30 до 40 років, срібна декада — від 40 до 50 років, залізна декада — від 50 до 60 років, олов'яна декада — від 60 до 70 років, дерев'яна декада — від 70 до 80 років. Вперше думка про те, що творчий потенціал людини вичерпується в середньому віці, стала активно розповсюджуватись після того, як знаменитий англійський лікар У. Ослер висловився, що “людина перестає творити після 40 років і перестає мислити після 60”. І хоча сам У. Ослер ніколи в своєму житті не проводив жодних психологічних досліджень, фраза стала крилатою завдяки авторитету лауреата Нобелівської премії. Першим проти У. Ослера виступив англійський вчений К. Дорланд. Він дослідив біографії 400 видатних персоналій, які умовно розділив на 2 групи - “мислителів” та “робочих”. До першої увійшли філософи, письменники, математики та представники інших точних наук; в іншу — актори, художники, вчені-емпірики, винахідники, композитори, лікарі, воєнні

лідери. У більшості досліджуваних “мислителів” і багатьох “робочих” період оптимальної продуктивності продовжується і після 60 років.

Великий вклад в проблему співвідношення віку та творчої продуктивності вніс німецький вчений В. Оствальд. У 1909 році він випустив книгу “Видатні люди”, в якій проаналізував життєвий шлях шести вчених — трьох хіміків (Деві, Лібіх, Жерар) та трьох фізиків (Фарадей, Майєр, фон Гельмгольц). Аналіз біографій вчених привів його до висновку, що після своїх фундаментальних відкриттів вчені “виснажуються”, тобто втрачають здатність створювати концепції та твори, співмірні з їх більш ранніми творіння. Головне ж — вони не в стані перетерпіти необхідний внутрішній поворот у віці, коли вони наступає неминуче творче притуплення мислинневого апарату. В. Оствальд пише, що за рідким винятком найбільш видатні досягнення, що мають революційний характер в науці, народжуються на третьому десятилітті життя. Найбільш видатні досягнення найчастіше втілюються в молоді роки видатної людини, а те, що є опісля, лише зрідка не поступається по значимості. Наводячи багаточислені приклади вчених, що внесли вклад в науку до 30 років, В. Оствальд робить висновок, що неупередженість молоді людини перевищує цінність досвіду, що набувається в середньому та похилому віці. В протиположному виступає американський психолог Р. Батлер, який наводить численні приклади збереження творчих здібностей в пізньому віці.

Письменник М. Зоценко розділив всіх видатних творчих діячів на дві категорії — ті, що прожили недовге, емоційно насичене життя та померли до 45 років та довгожителі. Список перших виявився доволі об'ємним: Надсон (24), Лермонтов (26), Добролюбов (27), Єсенін (30), Шуберт (31), Гаршин (34), Грибоедов (34), Моцарт (36), Мендельсон (37), Бізе (37), Рафаель (37), Пушкін (37), Рембо (37), Белінський (37), Ван Гог (37), Ватто (37), Байрон (37), Маяковський (37), Шопен (39), Корреджо (39), Едгар По (40), Дж. Лондон (40), А. Блок (40), М. Гоголь (42), Мусогський (42), Ван Дейк (42), Скрябін (43), Мопассан (43), А. Чехов (43), Ш. Бодлер (45) тощо.

Німецький геронтолог В. Ріс, що вивчав біографії 12 видатних композиторів, зробив висновок, що дев'ять з них (Бетховен, Шуберт, Шуман, Брукнер, Чайковський, Малер, Прокоф'єв, Шостакович) плідно працювали до останніх днів свого життя. У Брамса та Дворжака спад спостерігався лише в останнє десятиліття життя, а у Сібеліуса, котрий прожив 92 роки, - після 60. При цьому не можна не приймати до уваги наявність хвороб в похилому віці, при яких творчим особистостям буває вже не до творчого натхнення. Ж. Б. де Ламарк створював свою “Природну історію” до самої смерті, яка наступила на 86-му році життя, А. фон Гумбольдт писав “Космос” з 76 до 89 років, В. Гюго створив свої найкращі опуси на восьмому десятку життя, Й. В. Гете написав другу частину “Фауса” між 70 та 80 роками, Дж. Верді написав оперу “Отелло” в 73 роки, а “Фальстаф” - в 79 років. М. де Сервантес писав “Дон Кіхота” з 58 до 68 років, Ц. Франк створив свою найвідомішу симфонію c-moll у віці 64-66 років, Й. Гайдн успішно працював до 67 років, Р. Вагнер — до 69 років, Л. Ейлер — до 72 років, Г. Галілей — до 74, П. С. де Лаплас — до 75, Тінторетто — до 76, Мікеланджело Буонаротті — до 79, Е. Кант, Р. фон Вірхов — до 80, Вольтер і Ф. Хальс — до 84, Б. Шоу — до 94. Їх творче довголіття пов'язане, як вважають М. Зоценко та Я. Парандовський, з регламентацією своєї життєдіяльності, з регулярністю та дисципліною занять творчістю, тобто саморегуляцією.

Геронтолог Н. Шок прийшов до висновку, що дослідницька продуктивність залежить не стільки від фізіологічного стану, скільки від психічного здоров'я, від “розумової бадьорості”. В останні роки ця точка зору знаходить підтвердження в дослідженнях синдрому психічного вигорання.

Г. Леман вказує на ще одну причину піку творчої продуктивності в молоді роки, а саме — відхід найбільш видатних вчених та діячів мистецтва на високі адміністративні посади, що змушує їх або кидати творчу діяльність, або суттєво її обмежувати. Ця гіпотеза знаходить підтвердження в даних американського геронтолога Й. Бьоркстена. Він описав велику групу вчених-хіміків різного віку з метою вивчити, скільки часу в день вони витрачають на

творчу роботу. Виявилось, що 28-річний вчений приділяє їй 10 годин в день, а 50-річний — лише 4 години. Цю відмінність вчений також пояснює великим адміністративним навантаженням вчених старшого віку. Однак, з цим не погоджується Л. Рудкеич, який виявив, що з виборки 138 творчих працівників, які активно займаються адміністративною та суспільною діяльністю в другій половині життя, у 119 (86%) не було виявлено спаду творчої продуктивності з віком. Відтак, адміністративна, педагогічна та суспільна діяльність не завжди перешкоджає творчій продуктивності видатних науковців та митців.

М. Зоценко наводить також і список “творчих мерців за життя”, які хоч і жили довго, але перестали твори в доволі молоді роки. Це Глінка, Фонвізін, Россіні, Лібіх, Буало, Т. Мура тощо. Англійка М. Картрайт вважає, що спад творчої активності з віком пов'язаний з мотивацією. Вивчаючи біографію І. Ньютона, що припинив наукові заняття після 50 років, вона робить висновок, що творча енергія в нього не вичерпалась, просто він втратив особистий інтерес до науки. З іншого боку, за даними Д. Пельца і Ф. Ендрюса, творчий спад слабше виражений у тих наукових співробітників, для яких характерним є більший інтерес до роботи. Сильна мотивація, на думку Дж. Гілберта, може компенсувати зниження інтелекту в старечому віці у геніїв.

М. Глінка прожив 54 роки, але приблизно в 38 його творча діяльність майже повністю згорнулася. Він береться писати дві опери, але кидає роботу і останні 10 років знаходиться в депресії — пише мемуари про своє життя і церковні твори. Наукова діяльність знаменитого хіміка Деві в 30 років вже наближається до сутінків, а в 33 і взагалі повністю обривається. Він прожив ще 20 років, але за ці десятиліття його праці носять доволі маргінальний характер. І. Беркстен погодився з висновками Г. Лемана, але відмітив, що недостатньо співвіднести відкриття з віком, необхідно враховувати час, витрачений на те чи інше відкриття.

Існують дослідження психологів, які підводять експериментальну базу під криві Г. Лемана. Англійський психолог Д. Бромлей провів тестові виміри творчої активності і виявив, що криві її спаду співпадає з кривими, виявленими

Г. Леманом. Також спостерігаються суттєві зміни особистісних властивостей у більш пізньому, похилому віці, що приводять до зменшення творчої активності та зниження творчої продуктивності. Брожек встановив, що після 30 років здатність сприймати нові ідеї, нові методи праці поступо понижується, проте вміння користуватися інформацією зберігається надовго.

З віком конформність помітно збільшується, особливо різко вона зростає в період геронтогенезу. Її навіть можна визначити як провідну рису особистості старшої людини. В наслідок можливої конформності старші люди є більш консервативними, вони з більшим супротивом роблять переоцінку соціальних цінностей. Особливо погано, за даними психолога Ф. Руха, оволодівають похилі люди тими формами діяльності, які суперечать раніше отриманим паттернам — поведінковим стереотипам.

Існує теорія двох піків творчої діяльності. Другий підйом (кульмінація) може спостерігатись на п'ятому — шостому десятилітті (У. Оберг, З. Єсаєва, Л. Рудкевич). Д. Пельц та Ф. Ендрюс пояснюють другу кульмінацію змінами в мікросоціальному середовищі, а саме — послабленням батьківських ролей. Правда, за спостереженнями Л. Рудкевича, другий пік буває лише у 15 % творчих особистостей.

У багатьох видатних творчих особистостей в останні роки життя виявляється немалий підйом продуктивності. В якості прикладів — математики Б. Больцано, Й. Лагранжа, Г. Мінковський, Дж. фон Нейман, астрономи М. Копернік, П. С. де Лаплас, біологи У. Кеннон, Й. Прохазку, фізика Дж. У. Гіббс, філософи Н. Гартман, К. Гельвецій, Р. Оуен, Ж. Ж. Руссо, К. де Сен-Сімон, Ш. Фур'є, письменники та поети У. Блейк, Ф. Петрарка, Ф. Рабле, М. де Сервантес, Т. Смолетта, А. Стріндберг, композитори Дж. Белліні, Б. Барток, Л. ван Бетховен, Ж. Люллі, Б. Мартіну, К. Монтеверді, А. Онеггер, Ц. Франк, Л. Яначек тощо.

Таким чином, питання творчого довголіття не має однозначної відповіді. Л. Рудкевич прийшов до висновку, що частота спадку творчої продуктивності в середньому та похилому віці негативно корелює зі значимістю творчої

особистості, з рівнем її творчого потенціалу. Найбільш видатні представники науки та мистецтва характеризуються високою збереженістю творчої праці в пізньому онтогенезі, тоді як у менш значимих постатей спад зустрічається доволі часто (в 68,7 % випадків).

Виникає ще одне питання — якою є тривалість продуктивної творчості: Відомо, що філософи та письменники починають свою творчу діяльність доволі пізно. Ймовірно, що більш пізнє зниження їх творчої продуктивності пов'язане з цим, тобто чим раніше починаєш займатись творчою діяльністю, тим раніше наступить зниження творчої активності та продуктивності, і навпаки.

У. Піткін писав, що музичні генії рано розквітають і залишаються на цьому рівні впродовж практично всього життя. Л. Рудкевич також виявив, що найбільш тривалим період творчої продуктивності характеризуються видатні композитори. Він виявив закономірність, що чим раніше розпочалась творча діяльність, тим пізніше вона завершується. Це характерно для найбільш видатних творчих діячів. Наведені дані мають не лише пізнавальне, але й практичне значення, так як заставляють задуматись над наступними питаннями: Якими є причини раннього спаду здібностей? Чому вік досягнення акме є різним у різних науках та сферах мистецтва? Які фактори провокують одних людей лише до коротких творчих проривів, а інших — до творчості до кінця життя?

Існують дані, що деякі групи творчих особистостей мають тривалість життя майже на 10 років більшу, аніж середньостатистична. Дійсно, Сенека прожив 70 років, Ч. Дарвін — 73, Л. Пастер — 74, Піфагор — 76, М. Фарадей — 77, Галілей — 79, В. Гарвей — 80, А. Сен-Сімон — 80, Ф. В. Шеллінг — 80, Платон — 81, Е. Кант — 81, Т. Едісон — 82, Л. Толстой — 82, Й. Гете — 82, І. Ньютон — 84, Г. Спенсер — 85, С. Смайл — 90, Г. Ф. Гендель — 74, Й. Гайдн — 77, Ф. Ліст — 75, Дж. Верді — 88, Я. Сібеліус — 92, С. Людкевич — 100, М. Колесса — 103 тощо. Побутує думка, що творча інтелектуальна праця сприяє довголіттю. При тому, чим талановитішою є

людина, тим довше вона живе. Проте, дане твердження є доволі контроверсійним, адже чимало творчих геніїв досить рано пішли з життя. Аналізуючи це, М. Зоценко пише, що в кожному випадку передчасної смерті митці має місце перевтома від творчого процесу, неврастенія та важке життя. Звичайно, з цим можливо і не погоджуватись. Радше причину цих трагедій слід шукати в психічному складі геніїв. З позицій сучасної психології можна стверджувати про стан “психічного вигорання”, що виник на певному етапі творчого шляху, який пов'язаний з емоційною спустошеністю та змінами самооцінки власної особистості.

Екстраполюємо вищенаведені факти на життєтворчість образних композиторських персоналій та їх творчу продуктивність.

У **Дж. Верді** період професійної зрілості розпочався у 38 років, дещо «невстигаючи» за віковою зрілістю. Фаза творчого розквіту тривала у композитора близько 20 років; вона була двовершинною за своїм рельєфом (творчість 1850-х та 1860-х років відповідно). Дивовижно високий рівень продуктивності, що був притаманний Дж. Верді впродовж раннього періоду творчості (за 11 років він написав 15 опер та здійснив одну редакцію), у пору зрілості дещо сповільнюється: 8 опер та 3 редакторські роботи. Водночас можна говорити про невинне зростання рівня художньої досконалості кожного нового опусу. За критеріями творчої продуктивності обидві вершини тривали близько 10 років (1850-і та 1860-і роки відповідно). Впродовж першого субперіоду було написано 6 опер та здійснено 1 редакторську роботу, впродовж другого – 2 опери та 2 редакції. Спад креативного потенціалу можемо пояснити психологічним та фізичним вичерпанням, яке Дж. Верді гостро відчуває після написання «тріади» (початок 1850-х років). Саме тоді і виникає його перша творча мовчанка: між написанням «Балу-маскараду» та «Сили долі» минає 3 роки – неймовірна для інтенсивно працюючого композитора пауза. У 1859 році у листі до К. Маффеї зустрічаємо такі рядки: «Починаючи з «Набукко», не мав жодної години спокою. Шістнадцять років каторжних робіт!..» [39, с. 165]. Неодноразово у листуванні тих років він висловлює своє небажання писати

музику: «прийде час, ... коли і я, пославши до біса ноти, зможу насолодитися життям дещо більше, аніж це вдавалося мені донині: адже я так багато працював ...» [39, с. 117]; « ... гадаю, що назавжди розпрощався з музами, і бажаю, щоб не прийшла спокуса знову взятись за перо...» [39, с. 172].

І все ж, Дж. Верді береться за нову роботу – для Санкт-Петербургу пише оперу «Сила долі», а згодом підписує з Grand Opera контракт на нову оперу «Дон Карлос». Щоправда, кожен наступний проект реалізувати стає дедалі важче. У листі до Л. Ескюдє він констатує: « ... «Дон Карлос» не просувається так швидко, як я би цього хотів...» [39, с. 216]. Якщо взяти до уваги, що багаторічна пізня творчість Дж. Верді обмежується трьома операми та однією редакцією (не враховуючи духовних хорових опусів), то можемо з упевненістю констатувати поступовий спад продуктивності.

На відміну від Дж. Верді, у якого продуктивність на щаблі професійної зрілості дещо знижується, у **Р. Вагнера** можемо спостерігати цілком протилежну картину. Кількість оперних партитур, написаних у зрілий період життєтворчості, сягає 7, на противагу 3 операм раннього етапу становлення. Швидкість роботи над партитурами впродовж зрілої вікової фази була доволі високою, порівняно з порою юності та пізнім періодом творчості. Відсутність розміреності можемо обґрунтувати особливістю натури митця, яка не відрізнялась поміркованістю. Разом з тим, слід відзначити спалахи креативної енергії, які мали місце у творчості Р. Вагнера. Це, передусім, опера «Летючий голландець», яку він завершив за 7 тижнів, буквально «на одному диханні». Слід також пригадати початок роботи над тетралогією: гарячково працюючи, митець за 10 тижнів завершив клавір «Золота Рейна», через 5 місяців була готова партитура. Процес написання «Валькірії» теж тривав недовго – близько 5-6 місяців.

Фаза творчого розквіту – найбільш тривала та містка у мистецькій еволюції **Й. Брамса**. Даний етап показовий як у сенсі кількості написаних творів¹⁹, так і у сенсі їх художньої досконалості, адже саме в цей період були

¹⁹ Впродовж періоду творчої зрілості Й. Брамсом було написано близько 70 % від усіх його творів.

створені майже всі вершинні опуси Майстра. Серед них – «Німецький реквієм», чотири симфонії, Другий фортепіанний, Скрипковий та Подвійний концерти, «Угорські танці», широке коло камерно-інструментальних творів.

Переважно вважається, що період творчого розквіту є найбільш продуктивним в сенсі кількості написаних опусів. Проте це не правомірно для **П. Чайковського**, адже кількість творів, написаних впродовж 1878-1885 років, є відносно невеликою, причому не було створено жодної симфонії – жанру, в якому талант російського генія розкрився чи не найбільш повно. Разом з тим зрілий період творчого шляху П. Чайковського відрізняється від попереднього змінами на рівні стилю, а також розширенням жанрової палітри. В ці роки виникли історико-романтичні опери «Орлеанська дівка» та «Мазепа» з новим типом музичної драматургії (у порівнянні до «Євгенія Онєгіна»). Вперше пробує свої сили митець і в області духовної музики, створивши «Літургію» та ряд піснеспівів. У симфонічній творчості домінуюче місце посів жанр сюїти, до якого П. Чайковський раніше не звертався. Важлива сторона творчої спадщини зрілого композитора – інструментальні концерти та концертні п'єси для оркестру.

Розглянемо фазу осягнення професійного акме **К. М. Вебера**. Як зазначалось раніше, її межу композитор переступив у віці 31 року. Дрезденський період – вершина творчої еволюції митця. З точки зору творчої продуктивності, цей час був вельми насиченим, адже менш, як за десять років були створені опери «Фрайшютц» (1817 - 1820), «Три Пінто» (1820 – 1821, незавершена), «Евріанта» (1822 - 1823), «Оберон» (1825-1826), музика до «Преціози» П. А. Вольфа (1820), Концерштюк для фортепіано з оркестром (1821) – тобто фактично усі найбільш досконалі, вершинні опуси митця. Окрім цього, напрочуд інтенсивною стала його організаторська та диригентська діяльність. Тривале існування у Дрездені італійського оперного театру, активна протидія з боку диригента італійської оперної трупи Ф. Морлаккі, супротив придворних кіл, – усе це ускладнювало творчий процес К. М. Вебера. Не дивлячись на це, в надзвичайно короткий термін він зумів не лише створити

німецьку оперну трупу, але і поставити силами нового (а багато в чому – професійно непідготовленого) колективу ряд вистав. Під керівництвом К. М. Вебера в репертуар Дрезденського театру увійшли опери В. А. Моцарта, «Фіделіо» Л. ван Бетховена, Л. Шпора, Л. Керубіні, Г. Маршнера, І. Ф. Рейхардта, В. Мюллера, а також власні твори.

Що стосується **Ф. Шуберта**, то в години творчості композитор був охоплений могутнім душевним поривом. Надзвичайно швидко в його свідомості народжувалася галерея музичних образів, для яких він миттєво знаходив пластичну та цілісну форму. Так, на написання балади «Лісовий цар» митець витратив лише один день; квартет «Молитва» був написаний усього за 10 годин; лише за один ранок 1827 року Ф. Шубертом створено 6 пісень із «Зимового шляху»; на написання грандіозного квартету G-dur композитором було витрачено 10 днів. Впродовж 1815 року Ф. Шуберт створював до 8 пісень щотижня. За 17 – 18 років творчої діяльності (перші опуси датовані 1810 роком) митець написав більше півтори тисячі творів, серед яких, окрім пісень (більше 600) та невеликих фортепіанних п'єс – симфонії, опери, камерно-інструментальні твори.

Розглядати професійну зрілість в контексті біографічного сценарію **Ф. Мендельсона** слід з позицій досягнення найвищого рівня художньої вартості творів. Ще підлітком він написав один із своїх шедеврів – увертюру «Сон в літню ніч» у 17 років. Впродовж другої половини 1820х – початку 1830-х років Ф. Мендельсон створив ряд своїх найбільш визначних та стилістично довершених творів (серед них увертюри «Сон в літню ніч», «Гебриди», «Прекрасна Мелузіна», перший зошит «Пісень без слів», «Італійська симфонія», Концерт для фортепіано з оркестром № 1, початковий варіант музики до «Першої Вальпургієвої ночі» Й. В. Гете). Твори більш пізніх років, не дивлячись на наявність в них деяких нових тенденцій, зберігають в своїй основі ті ж настроєві обриси, які склались у юності. Показово, що створені в 1842 році музичні номери до «Сна в літню ніч» не вийшли за рамки стилю, в якому написана однойменна увертюра, що побачила світ за

сімнадцять років до того. Не менш показово, що свої «Пісні без слів» Ф. Мендельсон віддавав на друк, нехтуючи хронологічним порядком їх написання.

Що стосується інтенсивності творчого процесу, то тут, на відміну від попередніх персоналій, важко знайти певну закономірність. Інколи автор подовгу працював над одним і тим же опусом, то тимчасово відкладаючи, то знов повертаючись до художнього вивершення. У цьому контексті варто згадати «Шотландську симфонію», яка писалася впродовж 12 років (1830 – 1842), а також геніальний Скрипковий концерт, написання якого тривало з 1838 по 1844 роки. Мали місце також і вибухи креативної енергії, коли твори були написані в надзвичайно короткий термін: на увертюру «Сон в літню ніч» було витрачено менше місяця, а «Рюї Блаз» був написаний усього лише за 3 (!) дні.

Слід окремо згадати про мрію Ф. Мендельсона написати оперу. Здавалось б, після печального досвіду в театрі (провал ранньої опери «Весілля Камачо»), бажання випробувати свої сили в якості оперного композитора могло охолонути. Однак, митець не полишає плану створення музично-драматичного опусу, щоправда, дуже прискіпливо ставиться до вибору тексту. В листі до Е. Деврієнта він писав: « ... дай мені в руки толковий текст і через кілька місяців музика буде готова. Я кожного дня знову мрію написати оперу. Впевнений, що, якби я знайшов тепер текст, могло би вийти дещо свіже ..., але саме тексту і немає. А писати музику на лібрето, яке мене запалює цілковито, я не можу» [46, с. 151]. Нам видається, що багаторічне бажання написати оперу, власне, викликане тим, що Ф. Мендельсон не міг і до останніх днів пробачити собі дитячого провалу (до речі, єдиного у його творчій біографії).

Період творчої зрілості **Ф. Шопена** розпочинається раніше, ніж у інших композиторів-романтиків. Ймовірно, це спричинено надзвичайно раннім творчим дебютом. Ф. Шопен вступає у фазу акме двадцятирічним, тоді, як для більшості митців цей рубікон найчастіше припадає на межу тридцятиліття. Неабияка продуктивність, що була характерна для ранньої вікової фази, доповнюється серйозним життєвим досвідом, пережитою кризою

ідентичності. Зрілість професійна увиразнюється зрілістю життєвою, особистісною.

На тлі стабільної, вельми плідної творчої діяльності до середини 40-х років, в останній період спостерігається різке падіння творчої продуктивності. Вичерпання інтенсивності творчого процесу та кількісна регресія пов'язані, передусім, із прогресуючим туберкульозом та розривом стосунків із Жорж Санд, який Ф. Шопен пережив боляче. Твори останніх років, зокрема, мазурка f-moll, «Баркарола», «Полонез-фантазія» свідчать про те, що перед Ф.Шопеном в останні роки життя відкрилися нові, незвідані перспективи. З середини 1840-х років в його творчості почали увиразнюватися нові тенденції: тяжіння до образної сфери, пов'язаної з настроями просвітлення, споглядання, більш вишукана та ускладнена музична мова (поліфонізація фактури, вільна, «мовна» мелодика, деталізація та хроматизація гармонії). Витонченість та філігранність пізніх творів польського майстра, зокрема, «Колискової», майже виходить за межі романтичного стилю, ніби відкриваючи шлях імпресіоністичним мініатюрам. Пізній період творчості композитора можна розглядати як своєрідний *Post Scriptum* у межах зрілості думки і форми її викладу, що склалися у цього композитора з перших кроків його недовгого життєвого віку.

2.4. Специфіка творчого процесу

Творчий процес композитора — складне вище, що важко піддається аналізу та науковому осмисленню в зв'язку з тим, що багато в чому і для самого композитора процес створення музики є непізнаною таємницею. Як говорив С. Слонімський на одній з творчих зустрічей, “не питайте мене, як я створюю музику, бо я одразу перестану творити”. Про це ж читаємо і у А.Шнітке, який вважав, що “в самому процесі роботи є щось непояснюване” [92, с. 51].

Дійсно, в процесі створення музики є щось незбагненне та таємниче, що робить особливо цікавою спробу зануритись в цю таємницю і хоча б

приблизитись до відповіді на цілий ряд питань, що так цікавлять дослідників-музикознавців, а саме: Як створюється музика? Від чого залежить характер її появи в творчій уяві та художній свідомості композитора? Які фактори впливають на композитора в процесі створення того чи іншого твору?

Звернемося до деяких важливих особливостей, що є суттєвим як для композитора в процесі створення музики, так і для дослідників в ході теоретичного осмислення цієї проблеми. Цінними для нас є роздуми самих композиторів (листи, інтерв'ю, мемуари), які вільно чи невільно причетні до проблеми створення музики і частково дають можливість читачу зануритись в таємниці творчої лабораторії.

Творчість передбачає створення чогось нового внаслідок креативної діяльності людини. Відтак, це умовне позначення “психічного акту, що виражається у втіленні, відтворенні чи комбінації даних ... свідомості ... у сфері ... думки, художньої і практичної діяльності” [206, с. 11].

В процесі композиторської творчості вступують в силу такі фактори як уява, фантазія, інтуїція та натхнення. Як пише Н. Гончаренко, “митець творить світ за законами краси”, в порівнянні з вченими, “у митця це самоціль, а не підпорядкований момент. Він творець свого світу — художньої реальності. Його фантазії менш жорстко детерміновані дійсністю” [64, с. 228]. Ці роздуми дослідника можуть бути застосовані і щодо композиторської особистості, яка творить свій особистий світ, керуючись власною фантазією. Слушно з цього приводу зауважує С. Слонімський: “музика — не наука. В ній цілий світ ... емоцій, нервових імпульсів, смислових нюансів, виразних звукових фраз, комплексів, ліній, форм... Але музика ... не стільки втілює, відображає ... життя, скільки створює нову, особливу реальність. Цей вигаданий світ живиться всіма соками ... побуту, всією історичною пам'яттю людини. Уява — ось ключ!” [236, с. 15].

Композиторська уява багато в чому є інтуїтивною. С. Грузенберг писав у своїй книзі “Геній та творчість” писав про інтуїцію як про “мимовільний, несвідомий акт творчості, несвідоме передбачення логічних висновків,

здогадок, впевненість в правильності наукових гіпотез, ... творче натхнення та екстаз” [64, с. 253]. Схожі процеси відбуваються і у свідомості композитора. Коли музичні думки, образи, ідеї приходять до нього неочікувана, в різноманітні моменти життя і навіть у сні. Так, М. Глінка в своїх “Записках” писав: “Як за помахом чарівної палички раптом створився і план цілої опери, і думка протиставити російській музиці — польську: нарешті, багато які теми і навіть подробиці розробки — все це разом спалахнуло в моїй голові” [62, с. 64]. Є чимало свідчень про те, що багато музичних тем являлись композитора в напівсонному стані або і уві сні. Як писав В. Бехтерев, “митці прокидаються вночі, щоб записати те, що виникло у них в свідомості, і їм важко сказати, явилось це їм перед сном, у сні чи одразу після пробудження” [64, С. 256]. Й. Гете справедливо вважав, що в творчому процесі генія органічно взаємопов'язане свідоме і підсвідоме. А. Шнітке так визначав роль цієї взаємодії: “необхідно пам'ятати, що творчий задум має певну незмінну частину, певно неконтрольовану область свідомості. Вона, власне кажучи, і є тією головною внутрішньою силою, яка заставляє автора приступити до роботи і усвідомити задум” [92, с. 55]. При цьому композитор говорив про те, що багато ідей до нього являлись уві сні: “у мене є відчуття, що деякі ідеї були мені ніби подаровані — вони не від мене. Таке відчуття у мене час від часу з'являється” [92, с. 51]. Інтуїція пов'язана в творчому процесі з фантазією та натхненням. Г. Гегель писав, що “істине натхнення виникає ... при наявності будь-якого певного змісту, яким володіє фантазія, щоб дати йому художнє вираження” [64, с.246]. Згідно поглядів філософа, художнє натхнення “полягає саме в тому, що поет повністю поглинутий своїм предметом, цілком занурюється в нього і не заспокоюється до тих пір, поки він не надасть художній формі завершений ... характер” [64, с. 247]. Багато поетів, письменників, музикантів нерівно відмічали особливий підйом творчої міці в момент натхнення, прояву сили інтуїції, певних духовних прозрінь. Як вірно зауважує Н. Гончаренко, “натхнення і є тим станом, коли з граничною силою розкриваються всі творчі можливості особистості; б'ють повним потоком всі

джерела енергії; розум, воля, ува, фантазія стремляться в одному напрямку, стимулюють один одного” [64, с. 243]. При цьому більшість дослідників і самі митці, в тому числі і композитори, вважають, що натхнення є закономірним результатом напруженої праці. Так, наприклад, І. Стравінський писав, що “профан думає, що для творчості необхідно чекати натхнення. Це глибока омана. Я далекий від того, аби зовсім заперечувати факт натхнення. Навпаки, натхнення — рушійна сила, яка є присутньою в будь-якій діяльності людини ... Але ця сила постає в подвійній силі з зусиллям, а зусилля — це і є праця” [64, с. 250]. Про велику роль праці в процесі творчості багато писав П. Чайковський, який вважав натхнення “капризною гостею”, яка “не любить навідувати лінивих”. Розкриваючи специфіку творчого процесу митця, Н. Гончаренко звертає увагу на питання про муки творчого генія, які постають в результаті невтомної праці. “Видатні творчі особистості, - пише вчений, - могли спокійно переносити відсутність товариства, відсутність уваги до себе та своєї особистості, негаразди, терпіти матеріальні труднощі, але вони не могли жити без праці” [64, с. 264]. Те саме можна сказати і про видатних композиторів, які занурені в роботу до самозабуття. Важливо зазначити також і надзвичайну швидкість роботи геніальних композиторів. До прикладу, надзвичайною стрімкістю відрізнявся творчий процес П. Чайковського. Відомо, що клавір опери “Пікова дама” був завершений за 40 днів. В цьому він проявив себе як композитор-романтик, якому був притаманний “стрімкий та могутній потік думок, велика кількість нових ідей, нестримна пристрасть знайти їм вираз та застосування” [64, с. 276]. Невипадково, багато пишуть про “самозгорання” генія в процесі творчості і здатності все чи майже все принести в жертву своїй справі. Як зазначає Н. Гончаренко, “геній не упускає тих моментів, коли ним оволодівають думки чи в свідомості починає звучати мелодія, коли душу спалює полум'я творчості — чи то вдень, вночі, зранку чи в найбільш невідповідних умовах. І коли більшість людей ще сплять ... , геній вже за столом” [64, с. 277]. Як писав П. Чайковський в одному з листів до Н. Ф. фон Мекк, “знаходячись в нормальному стані духу, я можу сказати, що

творю завжди, в кожную хвилину дня і при будь-яких обставинах” [274, с. 96].

Відмінною рисою композиторської праці є також постійна незадоволеність своїми творіннями, неабияка вимогливість до себе. Для багатьох композиторів типовою є тривала робота над ескізами, рукописами, яка свідчить про перфекціонізм.

Важливою особливістю творчого процесу митця пов'язана з проблемою самотності композитора. Самотність, що полягає в ізоляції від зовнішнього світу, є обов'язковою умовою творчості, що потребує повної та глибокої сконцентрованості на реалізації творчого задуму. Вірно висловився з цього приводу Р. Роллан: “будь-який значимий твір є дитиною самотності” [64, с. 298]. Невипадково багато митців говорять про своє життя у двох вимірах. Так, Б. Пастернак називав своє буденне життя “життєвим”, а творче - “вищим”. А. Шнітке визначає свій подвійний світ в поняттях “вищо та нижчої реальності”. Філософсько цей стан митця узагальнив К. Г. Юнг, який розмірковував про дві сили, що постійно борються між собою — сили, пов'язаної із загальнолюдськими потребами та “вищої” сили, що суперечить його особистим побажанням. В цій боротьбі антагоністичних сил психолог вбачав причину трагізму долі багатьох митців, які вимушені були “оплатити” власну “Божу іску”, так як “найсильніше в ньому — це власний творчий первень”, який “пожирає більшу частину його енергії, якщо він дійсно митець, а для іншого залишається надто мало” [313, с. 117].

Схожий стан “вмирання” для світу в момент найвищої творчої сконцентрованості був характерний для багатьох композиторів. Про це писав Г. Малер в одному з листів: “Я тобі вже писав, що працюю над великим твором. Невже ти не розумієш: це потребує людини повністю, і часто занурюєшся в роботу так глибоко, що для зовнішнього світу ніби помираєш ... В такі хвилини я більше не належу собі ... ” [173, с. 37]. Про необхідність самотності завжди мріяв і П. Чайковський, який в листах до Н. Ф. фон Мекк говорив про подвійне життя артиста - “загальнолюдське і артистичне”, які іноді співіснують, але “для творчості ... головною умовою є можливість відсторонитись хоча б на певний

час від клопотів першого і цілком віддатись другому” [274, с. 95]. Про таку одержимість творчість Н. Гончаренко пише як про певну норму для творця. “Занурившись в думки, творець не реагує на всі зовнішні сигнали адекватно та своєчасно, тобто як всі люди, тому в очах останніх від виглядає дещо дивно і навіть смішно” [64, с. 365]. Не випадко говорять про дивакуватість генія, яка несумісна із загальноприйнятими нормами, але “легко пояснюється характером діяльності, граничною інтенсивністю праці” [64, с. 369].

Зануреність композитора в творчість не виключає, водночас, чіткої організації самого творчого процесу. Я. Пономарьов окреслює певні фази творчості, які багато в чому можуть бути застосовані і стосовного композиторського творчого процесу. Так, перша фаза — це “свідома робота — підготовка — особливий діяльний стан, який є передумовою для інтуїтивного проблиску нової ідеї”, друга фаза - “дозрівання — несвідома робота над проблемою, інкубація ідеї”, третя фаза - “натхнення — в результаті несвідомої роботи в сферу свідомості надходить ідея, вирішення, спершу у виді гіпотези, задуму”, четверта фаза — “свідома робота - розвиток ідеї, її остаточне оформлення та перевірка” [206, с. 305].

Якщо подивитися на зміни інтенсивності творчої діяльності як на деяку цілісність, можна дійти висновку, що усе життя **Дж. Верді** було віддано опері. Коли минули перші гіпернапружені роки, він час від часу дозволяє собі дещо заповільнювати ритм, але потреба у тимчасовій релаксації була ні чим іншим, як наслідком граничного виснаження організму, який спустошувався надмірною напругою та, зрештою, підготовкою до завоювання нової мистецької вершини. З плином часу можливостей, необхідних для психологічного та творчого самовідновлення, буде потребуватись дедалі більше.

Впродовж першої фази періоду акме спостерігається доволі стабільний, стрімкий темп творчого процесу, на противагу імпульсивно-рвучкому, як це було на попередньому етапі. Не оминув Майстер і своєрідних «вибухів» креативної енергії. У цьому контексті варто згадати хоча б опери «Ріголетто»

та «Трубадур», які були створені, відповідно, за 40 та 29 днів. Звісно, цей час не включає тривалої та надзвичайно інтенсивної роботи композитора над лібретто. Саме у межах цієї вкрай важливої підготовчої роботи викристалізовувалися та дозрівали задуми оперних шедеврів. При цьому, коли в уяві композитора виникав той чи інший музичний образ, Дж. Верді чув навіть тембри інструментів. Сучасники зазначали, що, слідкуючи за тим, з якою швидкістю композитор пише партитуру, можна було подумати, що він просто переписує ноти. Дж. Верді працював над своїми зрілими операми з надзвичайним натхненням та неабиякою швидкістю. Що стосується партитур, написаних у межах другого зрілого субперіоду, то робота над ними тривала значно довше. Частково це можемо пояснити латентною кризою, яка виникла від перевтоми та фізичної вичерпаності на тлі сенситивного вікового розлому.

Переступивши межу творчої зрілості, кардинально змінюється й індивідуальний почерк композитора, формується новий спосіб мислення, митець радикально переглядає концепцію оперного жанру. Якщо до цього Дж. Верді цікавився втіленням незвичних подій, виняткових ситуацій, неординарних обставин та людських характерів, то тепер він захоплюється долями простих людей, що опинилися в екстремальних буттєвих ситуаціях. Перші натяки на подібний перебіг подій знаходимо вже у 1840-х роках: операх «Макбет» та «Луїза Міллер», які були значними кроками на шляху до психологічної драми. Лише у творчості 1850-х років, а особливо у знаменитій «тріаді» Дж. Верді вдається глибоко проникнути у душевний світ людини. Теми особистісної свободи, боротьби проти насильства трактуються в операх 50-х років у соціальному вимірі, з акцентом на особистій драмі героїв. В операх 1860-х років, поряд з психологізмом, можемо спостерігати тяжіння до монументалізму.

Й. Брамс належав до тих композиторів, які черпали натхнення в оточуючому світі, проте, фіксували його реалії лише після того, як пропустять їх через себе. Цим пояснюється той факт, що твори, інспіровані тими чи іншими життєвими подіями, зазвичай, виникали через доволі тривалий час.

Про власний творчий процес Й. Брамс висловлювався наступним чином: «Творчості без важкої праці не буває. Те, що, зазвичай, називають знахідкою, музичною ідеєю, – це спершу результат прозріння, дещо таке, за що я не несу жодної відповідальності і в чому немає моєї заслуги. Це подарунок, дар, який я маю право ледь не ненавидіти, поки моя праця не перетворить його у мою власність. І з цим ніяк не можна поспішати. Це як з посіяним зернятком, яке проростає і розвивається само по собі» [52, с. 122].

Слід звернути особливу увагу на неабияку самокритичність Й. Брамса, перфекціонізм як свідоме професійне кредо митця. Композитор мав звичку нещадно знищувати твори, які вважав художньо недосконалими, а також переробляти власні твори практично до непізнаваності, аби повернути їх до життя²⁰. Прискіпливо ставився Й. Брамс і до видання власних творів, ретельно відбираючи ті, які, на його думку, цього вартували б. До поняття досконалості, яким має бути наділений музичний твір, композитор підходив вкрай вимогливо. Він вважав, що музичні ідеї, незалежно від їх якості, мусять бути досконалими з композиційно-технічної точки зору. Сам він був готовий відповідати за кожну написану ним ноту. Стосовно дисонансів в Інтермецо ор. 119 № 2 він писав К. Шуман: «Зовсім забув, що маю вибачитись чи захистити те місце в п'єсі e-moll. Але навіть перед судом до нього не підкопаєшся, теоретично воно недоторканне» [213, С. 253].

Звернемо увагу на жанрові пріоритети на щаблі професійної зрілості. В той час, як впродовж раннього та пізнього етапів творчого становлення Й. Брамс здебільшого віддає перевагу фортепіанним та камерно-інструментальним жанрам, то у період акме він звертається до монументальних жанрів симфонії, інструментального концерту, реквієму тощо.

Розглядаючи професійну зрілість **П. Чайковського** неможливо оминати поза увагою факт його ремісничого ставлення до творчості. Митець працює

²⁰ Згадаємо в даному контексті Тріо H-dur, що було написане у 1854, згодом значно перероблене і надруковане лише через 26 років.

над своїми творами систематично, незалежно від наявності чи відсутності натхнення, адже композиторство розглядаємо передусім як працю. «З того часу, як я почав писати, я поставив собі завдання бути в своїй справі тим, ким були в цій справі найбільші музичні майстри – Моцарт, Бетховен, Шуберт, тобто не те щоб бути настільки ж видатними, як вони, а бути, як вони, творцями на кшталт чоботарів ... Безповоротно переконаний в тому, що музикант, якщо він хоче дорости до тої висоти, на яку за розмірами дарування він може розраховувати, повинен виховати в собі ремісника» [281, с. 148 - 149], - писав П. Чайковський.

Що стосується специфіки творчого процесу **К. М. Вебера**, слід підкреслити, що він – один з тих композиторів, що довго «виношують» задум, перш, ніж почати його записувати. Так, під час роботи над «Фрайшютцем», він грав Й. Ф. Кінду цілі уривки в той час, коли ще не існувало жодного написаного рядка, проте, коли задум повністю дозрів, композитор записував свої партитуру одразу, майже без похибок. Мабуть, єдиний зрілий твір, що народився на одному диханні – це «Евріанта», адже на її створення було витрачена 11 місяців (ще 43 дні митець витратив на оркестровку).

Доволі тривалий час, із постійними паузами у процесі написання фактично усіх знакових творів К. М. Вебером частково можна пояснити тим, що зрілий період його життєтворчості проходить під знаком латентної, розосередженої кризи. Так, наприклад, опера «Фрайшютц» писалась в той час, коли померла новонароджена донька композитора, а його дружина важко хворіла. Після посереднього успіху «Евріанти» у композитора розпочалась досить тривала пауза мовчання: за 14 місяців ним не було написано жодної ноти, та й подальша праця (опера «Оберон» писалась смертельно хворим), була радше вимушеним кроком, аби матеріально утримувати сім'ю, аніж покликом душі. Під час творчої мовчанки К. М. Вебер писав: «У мене немає жодної туги за нотним папером та фортепіано, і я думаю, що швидше міг би стати кравцем, аніж композитором» [101, с. 90].

Переступивши межу зрілості, змінюється спосіб мислення. Звісно, деякі

риси були «анонсовані» впродовж другої фази раннього періоду життєтворчості (яскраво виражена опора на народні пісенно-танцювальні інтонаційні витоки, популярні жанри, різноманіття принципів варіювання матеріалу, увага до гармонічної та оркестрової барви тощо), але тільки у зрілих партитурах проявились кращі риси обдарування композитора, зрілість його творчої думки, сміливе новаторство. Своєю творчістю періоду акме К. М. Вебер утвердив життєздатність нового німецького музично-драматичного жанру, створивши у кожній зі своїх вершинних партитур певний жанровий різновид романтичної опери.

Тепер розглянемо специфіку творчого процесу **Ф. Шуберта**. Існує чимало спостережень стосовно поведінки та зовнішності композитора під час написання музики. Всі вони сходяться на думці, що митець за роботою неначе забував про все на світі, навіть не завжди помічав людей, що приходили до нього. Стан граничного занурення у творчість, відчуженість від усього на світі, сомнамбулізм дають підстави вважати, що, пишучи музику, композитор занурювався у своєрідний транс. Це пояснюється тим, що Шуберта під час творчого акту настільки захоплювали музичні образи, що ні на що інше він вже не міг звертати увагу.

Творчий процес протікав вельми імпульсивно. Ось, що автор писав з цього приводу: «Я пишу щоранку по декілька годин. Коли закінчую одну п'єсу, розпочинаю наступну» [47, с. 296]. Серед спогадів друзів Ф. Шуберта можемо знайти точні дані стосовно розпорядку дня композитора: «Час від 9 ранку до 2 години Шуберт щоденно, без винятків, присвячував композиції чи своїм заняттям. А післяобідній час і вечір присвячував сім'ї та друзям» [47, с. 39]. Для Ф. Шуберта впродовж раннього та зрілого періодів не була характерна шліфовка раніше створених опусів, робота з ескізами; він komponував одразу – ніби записуючи музику під диктовку свого внутрішнього голосу. Натомість в останні роки життя дана ситуація зазнала суттєвих змін. Показовою у цьому сенсі є робота над вокальним циклом «Зимовий шлях», яка, згідно з думкою

Ю. Хохлова,²¹ нараховує шість послідовних етапів.

Знаковою рисою творчого процесу **Ф. Мендельсона** був перфекціонізм як свідоме професійне кредо. Г. Х. Ворбс зазначає, що «його метою як художника і як людини було досягти досконалості» [46, с. 181]. Композитор часто робив редакції своїх творів, особливо після їх публічного виконання. Ф. Мендельсон був дуже педантичним при підготовці до публікації: «Я відчуваю надзвичайну повагу перед друкованими знаками і тому повинен до тих пір виправляти свої речі, поки я вже не зможу зробити краще» [46, с. 166].

Розглядаючи професійну зрілість **Ф. Шопена**, одразу зазначимо, що його мистецький шлях від перших до останніх опусів розвивався під знаком осягнення деякого художнього абсолюту, що дає підстави оцінювати творчий доробок усіх періодів як уособлення ідеї акме. Беззастережно приймаючи систему класичних жанрів і форм, молодий композитор інтерпретує їх у відповідності з власними критеріями художнього ідеалу. Драматичний пафос ранніх полонезів, кожен з яких являє собою своєрідне трактування традиційного танцювального жанру, перевершує не лише мініатюри М. Огінського, О. Козловського, Ю. Ельснера, К. Курпінського, але й К. М. Вебера. У ранніх вальсах і мазурках також простежується свідомий відхід від семантики та структури побутових танців, а складний драматургічний малюнок ноктюрнів різко вирізняється на тлі салонно-вишуканих ноктюрнів Дж. Філда. Таким чином, ранній період творчості Ф. Шопена визначив загальну спрямованість зрілого та пізнього періодів. Можна стверджувати, що початок композиторської кар'єри відразу характеризується високим рівнем професіоналізму та творчої зрілості.

Багато з своєрідних якостей, що лише намітились в ранній період творчості Ф. Шопена, невдовзі сягають досконалості, позбавляючись рис деякої стильової хиткості. Так, композитор поступово відмовляється від

²¹ Хохлов Ю. Некоторые проблемы творческой биографии / Ю. Хохлов. - М.: Музыка, 1972. - 412 с.

надлишкової «ефектної» віртуозності, обидва опуси його етюдів (op.10 хоч і починав писатися у ранній період творчості, та закінчений був лише в 1833 році) свідчать про досягнення вищої єдності змісту і форми. Творчість Ф. Шопена досягає апогею, світогляд сформований. Окрім усього іншого, це пояснюється сприятливими особистими обставинами: він кохав та був коханим (роман з Жорж Санд). Його життя у той час було відносно стабільним та розміреним.

Підсумовуючи, хотілось би зазначити, що еволюція Ф. Шопена характеризується стрімким злетом у ранньому віці та постійним перебуванням на вершині, натомість лінія його життя ускладнена психосоматичними та матеріальними проблемами, смертельною хворобою. Польський митець був тією унікальною постаттю, чия мистецька діяльність проходила під знаком акме не лише впродовж періоду творчої зрілості, але й у межах ранньої та пізньої фаз вікового циклу. Характеристики сукупної спадщини Ф. Шопена є переконливими свідченнями того, що у нього не було невдалих творів – усе, написане польським митцем, є блискавичними проявами генія без ознак учнівства, еkleктики, творчої кризи.

Початок періоду творчої зрілості **Р. Шумана** майже достеменно співпадає з шопенівським – то були 1830-і роки – час, коли композиторська і музично-критична діяльність німецького митця розгортаються вельми інтенсивно. Музичні образи переповнюють уяву, він ледь встигає їх фіксувати на папері, працюючи з величезним захопленням. У цей час композитор створює левову частку фортепіанних опусів, що склали найбільш оригінальну, новаторську частину його мистецької спадщини. Творчість другого субперіоду у межах фази творчої зрілості позначена подальшим збагаченням моделі зрілого шуманівського стилю.

Допоки Р. Шуман залишався переважно у сфері лірики, його музика підкреслювала силу та масштаб романтичних почуттів. Згодом природній шлях розвитку привів композитора до нових творчих обріїв. Його інтенція об'єктивізується, прагнучи розширити межі камерної музики. Відповідно

композитор починає тяжіти до досягнення поетики великих жанрів – симфонії, інструментального концерту, опери, ораторії. Окреслюються перші ознаки невідповідності між концептуальними намірами та способом мислення Р. Шумана, між масштабністю задумів та ліричною, камерною природою його обдарування. Про пізні опуси німецького романтика Г. Аберт писав: «вони створюють враження купи руїн, серед яких можна помітити лише деякі свідчення колишньої пишноти» [88, с. 747], підкреслюючи нерівноцінність творчого доробку, здійсненого у межах завершального щаблю еволюційного сходження.

Підсумовуючи, зазначимо, що фаза професійної зрілості, що проявилася у Р. Шумана надзвичайно стрімко та інтенсивно, не отримала свого продовження впродовж наступного – пізнього періоду творчості.

Розглядаючи специфіку творчого процесу **Е. Гріга**, слід зазначити, що плідно працювати він міг лише у затишній атмосфері, коли галас зовнішнього світу не відволікав його.²² Компонував, імпровізуючи за фортепіано, твори рідко писалися від першої до останньої ноти – митець здебільшого працював епізодично. У період творчої кризи Е. Гріг писав Г. Маттісон-Хансену: «причина – брак практики, а відповідно, і техніки, тому, що я працюю уривками. Цьому потрібно покласти край. За будь-яку ціну прагну оволодіти великими формами» [67, с.235]. Цікавими є міркування Е. Гріга стосовно власного творчого процесу: «Володіти здатністю заглиблюватися у себе і забувати про усе на світі під час творчості – лише це я вважаю необхідною умовою для того, аби створити щось прекрасне. Все це – містика ... » [18, с.294].

Підсумовуючи зазначимо, що темп творчості на щаблі зрілості здебільшого відзначається більшою інтенсивністю, ніж впродовж інших періодів еволюції, хоча поряд зі спалахами креативного потенціалу, мають місце і творчі мовчанки.

²² Слід зауважити, що найкращими умовами для творчості було усамітнення у віддалених сільських будиночках – таких як у Луфюсі та Трольхаугені.

Висновки до другого розділу

Підводячи підсумки розділу, відзначимо: хронологічні виміри творчої зрілості найбільш часто кореспондують з центральним етапом професійного становлення композитора. Цей період, зазвичай, є пролонгованим, більш тривалим у часі, аніж інші. Хронологічні характеристики надзвичайно сильно залежать від загального інтервалу життя. Так, митці з понаднормативним та нормативним життєвим циклом здебільшого входили у фазу акме у віці близько 30 років. Натомість, ті композитори, чий життєтворчий шлях обірвався передчасно, демонструють іншу картину. Їх раннє професійне та особистісне формування істотно пришвидшує фазу творчого акме. Поділ на ранній-зрілий-пізній етапи у цьому випадку є доволі умовним, оскільки професійна зрілість може проявлятися ще у межах раннього вікового сегменту (здебільшого у віці 20 років розглянуті митці були вже цілковито зрілими Майстрами, а почали писати музику щонайменше на 10 років раніше), тому майже увесь процес творчого сходження даної групи персоналій можна розглядати під знаком акме як аксіологічної категорії.

Серед спільних рис особистісної зрілості композиторів, що відносяться до трьох вікових груп, передусім було виявлено здатність концентрації духовних сил у їх вищому зосередженні, вміння і бажання беззастережно віддаватися творчості, абстрагуючись від проблем, не пов'язаних з професійною діяльністю. Виокреслюються такі переконливі прояви особистісної зрілості, як адекватне сприйняття реалій навколишньої дійсності, чітке і виважене усвідомлення власної творчої місії, впевненість у своїй правоті, наявність виваженої життєвої позиції, вміння «твердо стояти на ногах», високий рівень соціальної інтегрованості та професійної самореалізації.

Зростання продуктивності у пору творчої зрілості є типовою практично для усіх вищерозглянутих композиторів, темп творчості теж відзначається більшою інтенсивністю та є стабільно стрімким. Часом просто вражаючими є

її кількісні характеристики. Разом з тим, мають місце також і паузи мовчання, пов'язані як з нормативними сенситивними періодами онтогенезу, так і з критичними життєвими обставинами, що породжують ненормативні кризові періоди. Цікавими видаються і несподівані вибухи креативної енергії. У період розквіту автори пишуть багато й систематично, виразно репрезентуючи риси цілком сформованого індивідуального стилю. Специфіка творчого процесу, який є складним комплексом особистісних, соціокультурних та власне музичних факторів, важко піддається типологізації та залежить від конкретної композиторської персоналії.

РОЗДІЛ 3

Феномен зрілого композиторського стилю

В понятійно-категоріальному апараті музикознавства чільне місце належить категорії стилю, адже «проблема стилю в музиці – одна з небагатьох, що однаково торкається теоретиків і практиків, естетиків, музикознавців і композиторів, виконавців, слухачів» [60, с. 3]. Слушними з цього приводу є міркування О. Жаркова, який зазначає, що «проблеми стилю будуть актуальні завжди, допоки існує мистецтво. Саме в категорії стиль пересікаються творче життя, мислення, пошуки композиторів, виконавців, музикознавців та слухачів. Змінюються просторово-часові координати художнього твору, народжуються нові концепції, естетики, техніки композиції. Трансформується людина як об'єкт мистецтва, «мутує» і людина, що мистецтво сприймає і розуміє. Це впливає на художній контекст, культурну парадигму, а отже і на розуміння та сприйняття ... стилю» [71, с. 43].

3.1. Наукове осмислення категорії стилю в музикознавстві

Сам термін²³ є доволі часто вживаним як в історичному, так і в теоретичному музикознавстві. Разом з тим, існує чимала диспропорція між частотою його застосування та власне теоретичним опрацюванням. Не дивлячись на існування солідного корпусу наукової літератури, присвяченої власне проблематиці стилю, погляди дослідників до сих пір не відрізняються єдністю.

Аби не бути голослівними, здійснимо короткий екскурс в розвиток уявлень про музичний стиль, оскільки багатогранність та багатозначність даного поняття розкривається в процесі тривалої історичної еволюції, що є основою для науково-теоретичних розвідок різних його сторін.

Отож, вперше даний *термін* почав вживатися наприкінці XVI століття.

²³ Походить від лат. *stylus*, що означає паличка, стрижень для письма.

В музично-теоретичних трактатах того часу поступово виробляється новий підхід до музичного мистецтва і пояснюється значення музичної теорії у зв'язку з практикою, що зумовлено розвитком композиторської та виконавської техніки. Перші ж *визначення* музичного стилю знаходимо в друкованих джерелах, що видавались в першій половині XVIII століття²⁴, адже в той час зростає інтерес до накопичення фактів, видаються словники та публікуються найперші праці з історії музики. Поняття «музичний стиль» стає загальнопоширеним, хоча його значення залишається, як і раніше, вкрай нестійким, єдині стильові критерії ще не вироблені. Дефініції стилю того часу відрізняються нечіткістю, вживається поняття вкрай несистематично²⁵. Однак саме за допомогою таких означень можна порівняти музичні твори за змістом, класифікувати їх жанрові різновиди, охарактеризувати національний колорит, манеру письма і техніку композиції, тобто відрізнити одне від іншого.

Впродовж першої половини XIX століття продовжується кристалізація уявлень про музичний стиль. Активізація суспільно-музичного життя (поява театральних установ, нотних видавництв, перших консерваторій), прагнення цілісного охоплення та класифікації художньо-мистецьких явищ, - своєрідний тренд того часу. Неможливо залишити поза увагою і факт масової появи монографічних досліджень документально-біографічного типу про життя видатних композиторів минулого і сучасності (Й. Форкель – про Й. С. Баха, Д. Баїні – про Дж. Б. Палестрину, Ф. Крізандер – про Г. Ф. Генделя, А. Маркс – про Л. ван Бетховена).

Починаючи з другої половини XIX і в перших десятиліттях XX століття музичний стиль стає предметом спеціальних досліджень і вивчається у різних ракурсах. Актуальними стають розвідки, пов'язані з історичним розвитком

²⁴ Серед них, зокрема, «Музичний словник, що містить пояснення найбільш вживаних в музиці термінів грецьких, італійських та французьких» (1703) С. Броссара, «Музичний словник чи музична бібліотека» (1732) І. Вальтера, «Музичний словник» (1768) Ж. Ж. Руссо.

²⁵ Фігурують найрізноманітніші, часто взаємовиключувані його означення: національний, змішаний, старовинний, сучасний, строгий, вільний, декламаційний, схвилюваний, радісний, простий, фантазійний, звичайний, монодійний, поліфонічний, контрапунктичний, витончений, войовничий, любовний, пишний, церковний, камерний, театральний, мотетний, мадригальний стилі.

музичного мистецтва, активно досліджуються проблеми еволюції жанрів і стилів, питання стилю як категорії змісту і/чи форми, міжстильових взаємодій, національних та індивідуальних стилів, культурологічні аспекти тощо (А. Експер, Г. Адлер, Х. Ріман, Е. Бюккен, Е. Курт, Х. Мерсман, В. Фішер, Р. Хаас, М. Букофцер, Р. Крокер, Ф. Блуме, О. Дері, Г. Різ, К. Дальхауз). Науковці попри свої часто вкрай суперечливі погляди доходять певно єдності в розумінні складності та багатоаспектності музичного стилю як явища та як процесу. Проте загальної концепції музичного стилю так досі і немає – розмаї позицій в його розумінні суттєво ускладнює вирішення цієї однієї з найбільш фундаментальних музикологічних проблем.

Окремої уваги заслуговує діяльність таких музикознавців як Х. Ріман (1849 - 1919) та Г. Адлер (1855 - 1941). Загальновідомим є факт, що центром наукових інтересів Х. Рімана є теоретичні питання; у «Короткому керівництві по історії музики з періодизацією за стильовими принципами і формами» (1904-1913) науковець подає історію жанрів, способів викладу та стилів, акцентуючи увагу на класичному стилі як еталонному та найбільш досконалому. Г. Адлер у дослідженнях «Стиль в музиці» (1911), «Метод історії музики» (1919), «Керівництво по історії музики» (1924) пропонує відмінну від Х. Рімана концепцію, що охоплює собою орієнтацію на цілісне охоплення явищ, осягнення історії музики як історії музичних стилів, дослідження їх динаміки, генезису, розвитку та алгоритму зміни. Проте Г. Адлер, як і ряд інших дослідників, не ставить собі за мету дати розгорнуту дефініції музичного стилю, натомість акцентує свою увагу на особливостях стильових процесів. Він ґрунтовно та послідовно вивчає різноманітні явища музичного мистецтва від Середньовіччя до сучасності, враховуючи їх зв'язок з органічним процесом розвитку музики як особливого виду мистецтва. Стильові прояви осмислюються ним в контексті епохи, якій властива своя мова та своя форма виразу. Таким чином, увага дослідників дедалі більше акцентується на аналізі виразових засобів, особливостях взаємодії змісту та форми, на жанровій специфіці та національних витоках, тобто фокусується на

конкретно-стилістичних особливостях творчості різних композиторів у співвіднесенні зі стилем епохи, що корелюється з поняттям індивідуального, авторського, композиторського стилю.

Практично в той же час над проблематикою музичного стилю працюються Б. Яворський, Х. Кушнар'єв та Б. Асаф'єв, ними здійснюються спроби вироблення його дефініції. У «Путівнику по концертах» (1919) Б. Асаф'єв визначає музичний стиль як «властивість (характер) чи основні риси, за якими можна відрізнити твір одного композитора від іншого чи твір одного історичного періоду від іншого манери, характерні риси, сукупність і система виразових засобів» [171, с. 29]. З точки зору Х. Кушнар'єва, стиль – це, з одного боку, «єдність закономірностей співвідношення об'єкта і суб'єкта, загального і конкретного, логічного і чуттєвого – словом, закономірностей всіх сторін та моментів форми та змісту», а з іншого, - «історично зумовлений процес – історично складена певна для даного класу, на даному етапі розвитку закономірність відтворення дійсності в музиці» [171, с. 30]. Таким чином, вони розглядають музичний стиль як прояв та вираз перш за все музичного мислення.

Таким чином, наприкінці XIX та впродовж першої половини XX століття закладається теоретико-методологічна база нових концепцій музичного стилю як музично-естетичної та музично-історичної категорії та випрацьовуються нові підходи до розуміння його сутності. При цьому враховуються як суб'єктивні, так і об'єктивні детермінанти, специфіка засобів музичної виразності, особливості композиційних прийомів, жанрів та форм, що допомагає порівняти різні стилі, типізувати та класифікувати їх за тим чи іншим параметром, виявити загально стильові прикмети часу.

Починаючи з другої половини XX століття і до сьогодення розгортаються дискусії про епохальні (історичні) стилі і принципи періодизації музично-історичного процесу (Т. Ліванова, С. Скребков, В. Конен, Ю. Келдиш, М. Михайлов, М. Друскін, Д. Наливайко, М. Лобанова, Є. Назайкінський), починають досліджуватися авторські стилі та особливості

музичної стилістики (В. Конен, М. Сабініна, Б. Ярустовський, І. Барсова, М. Тараканов, І. Мартинов, В. Брянцева, Н. Горюхіна, І. Коханік, Т. Гусарчук, Н. Щербакова). З позиції стильової приналежності вивчаються жанри і форми, принципи формотворення, мелодика, лад, гармонія, поліфонія, ритміка, фактура, оркестровка, виконавство (В. Протопопов, Л. Мазель, Є. Ручьєвська, Ю. Холопов, В. Холопова, Н. Сімакова, М. Лобанова, Є. Назайкінський, Д. Рабінович, А. Соколов, В. Москаленко, О. Катрич, О. Жарков, І. Тукова, Є. Бондар). Проблеми національного стилю висвітлюються в наукових розвідках С. Скребкова, Ю. Келдиша, М. Михайлова, Н. Горюхіної, Є. Назайкінського, Н. Шахназарової, Н. Герасимової - Персидської тощо. Починаючи з 1970-х років з'являються перші фундаментальні дослідження про музичний стиль (С. Скребков, М. Михайлов, Д. Наливайко, М. Лобанова, Є. Назайкінський). Безумовно, вони свідчать про розвиток дослідницької думки, і про подальший розвиток уявлень про нього, проте слугують приводом для багаточисельних дискусій. Пророчими видаються міркування М. Друскіна, який вказує на необхідність впровадження системного підходу, що застосовується в інших областях наукових знань, і пропонує музикознавству «... вийти на простори культурології в її системному вивченні» [80, с. 25].

Розглянемо коротко деякі найбільш цікаві концепції музичного стилю. У своїй фундаментальній праці «Художні принципи музичних стилів» С. Скребков детально розглядає історико-стилістичні процеси, що відбувалися у європейській музиці від найдавніших часів і до сучасності. Згідно визначення російського музикознавця, «стиль в музиці, як і у всіх інших видах мистецтва, - вищий вид художньої єдності» [235, С. 10]. Розглядаючи музичне мистецтво практичного від самого зародження і до початку ХХ століття²⁶, науковець щоразу підкреслює єдність та цілісність стилістичних явищ різних рівнів. Як зазначає С. Скребков, «ця єдність ... так чи інакше пронизує всі сторони творів – в музиці вона проявляється і в тематизмі, і в музичній мові, і

²⁶ До слова, характер даної роботи є переважно теоретичним, в центрі уваги знаходяться власне музичні твори.

в формотворенні, ... в творчих традиціях композитора, в його ставленні до життя, до слухачів, до виконавців» [235, С. 10].

У дослідженні М. Михайлова «Стиль в музиці» [171] музичний стиль вперше осмислюється з нових позицій – як системне явище. Розробляються такі поняття, як стильові системи та підсистеми, стильові рівні, формуються теоретико-методологічні принципи стильового аналізу. Автор пропонує різноманітні визначення музичного стилю: він є «виразом єдності, притаманної будь-якій множині художніх явищ: від творів одного автора чи ряду авторів до сукупності творів, що відносяться до цілого історичного періоду ... Стиль в музиці інтерпретується як цілісна ієрархічна система, що включає в себе ряд підсистем» [171, с. 104], це «комплекс таких рис (прикмет, ознак), які є типовими для творчості окремого композитора, цілого напрямку, тієї чи іншої національної школи і при тому конкретного історичного періоду» [171, с. 18]. Узагальнюючи свої міркування, М. Михайлов доходить висновку, що «стиль – єдність системно організованих елементів музичної мови, зумовлена єдністю системи музичного мислення як особливого виду художнього мислення» [171, с. 34].

У своєму дослідженні «Музичний стиль і жанр: історія та сучасність» [146] М. Лобанова проблеми музичного стилю та жанру вперше осмислюються як культурологічні, історичні та теоретичні явища.

Хрестоматійною можна вважати статтю В. Медушевського, в якій феномен музичного стилю розглядається як семіотичний об'єкт, що виникає на основі творів, пов'язаних цілісністю світосприйняття, що стає «означуваним» стилем, нерозривно пов'язаним з його «позначником» – системою виразових засобів. В якості головної детермінанти стилю В. Медушевський виділяє своєрідне світобачення, адже музичний стиль – це «світогляд, що інтонується» [163, с. 16]; «духовне бачення світу, віддзеркалене в оригінальному використанні музичної мови» [162, с.15]. Науковець виходить на світоглядну проблематику і стверджує, що є лише єдиний метод, чисте та нездоланне стремління до істини. Подібна установка пов'язується як з

міфологізуючою (однорідний стиль на моностилістичній основі), так і з деміфологізуючою (стилізація, подвійний стильовий образ) тенденцією, що дозволяє виявити стильові неоднорідності в творчості різних композиторів.

У своїй книзі «Стиль та жанр в музиці» Є. Назайкінський пропонує теоретичні та практичні аспекти вивчення стилю та жанру, тут випрацьовуються методи стильового та стилістичного аналізу музичних творів. Музикознавець приходиться до висновку, що «стиль в музиці, як і в інших видах мистецтва, є проявом творчої особистості, що створює музику та інтерпретує її» [180, с. 78].

Винятково новий підхід у трактуванні стилю знаходимо в музикознавчих міркуваннях дослідниці Г. Грушко, що пропонує вельми цікаву парадигму вивчення даної наукової проблематики. У своєму дисертаційному дослідженні [69] вона пропонує популярний в сучасному науковому просторі еволюційно-синергетичний підхід до тлумачення стилю. Автор здійснює спробу екстраполяції даного підходу до аналізу феномену музичного стилю як відкритої нерівноважної нелінійної системи, що дозволяє віднайти специфічні закономірності та тенденції, властиві його історичному розвитку і випрацювати нові теоретико-методологічні основи для подальшої розробки стильової концепції. Такий підхід допоможе, на думку Г. Грушко, в певній мірі усунути протиріччя у розумінні його сутності, а історію музичного мистецтва взагалі і музичного стилю зокрема, уявити як синергетичний процес, що базується на специфічній взаємодії хаосу та порядку.

Аналіз музикознавчої літератури переконливо демонструє, що поняття музичного стилю допускає множину інтерпретацій, так як в рамках єдиної наукової парадигми можуть співіснувати різні точки зору, і, відповідно, різні підходи в осмисленні його феномену. Відсутність єдиновірної концепції музичного стилю дозволяє визначати його і як складне явище, і як історично зумовлений процес, що базується на ряді різних стилів, що володіють специфічними ознаками чи загальними рисами. Думки дослідників, що часто

розходяться, також породжують часті термінологічні непорозуміння²⁷.

Огляд наукової літератури, присвяченої проблемі музичного стилю свідчить про застосування типологічного (практично всі автори), культурологічно-історичного (М. Лобанова), класифікаційно-аналітичного (Н. Горюхіна, Л. Мазель), історико-стилістичного (С. Скребков, Д. Наливайко), системного (М. Михайлов, Є. Назайкінський), семіотичного (В. Медушевський), еволюційно-синергетичного (Г. Грушко) підходів. В залежності від вибраного підходу музичний стиль розглядається як ієрархічна система або як історично зумовлений процес, що детермінується внутрішніми та зовнішніми зв'язками. До поняття «музичний стиль» відноситься пов'язана з певним світоглядом система, що історично розвивається, сукупність ідейно-художніх концепцій, образів і засобів їх втілення. Відповідно, під стилем розуміють і жанр, і форму, і зміст, і систему музично-виразових засобів в їх сукупній цілісності. Згідно останнього підходу, музичний стиль сприймається як самоорганізуюча цілісність.

3.2. Індивідуальний композиторський стиль в динаміці розвитку

Видатний музикознавець М. Михайлов, левова частка наукової творчості котрого присвячена проблемі стилю в музиці, у своїх працях вводить поняття стильових рівнів і розглядає музичний стиль як ієрархічну систему (епохальний стиль - стиль напрямку, течії, школи – національний стиль – індивідуальний стиль). Згідно його поглядів, стиль епохи як стиль найвищого рівня включає в себе стилі нижчих рівнів, що часто протиставляються один одному, але підпорядковуються епохальному стилю. Сукупність взаємодіючих з ним стилів являє собою єдність протилежностей. В полеміку з ним вступає О. Катрич, яка вважає, що «застосування поняття «стильова ієрархія»

²⁷ Проблема співвіднесення таких мистецтвознавчих категорій як стиль, творчий метод, напрямок, течія не раз ставала приводом для наукових дискусій (А. Сохор, А. Раабен, Є. Царьова тощо).

викликає певні застереження, ... передбачається поділ на вищі стильові рівні і рівні підпорядковані, що не відповідає ... специфіці процесів стилетворення в музиці, тій наскрізній взаємопроникності, яка панує в цих процесах» [99, С. 7-8]. Дослідниця пропонує називати систему стилів різних рівнів не «стильовою ієрархією», а «стильовою концентричністю», в центрі котрої щоразу знаходиться інший стильовий рівень.

Так, в добу Романтизму в зв'язку з посиленням ролі творчої особистості в мистецтві таким центром стає індивідуальний композиторський стиль. Саме проблематика цього стильового рівня в своїй динаміці є вельми цікавою та актуальною. Згадаємо вкрай влучні слова російської музикознавиці В. Холопової, яка зазначає, що «феномен стилю взагалі давній, феномен індивідуального композиторського стилю відносно недавній. Проблема першого – науково вирішувана і відносно вирішена, другого – повинна бути вирішувана, але чомусь ніяк не дається в руки» [265, с. 165]. Проблема індивідуального стилю буде існувати до тих пір, допоки існуватиме саме поняття індивідуальної художньої творчості. І хоч композиторський стиль доволі часто стає предметом наукових досліджень, численні статті та розвідки найчастіше висвітлюють лише певні його аспекти, натомість він майже не досліджується як цілісне явище.

Дискутуючи на тему індивідуального стилю, зазвичай маємо на увазі такий тип стилістичної єдності, при котрому будь-який мистецький опус постає не лише як сума певних стильових ознак, а як активний носій авторського світобачення. Недаремно В. Медушевський визначає композиторський стиль як «духовне бачення світу, віддзеркалене в оригінальному використанні музичної мови» [163, с. 35]. В продовження даної думки зазначимо, що в центрі будь-якого стилю, а особливо індивідуального завжди знаходиться особистість митця з його власним світобаченням, це своєрідна рефлексія на оточуючу дійсність. Як зазначає О. Жарков, «стиль – це контекст творчості, він органічний як саме життя» [85, с. 45].

В центрі наших зацікавлень знаходиться індивідуальний

композиторський стиль в динаміці розвитку. Така постановка проблеми є вельми актуальною, адже будь-яка стильова система має тенденцію до постійного оновлення та еволюції; змінюючись якісно вона ніби розширяє власні стильові границі. Разом з тим, зазначає Н. Савицька, «дослідження поетапного становлення стилю мають поодинокий, дещо випадковий характер» [222, с. 32], лише деякі дослідники дотримуються думки про існування принципової відмінності між стилями раннього, зрілого та пізнього етапів композиторського життєсходження, у більшості ж досліджень «знаходимо типовий поділ творчого шляху на три періоди з констатуванням поверхневих аспектів оновлення стилю» [там же].

Слід зазначити, що не існує єдиного критерію, згідно якого осмислюється творча еволюція композитора, адже становлення особистості митця, його почерку, манери і, зрештою, стилю – явище, що не піддається жодній уніфікації. «Розглядаючи еволюцію стилю будь-якого композитора, маємо змогу пересвідчитися, що закон індивідуалізації досягає свого апогею. Розширення світоглядних обріїв, зміна психологічних установок обумовлюють необхідність пошуку нових засобів самовиразу – аж до формування іншої творчої манери» [222, С. 8].

Г. Олпорт в своїй першій фундаментальній книзі «Особистість» писав: «У кожного художника є свій стиль, як і у кожного композитора, піаніста, скульптора, танцюриста, поета, драматурга, артиста, оратора, фотографа, акробата, домохазяйки і механіка. Лишень за одним стилем ми можемо впізнати твори Ф. Шопена, картини Ван Гога чи випічку тітки Саллі. Стиль проявляється тільки тоді, коли задіяна добре інтегрована та зріла поведінка особистості» [317, с.490].

Еволюція стилю композитора є одним з найбільш складних явищ у музичній науці. Під нею ми маємо на увазі формування авторського стилю, поступовий розвиток, а також причини та закономірності змін, що відбуваються на певних етапах. В цілому, заміна старого новим під час розвитку є закономірним процесом. Поступово накопичені багаточисельні протиріччя

демонструють зміни в процесі еволюції та безперервності розвитку. Таким чином, еволюція стилю є основною причиною зміни композитора як творчої особистості та її безперервного розвитку.

Разом з тим в музикознавстві існує дві протилежні думки щодо можливості стильової еволюції в межах різних етапів життєтворчості. Згідно першої — індивідуальний композиторський стиль еволюціонує впродовж усього життя митця, згідно другої — стиль залишається незмінним, однак змін можуть зазнавати певні способи його виразу. У своїх міркуваннях ми дотримуємось останньої версії, адже індивідуальний композиторський стиль — це питома риса музичних творів автора, яка дозволяє безпосередньо відчувати, впізнавати, визначати їх генезу та проявляється в сукупності всіх без винятку властивостей музики, об'єднаних в цілісну систему навколо комплексу відмінних характерних ознак.

Як би митець не розширював границі своїх власних можливостей, він не в змозі докорінним чином змінити свій індивідуальний стиль. В кожній мазурці Ф. Шопена, в кожному його вальсі віднаходяться риси цих танцювальних жанрів, і у всіх них при всьому розмаїтті ми впізнаємо єдиний стиль, той індивідуальний почерк, про який Р. Шуман свого часу сказав, що Ф. Шопен вже нічого не може написати без того, щоб ми на цьому такті не вигукнули, що це належить йому. За тематизмом, композицією, конкретною структурою музичної тканини та інтонаційній організації ми без проблем відрізнимо першу фортепіанну сонату Л. ван Бетховена від останніх, а тим більше від його багателей, симфоній, концертів. Але у всіх цих зовсім різних за жанром, формою, образним строем творах наш слух вловлює і дещо спільне - почерк, манеру, інтонацію того єдиного Майстра, який постає в множині біографічних описів, портретів, рисунків, листів, і в його музиці в цілому. Стиль як бетховенське художнє Я, як особистість у всій сукупності музичних, естетичних, психофізіологічних, соціальних та інших особливостей виявляється тим, що і проступає як дещо впізнаване, індивідуальне, єдине в творах композитора, наскільки б різними вони не були за жанром та іншими

своїми рисами.

Загальноприйнятою є думка про те, що індивідуальний стиль в мистецтві загалом та в музиці зокрема став відігравати помітну роль лише на порівняно пізніх історичних етапах. В музиці він починає впевнено заявляти про себе з часів пізнього Бароко і досягає найбільшої сили виразу у композиторів-романтиків. Індивідуальний стиль композитора — один з найважливіших предметів музикознавчих досліджень. Випрацювання індивідуального стилю композитора — тривалий процес руху від біологічного і по-дитячому наївного вираження до оснащення всіма атрибутами музичної традиції, культури, моди. Майбутній творець доволі швидко знаходить свій власних шлях у множині напрямків розвитку, які пропонує йому професійна школа.

Найбільш яким з точки зору розвитку теорії стилю видаються особливості початкового етапу розвитку, який попадає під визначення «раннього стилю». Для нього характерне домінування шкільних норм в музичній мові творів і водночас — стремління подолати їх вплив, що реалізується часто в дуже різкій, епатуючій манері. Але і саме долання часто виглядає як негативне відображення академічних норм. Проблеми, пов'язані з поняттям зрілого і пізнього стилю, різноманітні. Дослідження творчості композиторів демонструє наявність ряду важливих тенденцій, що проявляються на цих стильових етапах. Однією з них є прояснення та спрощення музичної мови, вивільнення від баласту технічних хитрощів, якими композитор нагромаджується в перші роки професійної діяльності. Якщо в ранньому стилі накопичені традицією академічні норми підпорядковують собі індивідуальність композитора і, тим самим, приглушують її прояви, то в зрілому стилі, навпаки, особистісне, індивідуалізоване начало підпорядковує собі ці норми, освоює їх, роблячи неповторними та притаманними оригінальному стилю. Не завжди в біографії митця знаходяться підстави для водорозділу між зрілим та пізнім стилем. Тож такими чинниками нерідко слугують і життєві обставини, і зміна жанрової

палітри, і знаходження нових засобів. «Ранній стиль закладає програму майбутнього розвитку; зрілий акцентує сформовані, знакові риси індивідуального способу мислення, пізній у сублімованому вигляді радикально оновлює, інтегрує або цілком відмовляється від елементів попередніх» [220, с. 23] — вельми лаконічно й точно зауважує з цього приводу Н. Савицька.

Які ж фактори слугують чинниками переходу від раннього до зрілого стилю? «Коли ж ламкий голос юного генія перетворюється у мужній, наділений своїм неповторним тембром?» [222, с. 253]. Творча зрілість настає тоді, коли митець має сформоване ясне й чітке світобачення. Після періоду невпинних пошуків, спроб та помилок (чим найчастіше супроводжується рання фаза становлення молодого митця), в пору нормативної вікової та психологічної зрілості у композитора розпочинається повноцінний максимальний розворот креативного потенціалу, час максимального творчого самовиразу. Композитор сповнений певним життєвим досвідом, осягає сповна свободу творчого дихання, професійну сміливість та ініціативність, незалежність досвідченого Майстра. Саме зрілість є часом максимального виразу внутрішньої гармонії, щасливої рівноваги та повноти світовідчуття. Художня думка стає чіткою та ясною, бурхливі процеси стилетворення, що були характерні для ранньої творчості, стабілізуються, відбір джерел впливу стає більш виважений, продуманий та свідомий.

Зрілий стиль відрізняється чи не найбільшою мірою вияву індивідуально-своєрідних проявів, у ньому найчастіше домінують доцентрові тенденції. Комплекс рис зрілого композиторського мислення та певна передбачуваність стилістичних елементів творять у своїй єдності нову мистецьку реальність — реальність зрілого стилю. Саме про це писав свого часу Т. Більрот, коли порівнював фортепіанні концерти Й. Брамса з монологіями юнака та зрілого мужа. Баланс між зрілістю уяви та відповідним рівнем професіоналізму дозволяє здійснювати гармонійне співвідношення усіх елементів, відповідно до індивідуального трактування музики. У зрілому

стилі органічно поєднуються між собою пристрастність та спокій, інтуїція та інтелектуальний первень, імпровізаційне начало та логіка структурної досконалості.

Період творчої зрілості тяжіє у своїй основі до максимальної концентрації індивідуальних рис у мистецькій цаині та ідентифікації власної позиції в оточуючому світі. Зрілість є синонімом здатності композитора опиратись на власні духовні сили, протистояти тиску зовнішніх обставин та життєвих негараздів. Пильний аналіз того, що залишилось позаду, вимагає граничної напруги та самозосередження, адже в процесі еволюції виникають не лише очевидні досягнення, але й не менш очевидні втрати.

Зрілий період композиторської життєтворчості найчастіше виступає репрезентатом індивідуального стилю митця. Саме період розквіту, акмічне плато є часом, коли з найбільшою повнотою та силою відбувається максимальне розкриття творчого потенціалу творця у найбільш вивершених, досконалих та зразкових його творіннях. Зрілість особистісна стає інспіратором професійної, творчої зрілості композитора. Насичений фаховий ріст стає основою нової естетико-аксіологічної якості стилю.

Характерною ознакою передромантичних епох є обмежена рамками канонів та правил міра вияву авторської індивідуальності композитора. Стиль митця формувався та розвивався в межах усталених, загальноприйнятих прийомів. У ХІХ столітті ж феномен індивідуалізації сягнув свого апогею, відтак представники різних мистецьких цехів виявляли свою художню уяву дуже рано і поглиблювали її впродовж усього життєтворчого циклу, масимальноо інтенсивно асимілюючи новітні тенденції часу. Іноді робіжності між раннім, зрілим та пізнім стилями виявлялись настільки різючими, що перед нами неначе постають опуси різних авторів. Яскравим підтвердженням може слугувати стильова динаміка творчості Дж. Верді, Ф. Ліста, М. Римського-Корсакова, у яких кожен з еволюційних етапів становлення має свій, яскраво своєрідних лексичний зміст, що легко ідентифікується на слух; натомість стилі Ф. Шопена, П. Чайковського, Й. Брамса, А. Брукнера

розвиваються поступо й органічно, відзначаючи зміни радше на рівні жанрово-концептуального змісту.

Таким чином, зрілий період творчості, як правило, буває пов'язаний з становленням світогляду, з остаточним формуванням естетичного кредо, з проясненням тематичних вподобань. І звичайно, це не може не впливати на зміну характеру створюваних творів. Але не завжди ці зміни можна розцінювати саме як стильову еволюцію. Мова повинна йти, радше, про різні сторони та способи вияву індивідуальності, особистості, авторського Я, що залишається у всіх цих змінах, іпостатях та поворотах сама собою.

3.3. Аналітичні нариси в контексті зрілого стилю

Опираючись на типологію драматургії життєтворчого шляху, запропоновану нами у підрозділі дисертації 1.6. “Творча зрілість в драматургії біографічного сценарію композитора” видається правомірним проаналізувати деякі показові з точки зору індивідуального композиторського стилю твори представників кожної з наведених ними груп, а саме:

- **Фелікса Мендельсона-Бартольдї** — як представника типу життєтворчої драматургії з кульмінацією-джерелом;
- **Роберта Шумана** — як уособлення типу драматургії “крещендуюча півхвиля”;
- **Йогенеса Брамса** — як яскравий зразок класичного типу хвилеподібної життєтворчої драматургії.

3.3.1. Фелікс Мендельсон-Бартольдї

Постать Ф. Мендельсона є вельми показовою в контексті міркувань про незмінність та стабільність індивідуального композиторського стилю, яка багато в чому пов'язана з феноменом вундеркінда та стрімким досягненням

вершин творчого професіоналізму. Почавши писати музику в надзвичайно ніжному віці, в юнацтві він здійснив чимало доволі вдалих композиторських спроб (11 симфоній для камерного оркестру, опера “Весілля Камачо”, фортепіанні сонати, симфонія № 1 тощо), а вже у 17-річному віці створив свій перший повністю зрілий опус — увертюру до “Сну літньої ночі”. Досягнувши цієї вершини, стиль композитора впродовж усього життя практично не змінюється. Не можливо у випадку Ф. Мендельсона говорити і про жанрові домінанти, які відповідали б тому чи іншому етапу життєтворчого шляху.

Відтак, для того, аби виявити питомі риси зрілого стилю Ф. Мендельсона та довести його сталість, проаналізуємо твори, написані в різний час — згадану раніше увертюру (1826) та музику до комедії В. Шекспіра “Сон в літню ніч” (1943).

Мабуть, вже хрестоматійним стало висловлювання Р. Шумана про увертюру “Сон літньої ночі” Ф. Мендельсона: “Цвіт молодості розлитий у ній, як, напевно, в жодному іншому творі композитора. Зрілий майстер у щасливу хвилину здійснив свій перший могутній зліт” [302, с. 218]. Увійшовши цим твором в історію європейської музики як творець нового жанру концертної програмної симфонічної увертюри, Ф. Мендельсон винайшов у ній свою самобутню, впізнавану та неповторну форму музичного висловлювання. В цьому жанрі органічно поєдналися характерні стремління епохи та особливості його індивідуального творчого почерку. Значення цього жанру максимально точно означив Р. Шуман, який писав, що “своїми концертними увертюрами, в який він (Ф. Мендельсон — А. Ч.) стиснув ідею симфонії і уклав її в тісніше коло, митець завоював собі корону та скіпетр, воцарившись таким чином над усіма інструментальними композиторами свого часу” [303, с.198]. В цьому висловлюванні Р. Шуман визначив найбільш суттєві риси творчого обличчя Ф. Мендельсона в контексті стремлінь композиторів-романтиків. “Недосяжність” бетховенського симфонізму була стимулом активних пошуків нових шляхів в царині симфонізму. І шлях, віднайдений Ф. Мендельсоном, — це шлях до своєрідної “камерності” симфонічної дії, що

неначе компенсовується надзвичайною натхненністю музичних образів та їх витонченим та філігранним втіленням.

Концертна увертюра “Сон літньої ночі” стала частиною музичного оформлення до комедії В. Шекспіра лише через 16 років після свого створення. Значна часова дистанція, а головне — власне симфонічна специфіка початкового задуму дозволяють розглядати концертну увертюру і музику до вистави як два рівноправних опуси Ф. Мендельсона, хоча музичний матеріал першої і є основою для другого.

Ф. Мендельсон у цьому творі знаходить свою специфічну звукову мову, що виразилась у максимально концентрованому вигляді. Одним зі стимулів, що зумовили формування цієї мови, є стійка тенденція Ф. Мендельсона до втілення специфічних казково-фантастичних образів, тісно пов'язаних з опоетизованими стихіями, що їх породили²⁸. В увертюрі “Сон літньої ночі” в строкатому сусідстві контрастних образних сфер на перший план виступає таємничий, ірреальний образ ельфів, натхненний, безумовно, не лише поезією В. Шекспіра, але й традиційно романтичним інтересом до середньовічної міфології.

Вступний мотив увертюри, що складається з чотирьох акордів дерев'яних духових та валторн, отримав у музикознавчій літературі стійке визначення “акордів чарівності”. Цей лаконічний вступ виконує своєрідну функцію підняття театральної завіси, за якою приховується щось таємниче та незвичайне. Вільно збудоване сонатне *allegro* увертюри — своєрідна галерея портретів діючих осіб, де в яскравих музичних замальовках показаний точний характер кожного. Головна партія (e-moll) — польотно-скерцозна, втілює танок ельфів, тут вражає ідеальна збалансованість максимально облегшеної (*divisi* перших та других скрипок pp, окремі репліки альтів *pizzicato*) та вельми подієво насиченої фактури. Кожен голос мелодично насичений, гармонія змінюється що вісімки. Створюється враження глибокого занурення в

²⁸Стихія повітря — у “Сні літньої ночі”, стихія води — у “Морській тиші та щасливому плаванні”, “Тебридах”, “Казці про прекрасну Мелузину”.

таємниче, ефемерне царство. Фанфарна тема сполучної партії, навпаки, відмічена звучанням *tutti* на *ff*. Вона виписана крупним штрихом, не обтяжена деталями і не втрачає польотності, будучи в буквальному сенсі зв'язуючою ланкою між фантастичним та реальним світами. Яскравий контраст до головної партії вносять дві побічні (*H-dur*): перша — лірична тема вокальної природи, насичена “людською” артикуляцією; друга — енергійна та дещо незграбна. Але обидві побічні теми не відіграють провідної ролі в розробці, адже тут домінує витончений розвиток елементів головної, константними ознаками яких є *divisi* перших та других скрипок, тенденція до перманентної пульсації вісімками *staccato*, до частого використання *pizzicato*, що забезпечує трепетність та ефірність оркестрової фактури. В репризі не відбувається якихось кардинальних змін, вона лише повертає слухача до знайомих картин та настрої експозиції, утверджуючи всю розмаїтсть головних персонаїв. Завершується увертюра кодою: в заповільненому вигляді ніжно та лагідно звучить тема сполучної партії. Поступово все завмирає. Настає тиша, чарівне царство поринуло в обійми сну.

П. Чайковський писав щодо долі увертюри “Сон літньої ночі”: “Дивною є доля цього чудового мистецького твору! Він був написаний сімнадцятирічним школярем, що отримав з часом всесвітнє визнання, але ніколи вже не створив нічого, що могло би йти в рівень з найкращим першим опусом” [278, с. 156]. В силу обраного нами контексту, дозволимо собі непогодитись зі словами композитора, адже досягнувши у такому ранньому віці вершини власного стилю та професійної майстерності, Ф. Мендельсон розвивався і далі, тільки розвиток цей був не цілеспрямовано висхідний, а радше нагадував собою розлоге плато. Це ми і прагнемо довести, проаналізувавши наступний опус митця.

Хоч музика до комедії В. Шекспіра “Сон літньої ночі” ор.61 була написана набагато пізніше після згаданої увертюри, злагодженість та єдність стилю обох творів вражає, важко повірити, що між цими опусами німецького романтика прірва у цілих 16 років. Увертюра була створена зовсім юними 17-

річним безтурботним молодиком, натомість музика до комедії — зрілим 33-річним керівником Гевандхауса.

Музику до комедії “Сон літньої ночі” складає послідовність увертюри та 12 номерів — інструментальних та хорових, а також драматичних діалогів (мелодрам) з оркестровим супроводом. Нерідко увертюра та 4 найбільш яскраві та контрастні між собою симфонічні номери (“Скерцо”, “Інтермеццо”, “Ноктюрн”, “Весільний марш”) виконуються у вигляді оркестрової сюїти. Проаналізуємо деякі найбільш яскраві з них.

У “Скерцо” змальовується чарівний повітряний світ ельфів, які розважаються у таємничому нічному лісі. Цей номер вирізняється особливою оригінальністю, блиском, романтичною поетичністю, грайливістю та витонченою лірикою. Воно, неначе вихор, раптово здіймається і раптово зникає, ніби розчиняючись у повітрі.

Композиція “Скерцо” надзвичайно струнка і представляє класичну форму рондо-сонати. Тема головної партії (тема-рефрен) — основа всього “Скерцо”. Її грайливо-танцювальна образність задає емоційний тонус усьому твору. Повітряності та легкості їй надають staccato дерев'яних духових інструментів у високому регістрі на рр. Форма теми — класичний квадратний модулюючий період. Мають місце два контрастні елементи. Перший базується на русі по звуках тонічного тризвука з оспівуванням головних ступеней. Цей елемент є визначальним у встановленні пульсації всього “Скерцо” і представляє його ритмоформулу: **перевести в зображення 3/8 вісімка 4 шіст. Такт.риска. Три вісімки**, завдяки перманентному звучанню якої об'єднуються обидві теми. Важливою є також її формотворча функція, адже ритміка теми побічної партії в подальшому утвориться як її похідна. Другий елемент творять витримані синкоповані звуки у духових на фоні повторюваного мотиву струнних; цей елемент стане своєрідною схемою побудови розробки, її зерном. І все ж, обидва елементи теми сприймаються як єдине ціле. Цьому сприяє опора на автентичні звороти, звучання квінти у супроводі як данина народним танцям. Яскраво-“мендельсонівською” є оркестровка, адже кожен елемент

вправно передається іншому інструменту: fl – cl – ob – fag. Калейдоскопічно збагачуючи тему темброво, композитор щоразу надає їй нового забарвлення. Побічна партія (B-dur) знаходиться під впливом головної та повністю виростає з неї. Вони не є контрастні між собою. Тема має самостійну оркестрову характеристику, що пов'язана практично повністю з групою струнних інструментів. У розробці “Скерцо” відбувається різка зміна настрою, згущення фарб. Весела безтурботність експозиції переривається тривогою та навіть драматизмом. Можна виділити три хвили розробки. У першій тривожний фон творить звучання тр скрипок та безперервне повторення першого елемента головної партії у низьких струнних, підкреслення ритмічної пульсації. В той же час у духових звучить хроматизований висхідний рух витриманими нотами, що додає колосальної напруги. Вона посилюється також і появою тембру тромбона, який до цього ще не звучав у “Скерцо”. Напруга створюється також і за рахунок домінантовому органному пункту та утвореними внаслідок цього дисонуючими звучностями. Аж раптом з'являється мажор, знаменуючи тимчасову розрядку. Друга майже точно повторює першу, проте хвилювання посилюється гулом литавр. Впродовж третьої хвилі напруга надзвичайно зростає, спрямовуючись до кульмінації. Показовим є тональний план: c-Es-As-B-Es, що охоплює тональності як 1, так і 2 ступеня спорідненості. За рахунок введення ритмічної пульсації валторн та труби на фоні тремоло литавр збагачується оркестровка. Цікавою знахідкою Ф. Мендельсона є неправдива реприза. Тема головної партії звучить у духових непевно та збентежено та раптом переривається мотивами побічної у струнних. Таким чином, виникає своєрідний діалог, що завершується одночасним звучанням усіх елементів “Скерцо”: мотиви сполучної партії на фоні бігу шістнадцяток (похідне від побічної партії), оформлені у ритмічну формулу головної теми. Після цього, неначе вихор, проноється хроматична гама через усю оркестрову тканину: від низьких звуків віолончелей до високих у скрипок, що знаменує собою появу справжньої репризи. Реприза майже точно повторює звучання експозиції, єдиною зміною є звучання побічної партії у тональності G-dur (однойенна), що

є характерною рисою форми. Соло fl знаменує собою початок коди, в якій звучання першого елемента головної партії поступово розчиняється у повітрі.

Своїм “Ноктюрном” композитор демонструє класичний підхід до жанру: ліричний, подекуди експресивний, характер та відсутність значних контрастів органічно укладається в межі складної тричастинної форми з невеликою постлюдією, яка є своєрідною зв'язкою зі сценічною дією у комедії.

Перша частина змальовує атмосферу спокою, безтурботності, гармонії та краси та написана у простій двочастинній репризній формі (а - а1 - в - а2). Мимоволі виникають аналогії до “Фрайшютца” К. М. Вебера. Помірний темп, розмірений метро-ритм, негучна динаміка, акордова фактура та тонічний органний пункт, - все це створює відчуття особливого спокою та статички, просвітлення і тихого споглядання. В гармонічній мові домінує сфера S (септакорди та тризвуки II, IV та VI ступенів), що створює певну ладову мінливість та вносить особливо м'які барви у її звучання. Відсутність будь-якої активності переконливо нагадують про особливий стан сну. У середній частині різко змінюється характер звучання: він стає експресивним та тривожним. Контраст посилюється за посередництвом зміни тональності (cis-moll), оркестровки (мелодія передається струнній групі); зростає динаміка, мелодичний рух стає поривчасто-хвилеподібним, з'являється відчуття напруженості — у акомпанементі тривожна пульсація, фрази завершуються нестійкими ступенями, особливої ваги набуває ліричний запитальний секундовий мотив. Середня частина побудована за принципом зростання напруги впродовж трьох хвиль розвитку. Кульмінацією є остання хвиля, де досягнення схвильованого стану здійснюється за допомогою зростання динаміки до f, напруженого звучання зменшених септакордів, охоплення широкого діапазону, посилення звучання теми тембрами гобоїв та віолончелей. Проте, рух до кульмінації щоразу відтягується, а ріст експресії з кожною хвилею “гаситься”. Кожна схвильована фраза завершується просвітленим мажорним звучанням низхідних терцій у високому регістрі c1 на p, у коливальному остигатному русі яких є щось заколисує. Після третьої хвилі розвитку така розрядка

емоційного стану стає ще тривалішою та більш просвітленою за рахунок звучання флейт у високому регістрі вже без бентежного супроводу струнних. Два останніх намагання розгорнути нові хвилі зовсім непевні, сумнівні — уриваються на перших же тактах. Поступово відновлюється звучання головної тональності (E-dur), що свідчить про швидку появу наступного розділу. Реприза є динамізованою, музика стає більш експресивною. Основна тема втрачає свій попередній стан абсолютного спокою, з'являються зміни у динаміці та оркестровці — цього разу звучить оркестрове tutti. Останніми мотивами теми у партіях валторн та фаготів завершується “Ноктюрн”. Невеличка постлюдія слугує зв'язкою зі сценічною дією: за сюжетом тут з'являється Титанія, Моток, ельфи та Оберон.

“Весільний марш” являє собою кардинально нове трактування цього жанру, відмічене ліризацією та навіть появою танцювальних рис. Частина написана у формі п'ятичастинного рондо з кодою. Основне смислове навантаження несе на собі рефрен — урочисто-піднесена тема, написана у простій тричастинній формі (A B A1). Вона підкреслює важливість та урочистість подій, яким присвячений марш. Рефрен розпочинається фанфарами труб у тріольному ритмі. Для нього є характерними чітка ритміка, акордова фактура, широкий діапазон та оркестрове tutti, типова для маршу ритміка. Середній розділ не вносить контрасту та утверджує головну тональність (C-dur). Надзвичайно важливим засобом, що творить маршеву образність є оркестровка. Особливі тембри труб, тромбонів, введеного офіклеїду, підкреслюють велич та блиск звучання. Дублювання мелодії струнних мідною групою підкреслюють тріумфальний характер музики. Перший епізод дещо пом'якшує звучання маршу. Другий — це лірична кульмінація частини. Ознаки жанру тут практично зникають, їм на зміну приходить відчуття танцювальності. Змінюється фактура: замість акордового викладу чітко виділяється мелодія та супровід. Основна тема — кантиленна, насичена ліричними секундовими та секстовими інтонаціями, плавним голосоведенням, плагальністю гармонічних послідовностей. М'які тембри

струнних та дерев'яних духових підкреслюють її нехарактерне для маршу звучання. Особлива ліричність, затактовий початок, двошарова фактура, - все це надає темі рис танцювальності. Останнє проведення рефрену різко контрастує з другим епізодом. За драматургією вистави саме в цей момент піднімається завіса і з'являється весільна хода. Тому, подібно до початку номеру, рефрен звучить у розгорнутому вигляді, створюючи арку, що цементує композицію. Цей рефрен є смисловою кульмінацією маршу, він звучить піднесено й тріумфально. Ця досягається передусім оркестровими засобами. Зокрема, *tutti* підсилюється ударами тарілок (раніше цього не було), ускладнюється партія мідних, додаються пасажі, тремоло практично у всіх інструментальних партіях. Всі ці засоби додають ефектності та урочистості звучанню. “Весільний марш” завершується невеликою кодою, в основу котрої покладені фанфарні урочисті мотиви.

Вищенаведений аналіз переконливо свідчить про стильову єдність творів Ф. Мендельсона на різних етапах життєтворчості. Як в увертюрі, так і в музиці до комедії “Сон літньої ночі” виявились типові для творчості композитора риси. Не будучи схильним до радикалізму у своїх художніх переконаннях, він тяжів до стриманості та помірності у всьому. Творчий метод Ф. Мендельсона базується на органічному поєднанні класицистичних та романтичних рис. Подібний тип стильового синтезу розвивався впродовж усього еволюційного процесу.

3.3.2. Роберт Шуман

Погляди на творчість Р. Шумана є доволі контроверсійними. Одні науковці вбачають у ньому суто фортепіаноцентричного композитора, інші музикологи — заперечують цей факт. І дійсно, творчість другої половини

1840-х - першої половини 1850-х років часто є недооціненою в силу загальновідомих фактів біографії німецького композитора. Не займаючи жодну з окреслених позицій, все ж нам видається, що Р. Шуман найбільш яскраво проявив себе у численних вокальних та фортепіанних циклічних композиціях, які є осердям його творчої спадщини та з найбільшою силою виразу демонструють питомо-шуманівські риси композиторського стилю.

Все найбільш новаторське та натхненне, овіяне незбагненою геніальністю та самобутністю, створене Р. Шуманом у його численних циклах — фортепіанних та вокальних. Циклічна форма по праву вважається одною з найбільш романтичних, але ніхто з сучасників німецького композитора не користувався нею настільки часто, як Р. Шуман. У циклічних композиціях найбільш тонко та гармонійно розкривається вся сутність шуманівського індивідуального стилю. Саме у цій формі з її вільною зміною настроїв та строкатістю контрастів композитор зумів найбільш органічно втілити особливості свого творчого «Я». Цикли Р. Шумана — «сповідь» романтичного митця, тут у послідовності коротких миттєвостей він творить свою оповідь. Вокальні та інструментальні цикли Р. Шумана були написані композитором, головню, впродовж 1830-1840-х рр., коли принципи романтичної новелістики вже склались у творчості Новаліса та Г. фон Клейста, Л. Тіка, Е. Т. А. Гофмана, А. Шаміссо тощо. Шуманівські циклічні форми — нове явище в музиці, народжене особливим типом музичного мислення композитора. Саме в межах цієї форми митець зумів найбільш яскраво проявити свою багату та сміливу фантазію.

В контексті нашого дослідження особливо показовим є те, що до циклічних творів від звертався в межах центрального періоду своєї життєтворчої еволюції, відтак вони з найбільшою силою свідчать про шуманівську самобутність та творчу зрілість. Т.зв. пізня творчість (після 1844 р.), багато в чому спотворена хворобою, демонструє жанрову модуляцію в сторону укрупнення, проте і у великих класичних формах проявляються ті ж принципи, які були закладені у циклах мініатюр: яскраві контрасти та

переходи, домінування варіаційного розвитку.

Роздумуючи про шуманівську лірику «коротких миттєвостей» та глибинних витоків цього феномену, Б. Асаф'єв писав: «Р. Шуман завжди в пориві, в неспокої, в сум'ятті, його мініатюри ... нервові, поривчасті, шалені, - при всій м'якості та жіночності багатьох сторінок», він «є видатним у ліриці суб'єктивних настроїв, в ... стиснутих записах, своєрідних експресіоністичних замітках та картинах-реакціях та тиск оточуючого життя» [15, с. 3-4]. Природньо, відображення в музиці настільки оригінального світогляду передбачало і пошук адекватних засобів музичної виразності. Ані філософська глибина бахівської поліфонії, ані драматичний пафос бетховенської сонатності не відповідали в повній мірі шуманівським задумам. Контрастні поєднання афористично яскравих та лаконічних фрагментів закономірно тяжіли до особливої циклічної форми – т.зв. «сюїти наскрізної будови», що увібрала в себе риси рондальності, варіаційності та власне сюїтності²⁹. Цей композиційний синтез зумовлений необхідністю логічно впорядкувати стрімкий потік музичних образів, що народжувався фантазією митця, та надати розвитку цілеспрямованого характеру. В пошуках «цементуючого первня» Р. Шуман звертався до найрізноманітніших прийомів. Так, за спогадами сучасників, шуманівські імпровізації нерідко тяжіли до своєрідної «моноінтонаційності»: з початкової теми проростали всі наступні. Завершивши роботу над фортепіанною «Арабескою» оп.18, композитор зазначав: «У мене готові варіації, але без теми; «Гірлянда» - так я хочу назвати цей опус, в ньому все так своєрідно переплітається» [305, с. 431]. Мова йде про чи не найважливішу властивість художнього мислення Р. Шумана, що прагнув об'єднувати мініатюри в цикли та впорядковувати «калейдоскопічні» зміни епізодів за допомогою відповідних «наскрізних» тенденцій розвитку. Які ж підходи, що використовувались композитором, сприяють цілісності багаточастинних форм? Перш за все, це сюжетність, яка присутня в таких

²⁹ Житомирский Д. Роберт Шуман / Д. Житомирский. - М.: Музыка, 1964. - С. 273.

циклах як «Метелики», «Дитячі сцени», «Лісові сцени», «Крейслеріана». Тут, безсумнівно, спостерігається вплив літератури на творчість німецького музиканта-романтика. Р. Шуман був переконаний в тому, що «естетика одного мистецтва є естетикою іншого, лише матеріал є різним» [302, с. 273]. До прикладу, сюжетна основа «Метеликів» ор.2 співвідноситься з останньою главою роману «Пустотливі роки» Жан-Поля, чия творчість надихала композитора впродовж довгих років. «Крейслеріана» ор.16 є «фантазією за мотивами» кількох творів Е. Т. А. Гофмана, в центрі котрих — образ «безумного капельмейстера» Й. Крейсера. Поряд з цим, суттєву роль в об'єднанні циклу відіграють жанрова спорідненість і специфіка програмності зіставлюваних п'єс. Згадаємо хоча б «Альбом для юнацтва» ор.68, «Строкаті листки» ор.99, де фортепіанні мініатюри зближуються з літературними афоризмами, ліричними віршами тощо. Досягненню інтонаційної цілісності схожих циклів, що опираються на принцип контрасту, сприяє також наявність зашифрованих мотивів. Так, у «Варіаціях на тему АВЕГГ» ор.1 сама назва містить у собі ключ до розуміння, яким є буквене позначення мотиву, який стає основним зерном для «проростання» музичного матеріалу. Інтонаційна ідея «Карнавалу» ор.9 пов'язана з Ернестіною фон Фріккен, що народилася у місті Аш. Тематизм циклу базується на мотивах, які варіюють звуки ASCH. В «Давидсбюндлерах» ор.6 лейтмотив (motto) Клари Вік стає, за висловлювання Д. Житомирського, тематичним «ембріоном»³⁰, з котрого народжується весь музичний матеріал циклу. Важливе значення в даному контексті мають також і загальні композиційні закономірності. Виходячи з логічних принципів тієї чи іншої форми, уточнюється функційна роль кожної п'єси у багаточастинному творі, що зумовлена специфікою змісту, масштабами, характером викладу. Так, наприклад, порядок частин у «Віденському карнавалі» ор.26 уподібнюється сонатну циклу. В «Новелеттах» ор.21 об'єднані самостійні, цілком завершені п'єси, що не вимагають обов'язкового виконання підряд, але остання з них (№8) — найбільш об'ємна та розвинута, сприймається як фінал згаданого циклу.

³⁰ Житомирский Д. Роберт Шуман / Д. Житомирский. - М.: Музыка, 1964. - С. 398.

Для романтичного митця, який сприймає оточуючий світ у безперервному русі, особливо важливими є градації інтенсивності контрастних взаємодій: експонування нового матеріалу слугує «імпульсом» до драматургійного розвитку образів, сприяючи тим самим підтриманню наскрізного композиційного ритму.

Пропонуємо до розгляду фортепіанний цикл «Давидсбюндлери» оп.6 (1836), який є яскравим репрезентантом стилю Р. Шумана, а його цілісність визначається авторським стремлінням до ідеалу вічної любові — до образу Клари Вік. Сутність авторської концепції окреслена у поетичному епіграфі, який митець запозичив зі старовинної німецької приказки: «У всьому та завжди спаяні радість та страждання. Залишайся веселим у радості та мужнім в горі». Музичним же епіграфом є уривок з «Мазурки» оп. 6 № 5 К. Вік, який слугує образним та композиційним осердям циклу. Секундовим інтонаціям зітхання протиставляється висхідний рух, декларуючи звичну антиномічність буття: радість і горе, томління та захват, сум'яття та надію тощо. Саме це тематичне зерно як провідна філософсько-етична ідея твору покладене в основу своєрідно трактованого Р. Шуманом принципу вільного варіювання та створює ту цілісність вищого порядку, про яку пише Й. Демус у своєму дослідженні «Неймовірно тісний зв'язок цих коротких характерних п'єс, що виявляється ... лише відголосками епіграфу, а також повтором другої ... п'єси незадовго до кінця. І все ж, зв'язок настільки сильний, що було б неможливо перестрибнути хоча б через одну ланку цієї послідовності, - в цьому криється глибока таємниця усіх ... циклів Р. Шумана» [167, с. 12].

Образ Клари Вік стоїть перед очима Р. Шумана і в першій п'єсі, що являють собою подвійні мікро-варіації, де знову і знову виникає секундова інтонація з епіграфу, і в інших номерах циклу. Вихідна інтонація транспонується у різні ладо-тональності, органічно влітаючись у мелодичну лінію. Так, третя п'єса циклу, що несе в собі поетику карнавальності, починається з варіанту другої фраз епіграфу, а четверта п'єса, видозмінюючи першу ланку через зміну ладу, створює схвильований настрій та розчиняється

в просвітленому характері п'ятої п'єси. Відчуттям краси та любові пройнята сьома п'єса, написана в тональності *As-dur*, що часто асоціюється у композитора з Кларою. Лейтінтонація проникає в сповнений гумору та іронії №9, вкрайні частини № 13. Дивовижним є № 17, де першій такти асоціюються з колісковою, а повтор другої п'єси створює відчуття сну, символізуючи вічні муки за ідеалом. Інтонаційна спорідненість відчувається між першою та останньою п'єсами циклу, воно відчувається в тій особливій м'якості фраз, яка властива темам Р. Шумана, наповненим почуттям любові та захоплення, що створює одухотворену арку, що допомагає відчутти єдність циклу.

«Давидсбюндлери» володіють яскраво вираженою драматургією, що створює цілісний художній образ. Внутрішня напруга п'єси № 6 фокусує енергію, неначе збирає її в пучок, готуючи емоційний «спалах», але відбувається він не одразу, врівноважуючись ліричними роздумами п'єси № 7 для того, аби ще більш контрастно та випукло відчулась насиченість п'єс №№ 8, 9, 10, що виступають драматургічним центром циклу. Повтор другої п'єси наприкінці циклу підкреслює вірність ідеалу – те відчуття, що характеризує все життя митця. Блискуча варіаційна техніка, інтонаційні, ритмічні та фактурні перевтілення, - все це ніколи не затьмарює головної ідеї: життя духу, що долає перешкоди, з посмішкою спостерігає за собою та оточуючими та несе в собі невикорінювальне почуття кохання та краси.

В своєму дослідженні сюїтних циклів Р. Шумана А. Меркулов цитує Ф. Вюхнера, де автор пише про останню п'єсу циклу наступне: «Ці ... такти належать ... до найбільш глибокого та водночас ніжнього, чуттєвого і водночас задумливого, що Р. Шуман коли-небудь написав. Вони – чудо змістовного узагальнення ... свідчать про дитячу мудрість генія, про безмежну шуманівську фантазію» [167, с. 20]. І дійсно, все глибоко особисте, укладене в «Давидсбюндлерах» набуває характеру узагальнення.

В статті, присвяченій «Суарі» К. Вік Р. Шуман приписує коханій жінці риси власного творчого обличчя в момент написання «Давидсбюндлерів». Це і фантазія, і ствердження, які відкривають слухачу «повну внутрішнього

життя, що переливається через край і здатна відізватись навіть на найменший подих ззовні, разом з тим перед нами багатство незвичних засобів та могутня здатність заплутати та розплутати найбільш сокровенні, глибоко протягнуті нитки гармонії ...» [303, с. 83]. І далі – надзвичайний за своєю точністю та глибиною опис того, що можуть і повинні говорити твори автора, спрямованого до ідеалу, до досягнення гармонії буття, до виразу того сокровенного, що таїться в житті Духа. «Вони багато розказують нам про музику, про те, як вона далеко залишає за собою мрії поета, і про те, як можна бути щасливим в горі та горювати в щасті. А створені вони для тих, хто і без фортепіано може відчувати блаженство в музиці; для тих, в кого серце готове розірвати він сумовито-пристрастного співу, що звучить у серці...» [303, с. 83].

Фортепіанний цикл «Давидсбюндлери» несе в собі естетику та поезику шуманівського музичного світу. Яскрава образність, глибока проникливість, різноманіття, фантазійність, велика емоційна та інтелектуальна робота, - все це демонструє яскраву самобутність індивідуального композиторського стилю митця.

3.3.3. Йоганес Брамс

Творча спадщина Й. Брамса є надзвичайно чисельною та різножанровою. Митець звертається практично до усіх існуючих жанрів, окрім опери. Симптоматичною рисою зрілого періоду життєтворчості (1862-1890) композитора є тяга до монументалізму, в порівнянні з жанровою невизначеністю раннього етапу та тенденцією до тотальної камералізації пізнього. Саме в час вікового й творчого акме на світ з'являються Варіації на тему Й. Гайдна (1873), “Академічна” (1880) та “Трагічна” (1881) увертюри, Другий фортепіанний (1881), Скрипковий (1878) та Подвійний (для скрипки та віолончелі, 1887) концерти, усі чотири симфонії (1876, 1877, 1883, 1885), тобто практично усі симфонічні опуси композитора³¹.

³¹За винятком Першої та Другої симфонічних серенад (1858 та 1860 відповідно), та першого фортепіанного концерту (1859).

Симфонічна творчість є квінтесенцією зрілого стилю композитора, адже до написання своїх полотен митець підійшов у всеозброєнні майстерності. Концепція кожної симфонії є самобутньою та неповторною, жодного разу композитор не повторює сам себе: драматично-напружена Перша доповнюється світлою та сонячною Другою, героїчна Третя урівноважується лірико-трагедійною Четвертою. Своїми симфонічними опусами Й. Брамс переконливо утверджує власні естетичні ідеали та бачення шляхів розвитку європейського симфонізму.

Над **Першою симфонією** Й. Брамс працював найдовше — близько 15 років (звісно, з перервами). Вона є втіленням характеристик ознак самобутнього, викристалізованого, зрілого стилю композитора. В цьому творі митець підводить своєрідний підсумок розвитку жанру. Виникає чимало алюзій до бетховенського жанрового інваріанту: драматично-вольовий характер образів першої частини, пронизаний єдиним інтонаційно-ритмічним імпульсом, тональна драматургія, інтонаційні джерела тематизму (особливо маємо на увазі тему фіналу), специфіка оркестровки тощо. Лінія образного розвитку в циклі викликає асоціації з П'ятою симфонією віденського класика. Від трагічних образів першої частини (с-moll), в якій внутрішній світ людини розривається у зіткненні з грізними силами “долі”, розвиток приводить до величного радісного фіналу (С-dur). Вступний розділ фіналу, утворюючи арку зі вступом першої частини, здійснює важливий драматургійний перелом — перехід від скорботи до радості. Прообраз такого контрасту знаходимо в останній симфонії Л. ван Бетховена. Невипадково, враховуючи це все Г. Бюлов називав цей твір Десятою симфонією Л. ван Бетховена. Тим не менше, чітко проступають і типово романтичні риси, які дозволяють вважати її послідовницею симфоній Ф. Шуберта, Р. Шумана та Ф. Мендельсона. Похмурий драматизм та схвильованість гармонійно доповнюється побутовою пісенно-танцювальною образністю. Класичним чотиричастинним циклом Й. Брамс протиставляє свою симфонію актуальним тенденціям програмного романтичного симфонізму, який впевнено завойовував мистецьку арену у ХІХ

столітті.

Розпочинає симфонію повільний розлогий вступ, який викликає алюзії до скорботної ходи. Цьому сприяє пульсація литавр, контрабасів та контрфаготу. Емоційна напруженість виражається у коротких мотивах, що змінюють один одного. Свій подальший розвиток вони отримують у сонатному *allegro*, цементуючи форму та надаючи їй єдності. Головна партія — стрімкі злети скрипок, сповнені відчаю. Побічна — єдиний мажорний фрагмент експозиції — дарує паростки надії. Заключна партія (*es-moll*) пронизана енергією зла. В доволі компактній розробці домінують похмурі та скорботні образи, вона позбавлена і долі проблиску світла. На кульмінації виникає вихрева реприза, що завершується кодою — поверненням повільного вступу у стисненому вигляді. Це не просто обрамлення, адже в останніх тактах з'являється світлий *C-dur*, який є передвісником оптимістичної розв'язки у фіналі.

Якщо у першій частині симфонії переконливо домінують класицистичні традиції, то *друга* — яскравий виразник романтичної епохи. Частина написана у складній тричастинній формі. Її жанровими витоками є пісня, вальс та хорал. Вишукані хроматизми наспівної першої теми підкреслюють характер любовного сум'яття. Трепетне соло гобоя та кларнета на фоні синкопованих струнних середнього роздвілк нагадує повільну частину “Незакінченої” симфонії Ф. Шуберта. Реприза на перший план виводить солюючу скрипку, в якій початкова тема піддається варіаційному розвитку.

Третя частина — граціозне *Allegretto*. Тут композитор теж звертається до тричастинності. Крайні розділи - “посмішка крізь сльози” (К. Гайрінгер), світлі, меланхолійні образи увиразнюються через тембр кларнету, такий улюблений для Й. Брамса. Середній розділ побудований на енергійних перекличках оркестрових груп, що контрастує з крайніми частинами.

Грандіозний *фінал* повертає нас до драматичних образів та тональності першої частини. Він теж починається з повільного вступу. “Стогнучі” хроматизми, сповнені відчаю виразні фрази скрипок, *pizzicato* струнних

створюють образ долі. Маємо своєрідну арку з I частиною. Важливим моментом в драматургії є дзвінке мажорне соло валторни — своєрідний благовіст. Цій темі відповідає возвишений хорал мідних інструментів, який готує початок сонатного allegro. Головна партія — наспівна та велична тема струнних — викликає алузії до теми радості з Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена. Та ж образність поглинає і сферу ПП. Цікавою є побудова циклу, адже розробку Й. Брамс поєднує з репризою. Під час кульмінації в переключках різних інструментів знову з'являється тема альпійського награзу — благовісту. Мінорна заключна партія ненадовго затьмарює загальну атмосферу, натомість хоральна кода творить апофеоз всієї симфонії.

Таким чином, у Першій симфонії Й. Брамс втілює ідеї, образи та композиційні прийоми, характерні для його стилю в цілому. Класичний, а головне, бетховенський аспект його симфонічної концепції спрямований у русло романтичного симфонізму.

Друга симфонія була написана всього лиш через один рік після Першої, проте на відміну від своєї попередниці, виникла вона без жодних “мук творчості” на одному диханні восени 1877 року. Цей опус творить різкий контраст з Першою симфонією: драматична боротьба протиставляється безтурботній радості. На її образно-настрійний зміст мали безпосередній вплив обставини, при яких вона писалася. Враження від чудової гірської природи австрійського містечка Пьорчах закарбована у світлій музиці Другої симфонії.

У творі вбачаємо аналогії з “Пасторальною” симфонією Л. ван Бетховена. Не менш вирішальними є впливи пісенного симфонізму Ф. Шуберта: помітними є алузії з останньою, C-dur-ною симфонією: обидва полотна споріднює загальний сонячний колорит, епічний розмах, неквапливість розгортання, використання пісенно-танцювального тематизму, схожість мелодичних зворотів та оркестровки.

Розпочинається *перша частина* виразним соло віолончелей та контрабасів, яке тематично близьке до початку симфонії № 103 Й. Гайдна.

Головна партія (двотемна) випромінює світо та радість. Меланхолійний вальс побічної партії, викладений терціями у партіях віолончелей та альтів, доповнює образність головної теми, не вступаючи з нею у конфлікт. Звучанням валторни розпочинається розробка, де Й. Брамс показує себе як талановитого поліфоніста. В розробці композитор поєднує мотивно-тематичний принцип розвитку (головно розвиваються окремі елементи головної партії) з колористичними прийомами розвитку, які є характерними для романтизму. В репризі особливо оригінальним є виклад головної партії, адже обидві її теми звучать одночасно у поліфонічній єдності. Умировтворена кода відкривається виразним речитативом валторни, а в кінці знову з'являється ще один варіант початкової теми, над яким композитор підписав вірш Г. Гейне “Так солодко кохати навесні”, вказуючи тим саме на її мелодичне джерело³².

Друга частина — Adagio — написана у складній тричастинній формі і є дещо неочікуваною в такій світлій, пасторальній симфонії. Це глибокий філософський роздум, де попри вплив Л. ван Бетховена, “читаються” глибинні зв'язки з музикою Бароко. Звучання першої, надзвичайно експресивної теми, насиченої поліфонічними підголосками, у поєднанні з гармонічною свободою, ритмікою ходи та певною хоральністю, нагадує Й. Баха. Це посилюється вступом другої теми: соло валторни стає основою для неквапливого фугато.

У *третьій частині* (лірико-танцювальне Allegretto) Й. Брамс майстерно використовує п'ятичастинне рондо, в якому обидва епізоди побудовані на трансформації головної теми. При тому, композитор надає їм різного національного колориту, неначе апелюючи до поліетнічного складу населення Відня. Тема-рефрен — наївний австрійський лендлер в повільному темпі — звучить у камерному звучанні дерев'яних духових інструментів. Стрімкий перший епізод у дводольному розмірі — грубуватий танок з різкими акцентами та пунктирним ритмом — асоціюється з чеськими прообразами. Не менш активний другий епізод побудований на діалозі оркестрових груп, своїм

³²Власна нещодавно завершена пісня ор 71 № 1.

синкопованим ритмом та виразно-інтонаційними зворотами нагадує угорські наспіви.

Фінал сповнений енергії, життєрадісності та розмаху. Тут повністю відсутні будь-які контрасти. Головна та побічна партії мають народно-пісенну генезу та об'єднані спільними мелодичними й ритмічними зворотами та прийомами викладу. В кінці розробки з'являється нова тема — споглядальна та пасторальна, своє важливе значення вона отримує в коді, де слугує контрапунктом до побічної партії. Її останнє проведення у міді увінчує цю найбільш життєрадісну симфонію Й. Брамса.

Третя симфонія була написана Й. Брамсом у 1883 році, на вершині слави. Тут композитор дає ще одне, нове вирішення жанру. Вона не схожа на жодну зі своїх попередниць, хоча і тут митець поєднує класичні бетховенські та романтичні шубертівські традиції. Унікальною є драматургія симфонії: від патетичної, тривожної, але все ж достатньо світлої першої частини до драматичного, насиченого боротьбою фіналу. Таким чином, спрямованість циклу є дзеркальною до Першої симфонії, де мав місце рух від скорботи до утвердження радості.

Першу частину відкриває надзвичайно важливий мотив з трьох нот, який в подальшому буде пронизувати багато тем симфонії. За цим мотивом (f-as-f) приховується юнацький мотив композитора “вільний, але веселий” (frei aber froh). Вперше мотив постає в урочистих акордах духових з улюбленим ефектом світлотіні — співставленням мажору та однойменного мінору. Він же є ядром патетичної, емоційно нестійкої головної партії, яка коливається між мажором та мінором, ні на секунду не зупиняючись у своєму інтенсивному розвитку. Контрастна побічна партія у виконанні кларнета і фагота — мрійлива, граціозна, віддалено нагадує вальс, але з більш гнучким та мінливим ритмічним малюнком. Під час свого розвитку тема змінюється варіаційно, Й. Брамс вдається тут і до поліфонічного перетворення — в одній з варіацій тема подається в оберненні. Експозицію та розробку відділяє вступний мотив, після якого розвитку піддається побічна партія — пристрасна, мелодично

“зламана” мінорна тема. Наприкінці розробки у солюючої валторни таємничо звучить вступний мотив, який готує репризу, де Й. Брамс знову порушує тональні закономірності: побічна партія проводиться не в головній, а у віддаленій тональності (D-dur). Кода, що відіграє роль другої розробки, завершується просвітленням: востаннє мотив вступу співставляється з головною партією, цього разу утверджуючи мажорний лад.

Друга частина (Andante) – чарівне брамсівське інтермеццо. Частина вирізняється поєднанням пісенної простоти та вишуканості. Наспівна тема-колискова звучить у виконанні кларнетів та фаготів, після чого піддається варіаційному розвитку в багатій оркестровці. Глибокий психологічний контраст вносить таємничо-фанфарна тема середнього розділу. Кода сповнена пристрасного сум'яття та таємничих передчуттів:

У *третьій частині* вперше в симфонії утверджується мінорний лад. Задушевний романс надзвичайно поетично одухотворний композитором, який у фактично побутовому жанрі зумів зняти будь-яку повсякденність. Перемінна метрика та нестійкі гармонії надають темі прихованої напруженості та тривоги. Її пісенність підкреслена вокальним типом викладу: віолончелі, скрипки, валторни повторюють три строфи теми. Середня частина цієї тричастинної форми побудована на чергуванні двох, різних за жанровими витоками, тем: з відтінком танцювальності — у духових, таємночи-лірична — у струнних. Їх відголосок ще раз виникає у коді, що завершується болісно пристрасним зітханням.

Драматичною кульмінацією симфонії є її *фінал*: саме тут зазнає розрядки буря, що давно готувалася. Вільно трактована сонатна форма вражає кількістю тем, що трансформуються в процесі розвитку. Перша тема головної партії має баладний характер. Друга тема — акордово-хорального складу — похмура, являє собою тему долі. Відкритим драматизмом наділена сполучна партія, що є варіантом першої теми головної партії, збагаченої несамовитими вигуками та широкими стрибками. Контраст вносить побічна партія: спокійна та розспівна, забарвлена благородним тембром валторн та віолончелей. Та спокій не є

довгим. Експозиція завершується трагічною кульмінацією — в заключній партії знову утверджується мінорний лад. Розробка базується, головню, на розвитку тем головної партії. Особливо грізно звучить її друга тема — в канонічних перекличках духових інструментів вона набуває доленосного характеру, наближуючись до теми долі з П'ятої симфонії Л. ван Бетховена. Початок репризи знаменує появу на кульмінації драматичних вигуків сполучної партії. Головна партія з'являється тут останньою. Раптово вона заповільнює свій стрімкий рух й урочисто звучить у мажорі, утверджуючи перемогу світла та гармонії (кода). Наостанок у флейти звучть мотив “f-as-f”, обрамляючи симфонію аркою.

Свою **Четверту симфонію** Й. Брамс писав два роки поспіль під час традиційних літніх вакацій у спокійному австрійському містечку Мюрццушлаг. Безперечно, остання симфонія, написана 52-річним композитором, є вершиною творчості композитора, це його *Opus Magnum*. Багато в чому вона відрізняється від своїх попередниць, хоча і тут втілюється характерний принцип творчості Й. Брамса — органічне поєднання традицій Романтизму та Класицизму. Романтичний первень маніфестується вже з перших звуків сонатного *Allegro* першої частини, що забервлені в ліричні тони, романтичною баладністю віє від другої частини. Натомість класичні традиції полягають у чіткості та стрункості формотворення. Апофеоз симфонії — її відомий фінал — апелює до барокових традицій, чим не тільки віддає данину шани великим поліфоністам, але й випереджує актуальні необарокові тенденції музики ХХ століття.

Лірична *перша частина* розпочинається пісенною головною партією, в якій терцево-секстові інтонації у партії скрипок підкреслюють генетичну спорідненість з жанром романсу. Варіаційно розвиваючись, вона раптово переривається вигуком дерев'яних духових та валторн (сполучна партія). Ця енергійна фанфара декілька разів виникає впродовж частини, активізуючи розвиток та контрастно відтіняючи пісенний тематизм. Побічна партія продовжує лінію емоційного наростання в більш безпосередній та відкритій

формі. В її насиченій кантилені у партії віолончелей видніються зв'язки з лірикою побутових жанрів. Експозиція завершується мажорним варіантом теми головної партії, що створює своєрідне обрамлення. Розробка, неначе пісенна строфа, розпочинається повтором головної партії в головній тональності. Драматичний розвиток приводить до сумовитої репризи, в якій головна партія викладена у аугментації та виявляє свої хоральні витoki. Драматургія частини є крещендууючою і в кодї, що є кульмінацією всього попереднього розвитку, в суворих, різко акцентованих канонічних імітаціях чується відчай, що віщує трагічний фінал.

Другу частину (сонатна форма без розробки) відкриває сконцентрована тема солюючих валторн. В контрастній сполучній партії чуються фанфарні звороти першої частини. Неквалливе розгортання пісенної побічної партії у віолончелей насичене витонченими хроматичними підголосками. В репризі ця тема у дещо зміненій оркестровці досягає гимнічної кульмінації і неочікувано поступається місце чарівному віденському вальсу, в якому не одразу вгадуються інтонації головної партії.

Третя частина — нетрадиційне для Й. Брамса скерцо — створює надзвичайно різкий контраст з сусідніми частинами. Тут композитор змальовує картину народних веселощів, використовуючи для цього сонатну форму. Головна партія насичена яскравими ритмічними акцентами, побічна — пісенна. В розробці звучить нова тема, яка виростає з інтонацій головної партії та вносить в музику частини романтично-таємничий колорит, чим відтіняє бурхливу картину веселощів в крайніх розділах скерцо.

Нетрадиційно вирішений трагічний *фінал* симфонії. Форма варіацій на *basso ostinato* максимально концентрують в собі неабияку емоційну силу музику. Слідом за восьмитактовою темою Й. Брамс подає 30 варіацій, які докорінно не змінюють її структури, проте активно розвивають з точки зору гармонічних змін та поліфонічних сплетень. Тема у своєму початковому

мелодичному виді повторюється тричі, відмічаючи нові розділи форми³³. Кода змальовує картину відчайдушної сутички, після якої все стрімко скочується в прірву.

В Четвертій симфонії з найвищою зрілістю та художньою силою проявилась взаємодія ліричного та трагедійного первнів мистецтва Й. Брамса, синтез лірико-пісенних і драматично-дієвих принципів його симфонізму. Цей твір по-праву може бути названим найдосконалішим та найвивершенішим зразком брамсівського стилю, кожна з частин монолітного симфонічного циклу є концентрованих узагальненням його різних сторін.

Таким чином, стиль Й. Брамса, що так яскраво втілюється у проаналізованих вище зрілих творах, базується на органічному поєднанні класицистичних та романтичних рис. Подібний тип стильового синтезу розвивався у митця впродовж усього його життєтворчого шляху і є питомою ознакою стилю композитора. Не вступивши на шлях радикального новаторства, Й. Брамс відчував певну залежність від традицій минулого, але в той же час на їх основі зумів яскраво виявити свою творчу індивідуальність.

Висновки до третього розділу

Підводячи підсумки даного розділу зауважимо, що вивчення феномену зрілого стилю є мало актуалізованим у сучасному науковому просторі. На матеріалі добре відомих та знакових творів Ф. Мендельсона, Р. Шумана та Й. Брамса ми здійснили спробу розглянути питомі риси їх індивідуального композиторського мислення.

Здійснивши попередньо невеликий екскурс в історію уявлень про музичний стиль, ми розглянули його у динаміці розвитку, адже будь-яка стильова система має тенденцію до постійного оновлення та еволюції. В той же час, доходимо висновку, що жоден митець не в змозі докорінним чином змінити свій індивідуальний стиль, радше можуть зазнавати тільки зовнішні

³³Дослідники схильні вбачати тут риси сонатної форми: експозиція 1-15, розробка 16-22, реприза 23- 30.

його прояви.

Відтак, уникаючи хронологічно підходу до визначення зрілого стилю, зазначимо, що з аксіологічної точки зору він характеризується найбільшою мірою вияву типово-індивідуальних рис. Комплекс рис зрілого мислення композитора та впізнаваність стилістичних елементів творять реальність зрілого стилю митця.

ВИСНОВКИ

Багатовекторне та послідовне осмислення творчої зрілості композитора у її позастильових та стильових проекціях, здійснене в широкому міждисциплінарному науковому дискурсі із залученням напрацювань філософії, психології, акмеології, культурології та музикознавства на прикладі життєтворчості митців-романтиків дозволяє зробити наступні висновки:

- Сучасне українське музикознавство щораз активніше виявляє інтерес до здійснення досліджень, побудованих на перехресті міждисциплінарних взаємозв'язків. Надзвичайно плідними є перетини з антропоцентричними дисциплінами, а саме: філософією, психологією, акмеологією, біографією, епістологією, патографією тощо. Використання потенціалу цих наук є плідним ґрунтом для створення новітньої методологічної парадигми дослідження феномена творчої зрілості композитора.
- Вперше в українському музикознавстві відбулася спроба системного дослідження композиторської зрілості у єдності її позастильових та стильових аспектів, відстеження та типології найбільш яскравих креативно-ментальних характеристики у межах вікового сегменту особистісної зрілості. Пропонується нова методологічна парадигма для осмислення проблем особистісної, соціальної та творчої зрілості композитора.
- Творча зрілість композитора трактується дwoяко: як фаза акме – тобто найпродуктивніший період композиторської життєтворчості, коли спостерігається кристалізація комплексу особистісних та професійних рис, а також як якісна характеристика життєтворчості. З позицій аксіології йдеться про вершинні, естетично досконалі прояви таланту, з позицій хронології – про відсутність єдино можливого усталеного часового сегменту творчого шляху, оскільки духовна і мистецька зрілість може суттєво випереджати відповідний віковий інтервал, співпадати з

ним або запізнюватися, сягаючи фази «благословенного» віку.

- Філософські інтерпретації зрілості в залежності від епохи зазнавали суттєвих змін: в Античному світі зрілість особистості пов'язувалась передусім з фізичною досконалістю, внутрішньою свободою та гармонійним світовідчуттям; в Середні віки зрілою вважалась та людина, яка була спрямована до духовного пізнання; у добу Відродження цінувалось усвідомлення власної сили і таланту, гордість, честолюбство, самоствердження, індивідуалізм, прагнення перевершити інших; в епоху Нового - інтелектуалізм, індивідуалізм та суб'єктивізм; у ХХ столітті цінність зрілості характеризувалась значимістю свободи, відкритості до саморозвитку, волюнтаризму.
- Відзначено, що в сучасній психологічній науці поняття зрілості співвідноситься з екзистенційним ставлення людини до власного життя та можливістю вплинути на світ та змінити його, вписуючи себе в багатовимірне соціокультурне середовище. Зріла особистість характеризується впевненістю в собі та цілеспрямованістю, вмінням брати на себе відповідальність, здатністю до емоційної підтримки, схильністю до філософських узагальнень, вмінням відстоювати власні переконання, прагненням впливати на світ, зрештою — формуванням індивідуального життєвого та творчого стилю.
- Розглянуто акмеологічні проєкції творчої зрілості композитора, під якою розуміємо найвищий рівень досягнення останньої. Вона акумулює в собі фізичну, особистісно-духовну, соціальну та професійну. Запроповано критерії оцінки «акме» у композиторській діяльності, серед яких — гуманістична спрямованість, художньо-естетична цінність, найвищий рівень професійної майстерності, суспільний резонанс, новаторство, індивідуальна неповторність та т.зв. «часовий імператив».
- Проаналізовано на систематизовано корпус музикознавчих досліджень з огляду на міру актуалізації в них проблем творчої зрілості. Виявлено, що психологічна структура композиторської особистості є

малоактуалізованою, тим більше практично не окресленою є творча зрілість митця як хронологічний та аксіологічний феномен.

- Запропоновано власну типологію творчої зрілості композитора. Керуючись теорією музичної драматургії виділяємо такі типи життєтворчої драматургії: хвилеподібна з найбільш яскравим центральним (зрілим) періодом; крещендуюча півхвиля, що обривається на кульмінації; тип драматургії з кульмінацією-джерелом.
- Аналіз великої кількості творчих біографій видатних митців переконливо демонструє той факт, що нижня межа т.зв. періоду творчої зрілості зазвичай коливається в межах 30-ліття. Цей факт є підтвердженням типових онтогенетичних психовікових схем становлення людської особистості, у яких зазначається, що психологічна зрілість співпадає з межею 30-ліття. Зміна мислення, поведінкових моделей, життєвих пріоритетів в цей час ставала у композиторів підставою до певних змін у творчості та виводила її на якісно новий, у аксіологічно-професійному сенсі, рівень.
- Творча зрілість багато в чому визначається зрілістю психо-особистісною. Відтак, серед рис, які дозволяють позиціонувати композитора як зрілу особистість виділяємо наступні: стремління подолати власні внутрішні суперечності, активна соціалізація та потреба у щирих міжособистісних стосунках (сімейне життя, дружні взаємини), адекватне сприйняття реалій оточуючої дійсності, чітке усвідомлення власного суспільного та професійного призначення.
- Зростання продуктивності на щаблі розквіту практично завжди є стабільно стрімким, попри те, що спостерігаються як паузи мовчання (часто зумовлені кризою середнього віку), так і несподівані вибухи креативної енергії. У період зрілості композитори пишуть багато й систематично, виразно репрезентуючи риси цілком сформованого індивідуального стилю. Безперечно, твори вирізняються між собою естетичною вартістю – це дозволяє розглядати їх як акме різного

масштабу.

- На підставі епістолярних матеріалів досліджено типові та специфічно-унікальні риси творчого процесу на етапі вікової, особистісної та професійної зрілості. Його специфіка важко піддається типологізації та залежить від психо-емоційних характеристик конкретної композиторської персоналії.
- Проаналізовано та систематизовано музикознавчі інтерпретації категорії музичного стилю. В межах єдиної наукової парадигми можуть співіснувати різні точки зору та різні підходи в осмисленні його феномену. Відсутність єдиновірної концепції музичного стилю дозволяє визначати його і як складне явище, і як історично зумовлений процес.
- Індивідуальний композиторський стиль, як і будь-яка інша стильова система, не може впродовж всього свого існування залишатися статичним. Вікові зміни, вплив середовища, психо-емоційний стан, - все це накладає свій відбиток на індивідуальний стиль митця. Зрілий стиль вирізняється найбільшою мірою вияву індивідуально-своєрідних проявів, кристалізацією світовідчуття, передбачуваністю стилістичних елементів та впізнаваністю музичної мови.
- Аналітичні нариси переконливо доводять, що твори, створені в межах зрілого періоду життєтворчості є вершинними та демонструють питомі риси індивідуального композиторського стилю. На прикладі творчості Ф. Мендельсона спостерігається стильова стабільність впродовж усіх етапів, що свідчить про досягнення творчої зрілості у ранньому віці. Творча зрілість Р. Шумана напряму пов'язана з циклічним мисленням митця, в чому проявляється вся психологічна сутність композитора. Симфонізм Й. Брамса є вершиною його численної творчої спадщини та виражає жанрові пріоритети митця на щаблі особистісної та професійної зрілості. Характеристика деяких найбільш вивершених та показових з точки зору стилю творів ряду композиторів-романтиків дає можливість визначити жанрові пріоритети на щаблі зрілості, окреслити іманентні

риси композиторського стилю як вершинного явища еволюційного процесу.

Підсумовуючи, зазначимо: семантична та феноменологічна амбівалентність категорії композиторської зрілості робить її винятково цікавим та надскладним предметом як суто музикознавчих, так і міждисциплінарних досліджень широкого проблемного діапазону. Окреслена проблемна ділянка — одна з найбільш актуальних та, водночас, контраверсійних у сучасному українському музикознавстві. Здійснений нами дискурс творчої зрілості композитора істотно поглиблює та збагачує усталені музикологічні підходи до позастильових факторів та стильових вимірів вершинної самореалізації представників різних епох та національних композиторських шкіл. Матеріал пропонованого дисертаційного дослідження не претендує на повноту та вичерпність висвітлення обраної проблеми. У перспективі дослідження може суттєво збагачуватися як в екстенсивному (за рахунок збільшення кількості біографічних сценаріїв), так і в інтенсивному (за рахунок поглиблення й деталізації ракурсів їх розгляду) напрямках.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аберт Г. В.-А. Моцарт / Г. Аберт. - М.: Музыка, 1988. - Ч. 1, кн. 2. - 608 с.
2. Августин Аврелий. Исповедь / Аврелий Августин. - М., 1997. - 460 с.
3. Агацци Э. Человек как предмет философии / Э. Агацци // Вопросы философии. – 1989. – №12. – С. 12-14.
4. Адорно Т. Поздний стиль Бетховена / Т. Адорно // Избранное: социология музыки. – М.: СПб, 1999. – С. 210-214.
5. Акмеология: Учебник / Ред. А. Деркача. – М.: РАГС, 2004. – 299 с.
6. Акмеология: Учебное пособие / А. Деркач, В. Зазыкин. — СПб.: Питер, 2003. — 256 с.
7. Ананьев Б. Г. Задачи психологии искусства / Б. Г. Ананьев // Психология художественного творчества: Хрестоматия. – Минск, 2003. – С. 452–465.
8. Ананьев Б. О системе возрастной психологии / Б. Ананьев // Вопросы психологии. – 1971. - №5. – С. 33-62.
9. Ананьев Б. Г. Человек как предмет познания / Б. Г. Ананьев. – Ленинград: ЛГУ, 1968. – 243 с.
10. Антонова Н. Психологічна зрілість як основа готовності до професійної діяльності психолога / Н. Антонова, Л. Рибачук // Проблеми сучасної психології : зб. наук. праць Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, Інституту психології ім. Г. С. Костюка НАПН України / С. Д. Максименко, Л. А. Онуфрієва. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2010. – Вип. 7. – С. 29–43.
11. Ариес Ф. Возрасты жизни / Ф. Ариес // Философия и методология истории. – М., 1977. – С.200-211.
12. Архипова С. П. Творча зрілість особистості й рівні досягнення «акме» людини в процесі її професійного становлення / С. П. Архипова // Соціальна педагогіка. – 2005. – №4. – С. 84–90.
13. Аршавский И. Основы возрастной периодизации. Возрастная

- физиология / И. Аршавский. – Л.: Наука, 1975. – 364 с.
14. Асафьев Б. Григ / Б. Асафьев. – Ленинград: Музыка, 1986. – 88 с.
15. Асафьев Б. Предисловие // Шуман Р. Собрание песен / под ред. П. А. Ламма. М.: Музгиз, 1933. С.2-6.
16. Асафьев Б. Путеводитель по концертам / Б. Асафьев. - М.: Советский композитор, 1978. - 200 с.
17. Безумные грани таланта: Энциклопедия патографий / [Авт.-сост. А.Шувалов]. – М.: 000, Изд-во АСТ, 2004. – 212 с.
18. Бенестад Ф. Эдвард Григ – человек и художник / Ф. Бенестад, К. Шельдеруп - Эббе. – М.: Радуга, 1986. – 376 с.
19. Берлиоз Г. Мемуари / Г. Берлиоз. – М.: Музгиз, 1961. – 915 с.
20. Бергер Л. Г. Эпистемология искусства / Л. Г. Бергер. - М.: Информационно-издательское агентство «Русский мир», 1997. - 432с.
21. Бергсон А. Творческая эволюция / А. Бергсон. - М.: Терра - кн. клуб: Канон-пресс-Ц, 2001. – 381 с.
22. Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: в 2-х т. / Н. А. Бердяев. - М.: Искусство, 1994. - Т.1. – 542 с.
23. Бетховен Л. Письма: 1787-1811 / Л. Бетховен. - М.: Музыка, 1970. - 576 с.
24. Блинова М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности / М. Блинова. – Ленинград: Музыка, 1974. – 144 с.
25. Бобровський В. Функціональні основи музичальної форми / В. Бобровський. - М.: Музыка, 1978. - 332 с.
26. Богданов В. Психология жизненного пути / В. Богданов. – СПб.: Академкнига, 1994. – 218 с.
27. Богданова Н. Культура життєтворчості особистості. Філософсько-світоглядний аналіз: наукове видання. / Н. Богданова - К., 2011. – 165с.
28. Бодалев А. А. Вершина в развитии взрослого человека [Электронный ресурс] / А. А. Бодалев. – М.: Флинта: Наука, 1998. – 168с. – Режим доступа: http://www.koob.ru/bodalev/how_to_become_great

- 29.Боришевський М. Й. Психологічні механізми розвитку особистості / М. Й. Боришевський // Актуальні проблеми психології. – Т. 1 : Соціальна психологія. Психологія управління. Організаційна психологія. – К.: Інститут психології ім. Г. С. Костюка НАПН України, 2001. – Ч. 2. – С. 26–33.
- 30.Бочкарёв Л. Л. Психология музыкальной деятельности / Л. Л. Бочкарёв. — М.: Издательство «Институт психологии РАН», 1997 г. — 352 с.
- 31.Буданов В. Г. Синергетика в диалоге культур и естественнонаучном образовании гуманитариев [Электронный ресурс] / В. Г. Буданов. - Режим доступа: <http://www.synergetic.ru/science>
- 32.Бэлза И. Шопен / И. Бэлза. – М.: Наука, 1968. – 380 с.
- 33.Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям / Р. Вагнер. – М.: Якорь, 1911. – Т.4. – 553 с.
- 34.Варданян О. Об интерпретационном потенциале понятия «индивидуальный музыкальный стиль» / О. Варданян // Проблемы музичної інтерпретації: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: / [упорядкував В. Г. Москаленко]. – К., 2011. – Вип. 95. – С.163 - 171.
- 35.Варнава Р. Універсалізм творчої діяльності Василя Барвінського як відображення засад українського менталітету / Р. Варнава // Наукові збірки ЛНМА ім. М. В Лисенка. – Львів, 2013. – Випуск 30: Студії музикознавчі. – С. 16 – 27.
- 36.Василюк Ф. Психология переживания / Ф. Василюк // Психологическая типология: Хрестоматия. – Минск, 2002. – С. 413–491.
- 37.Васильева К. Франц Шуберт: Краткий очерк жизни и творчества / К. Васильева. – Ленинград: Музыка, 1969. – 88 с.
- 38.Веберн А. Лекции о музыке. Письма / А. Веберн. – М.: Музыка, 1975. – 144 с.
- 39.Верди Дж. Избранные письма / Дж. Верди. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1959. – 648 с.

- 40.Веремйова М. Ф. Мендельсон-Бартольдї — універсальний геній романтичної доби / М. Веремйова // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. Праць. - К.: Міленіум, 2011. - Випуск 19. - С. 263 — 269.
- 41.Вишнякова Н. Ф. Диагностика креативного потенціала. Психологические тесты «Креативный потенциал»: Учебное пособие / Н. Ф. Вишнякова. – USA: LULU Corporation, 2013. – 196 с.
- 42.Вишнякова Н. Ф. Креативная акмеология: Психология развития творческой личности взрослого человека / Н. Ф. Вишнякова. – I том: Теория креативной акмеологии. – Минск, 1998. – 264 с.
- 43.Вишнякова Н. Ф. Креативная акмеология: Психология развития творческой личности взрослого человека / Н. Ф. Вишнякова. – II том: Прикладная креативная акмеология. – Минск, 1998. – 208 с.
- 44.Вовк Т. Інтерпретація Шекспіра в жанрі програмної концертної увертюри (на прикладі симфонічної увертюри “Сон літньої очі” Ф. Мендельсона) / Т. Вовк // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського: збірка статей. - Київ, 2006. - Вип.64, книга перша: Музичне мистецтво: проблеми сучасності. - С. 40-52.
- 45.Возрастная психология: личность от молодости до старости. – М.: Изд. дом. “Ноосфера”, 1999. – 270 с.
- 46.Ворбс Г. Х. Феликс Мендельсон - Бартольди: Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников / Г. Х. Ворбс. – М.: Музыка, 1966. – 319 с.
- 47.Воспоминания о Шуберте / Сост., перевод, предисл. и примеч. Ю. Хохлова. – М.: Музыка, 1964. – 412 с.
- 48.Вульфийус П. П. Франц Шуберт: Очерки жизни и творчества / П. П. Вульфийус. – М.: Музыка, 1983. – 447 с.
- 49.Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М.: Искусство, 1965. – 380 с.

50. Гайдено П. История новоевропейской философии в ее связи с наукой / П. Гайдено. - М., 2000. - 376 с.
51. Галеви Д. Жизнь Фридриха Ницше / Д. Галеви. – Рига: Спридитис, 1991. – 270 с.
52. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира / Г. Галь. - Пер. с нем.; Предисл. И. Ф. Белзы. – М.: Радуга, 1986. – 480 с.
53. Гамезо М. Возрастная и педагогическая психология / М. Гамезо, Е. Петрова, Л. Орлова. - М.: Педагогическое общество России, 2003. - 512 с.
54. Ганзбург Г. Пробелы и заблуждения в познании музыки Р. Шумана [Электронный ресурс] / Г. Ганзбург // Литературный сервер: Проза.ру. – Режим доступа: <http://www.proza.ru/2005/03/02-10>
55. Ганзбург Г. Стилевой кризис Глинки и «россиниевский синдром» [Электронный ресурс] / Г. Ганзбург // Литературный сервер: Проза.ру. – Режим доступа: <http://www.proza.ru/2006/10/13-17>
56. Ганзбург Г. Тем, кто не знает Шуберта [Электронный ресурс] / Г. Ганзбург // Литературный сервер: Проза.ру. – Режим доступа: <http://www.proza.ru/2004/03/12-03>
57. Ганзбург Г. Три подхода в музыкальному наследию [Электронный ресурс] / Г. Ганзбург // Литературный сервер: Проза.ру. – Режим доступа: <http://www.proza.ru/2007/01/19-04>
58. Ганзбург Г. И. Статьи о Шуберте / Г. И. Ганзбург. – Харьков: РА, 1997. – 28 с.
59. Гейрингер К. Иоганнес Брамс / К. Гейрингер. – М.: Музыка, 1965. – 432 с.
60. Герасимова - Персидская Н. А. Авторство как историко-стилевая проблема / Н. А. Герасимова – Персидская // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. – К.: Музична Україна, 1988. – С. 27 – 34.
61. Гильбух Ю. З. Тест-опросник личностной зрелости / Ю. З. Гильбух. – К.: НПЦ Перспектива, 1995. – 24 с.
62. Глинка М. Записки / М. Глинка. - М., 1988. - 222 с.

63. Гольдшмидт Г. Франц Шуберт: Жизненный путь / Г. Гольдшмидт. – М.: Музгиз, 1960. – 440 с.
64. Гончаренко Н. В. Гений в искусстве и науке / Н. В. Гончаренко. – М.: Искусство, 1991. – 432 с.
65. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа / Н. Горюхина // Проблемы музыкальной культуры: Сборник статей. – Выпуск 2. – К., 1989. – С. 52 – 64.
66. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы / Н. Горюхина. – К., 1985. – 109 с.
67. Григ Э. Избранные статьи и письма / Э. Григ. – М.: Музыка, 1966. – 448 с.
68. Григорьян Б.Т. Новейшие течения и проблемы философии в ФРГ / Б. Григорьян. – М., 1988. – 276 с.
69. Грушко Г. И. Музыкальный стиль в истории европейской культуры: эволюционно - синергетический подход: Автореферат на соис. науч. ст. канд. искусствоведения / Г. И. Грушко. – Саратов, 2011. – 28 с.
70. Гуно Ш. Воспоминания артиста / Ш. Гуно. – М.: Гос. муз. изд., 1962. – 119 с.
71. Гусарчук Т. До проблеми вивчення особистісних детермінант композиторської творчості / Т. Гусарчук // Матеріали до українського мистецтвознавства (Пам'яті академіка О. Г. Костюка): Зб. наук. праць. – К., 2003. – Вип. 2. – С. 121 – 124.
72. Гусарчук Т. До проблеми індивідуально – особистісного в хоровій творчості Лесі Дичко / Т. Гусарчук // Леся Дичко: грані творчості. – К.: НМАУ, 2002. – С. 13 – 39.
73. Девятова О. Композитор в системі культури / О. Девятова. – Екатеринбург, 2012. – 184 с.
74. Демченко А. Ференц Лист: вехи еволюції / А. Демченко // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств: Сб. научных трудов. Сост. Г. И. Ганзбург.

- Харьков: РА – Каравелла, 2002. – С. 25 – 42.
75. Деркач А. А. Акмеологическая культура личности: содержание, закономерности, механизмы развития / А. А. Деркач, Е. В. Селезнева. – Москва: Издательство Московского психолого-социального института; Воронеж: Издательство НПО «МОДЭК», 2006. – 496 с.
76. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях, изречениях, максимах и афоризмах знаменитых мудрецов, философов / Диоген Лаэртский. - М., 1998. - 571 с.
77. Дмітрієва О. А. Особливості потребнісно-мотиваційної сфери психосоціально зрілих і психосоціально незрілих особистостей / О. А. Дмітрієва // Практична психологія та соціальна робота. – 2005. – №9. – С. 8–12.
78. Драч І. С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В.С. Губаренка): автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 / І. С. Драч; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. — К., 2005. — 32 с.
79. Драч І. Художня індивідуальність композитора: аспекти вияву: Навчальний посібник / І. Драч. – Харків: Тимченко, 2010. – 106 с.
80. Друскин М. Зарубежная музыкальная историография / М. Друскин. - М.: Музыка, 1994. - 182 с.
81. Друскин М. О биографическом методе / М. Друскин // М. Друскин Очерки. Статьи. Заметки. – Ленинград: Советский композитор, 1987. – С. 232 – 242.
82. Евдокимова Ю. Актуальные проблемы стиля / Ю. Евдокимова, Е. Назайкинский // Советская музыка. – 1983. - № 8. – С. 119 – 122.
83. Евин И. А. Проблема самоорганизации в искусстве / И. А. Евин: автореф. дис. ... канд. филос. наук. - М., 1992. – 21 с.
84. Ежевская З. Фридерик Шопен / З. Ежевская. – Варшава: Интерпресс, 1981. – 100 с.
85. Жарков А. Оркестровый стиль и стилевая функция тембра / А. Жарков //

- Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: / [упорядкував В. Г. Москаленко]. – К., 2004. – Вип. 37. – С. 43 – 50.
86. Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера): Монография. – К.: Автограф, 2009. – 528 с.
87. Жизнь Франца Шуберта в документах / Сост., общ. ред. и примеч. Ю. Хохлова. – М.: Музгиз, 1963. – 840 с.
88. Житомирский Д. Роберт Шуман / Д. Житомирский. – М.: Музыка, 1964. – 880 с.
89. Зинькевич Е. О настоящем, о былом размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич / Е. Зинькевич. – К., 2012. – 312 с.
90. Иванова И. К проблеме единства стиля Ф. Мендельсона / И. Иванова, А. Мизитова // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма: Сборник научных трудов. - Харьков, 1995. - С. 3-9.
91. Івашкевич Я. Шопен / Я. Івашкевич. – К.: Музична Україна, 1989. – 205 с.
92. Івашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке / А. Шнитке. - М.: Классика-XXI, 2005. - 320 с.
93. Ионов В. Стиль в музыке как предмет культурологического исследования / В. Ионов // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Випуск 7. Книга 1 / Гол. редактор О. В. Сокол. – Одеса: Друкарський дім, 2006. – С. 115 – 125.
94. Історія європейської ментальності / [ред. Петера Дінцельбахера; пер з нім. В. Кам'янець]. – Львів: Літопис, 2004. – 720 с.
95. Йегер В. Пайдейя. Воспитание античного грека (эпоха великих воспитателей и воспитательных систем) / В. Йегер. - М., 1997. - С. 338 с.
96. Каган М. Возраст как феномен культуры / М. Каган // Психология зрелости и старения. – 2000. – № 3 (11). – С. 15 – 17.
97. Каган М. С. Методологические принципы построения современной онтологии [Электронный ресурс] / М. С. Каган. - Режим доступа:

<http://spkurdyumov.narod.ru/Cagan5>

98. Карминский М. Драматургия жизни Роберта Шумана / М. Карминский // Роберт Шуман і мистецька молодь: Збірка матеріалів. – Харків, 1995. – С. 7 – 27.
99. Катрич О. Стиль музиканта виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): дослідження / О. Катрич. – К.;-Дрогобич: Відродження, 2000. – 98 с.
100. Качинський Т. Розмови з Вітольдом Лютославським / Т. Качинський. Переклад М. Кушніра. – Львів: СПОЛОМ, 2002. – 150 с.
101. Кенигсберг А. Карл – Мария Вебер: Краткий очерк жизни и творчества / А. Кенигсберг. – М.: Музыка, 1965. – 104 с.
102. Кенигсберг А. Увертюры Мендельсона / А. Кенигсберг. - М.: Гос.муз.издат.,1961. - 40 с.
103. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець: Монографія / Л. Кияновська. – Львів: Вид-во журналу «Ї», 2008. – 592 с.
104. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання його індивідуального стилю / Любов Кияновська // Українська музика: Науковий часопис. – Львів, 2014. - № 3 (13) – С. 52–57.
105. Кияновська Л. Син століття. Микола Колесса в українській культурі ХХ віку: Сім новел з життя артиста / Л. Кияновська. – Львів, 2003. – 294 с.
106. Кияновська Л. Штрихи до психологічного портрету композитора (на прикладі Миколи Колесси) / Л. Кияновська // Станіслав Людкевич та Микола Колесса – корифеї української музики ХХ століття. – Дрогобич: Коло, 2006. – С. 6 - 10.
107. Клименко В. Психологія творчості: Навчальний посібник / В. Клименко. – К.: Центр навчальної літератури, 2006. – 480 с.
108. Климовицкий А. О творческом процессе Бетховена: Исследование / А. Климовицкий. – Ленинград: Музыка, 1979. – 176 с.
109. Ковалинас Н. Бах + Шуман + Шостакович = Вагнер?, или парадоксы индивидуального стиля / Н. Ковалинас // Музичний стиль:

- теорія, історія, сучасність: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 38. – С. 60 – 67.
110. Коваль А. А. Творческое мировоззрение Ф. Листа в контексте идей немецкого романтизма / А. А. Коваль // Музыка Западной Европы XVII – XIX веков: творчество, исполнительство, педагогика: Сб. научных трудов. – Сумы, 1994. – С. 81 – 85.
111. Когнитивная эволюция и творчество. - М., 1995. - 225 с.
112. Кон И. Возраст и возрастные категории /И. Кон // Психология возрастных кризисов: Хрестоматия. – Минск: Харвест, 2000. – С. 36 -99.
113. Кон И. С. Жизненный путь как предмет междисциплинарного исследования / И. С. Кон // Человек в системе наук. – М.: Наука, 1989. – С. 471 – 483.
114. Конен В. Шуберт / В. Конен. – М.: Музгиз, 1953. – 239 с.
115. Копець Л. В. Психологія особистості: Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів / Л. В. Копець. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2007. – 460 с.
116. Копиця М. Д. Епістологія в лабіринтах музичної історії: Монографія / До 100-річчя Національної музичної академії України / М. Д. Копиця. – К.: Автограф, 2008. – 528 с.
117. Коробецька С. Про композиторський оркестровий стиль як цілісне явище / С. Коробецька // Питання організації художньої цілісності музичного твору: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2005. – Вип. 51. – С. 38 – 44.
118. Корольчук О. Деякі романтичні риси музики до комедії В. Шекспіра “Сон літньої ночі” Ф. Мендельсона-Бартольдї / О. Корольчук, М. Андріяшева // Дослідження. Досвід. Спогади: Збірник праць / Гол.ред.-упор. В. П. Шерстюк. - Вип. 7. - К.: Генеза 2007. - С. 230-246.
119. Косякова О. Возрастные кризисы / О. Косякова. – Ростов – на –

- Дону: Феникс, 2007. – 224 с.
120. Кот А. Деякі психологічні аспекти розгляду композиторської особистості / А. Кот // Історія, теорія та практика музично-естетичного виховання: Матеріали Другого всеукраїнського науково-практичного семінару студентів, аспірантів, молодих вчених. - Дрогобич: Посвіт, 2008. - С. 164-170.
121. Кот А. Етап творчої зрілості в драматургії біографічного сценарію композитора / А. Кот // Мистецтвознавчі записки: Збірник наукових праць.- Київ, 2013. - Вип. 23. - С. 22-28.
122. Кот А. Зрілий композиторський стиль: спроба музикознавчого дискурсу / А. Кот // Українська музична культура на сучасному етапі: трансформація традиційних і академічних форм: Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції. - Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. - С. 78-79.
123. Кот А. Музикознавство та креативна акмеологія — спроба міждисциплінарного дискурсу / А. Кот // Молоді музикознавці України: Тези XII Міжнародної науково-практичної конференції. - Київ, 2010. - С. 40.
124. Кот А. Особистісні й креативні виміри зрілого періоду життєтворчості Ф. Ліста / А. Кот // Українська музика: Щоквартальник. - Львів, 2012. - Число 1 (3). - С. 150-156.
125. Коханик І. Інтерпретація музикального стиля: беспредельные возможности или возможные пределы? / І. Коханик // Проблеми музичної інтерпретації: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: / [упорядкував В. Г. Москаленко]. – К., 2011. – Вип. 95. – С. 153 – 163.
126. Коханик І. Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного твору / І. Коханик // Київське музикознавство: Збірник статей. – К., 2001. – Вип. 7. – С. 90 – 96.
127. Коханик І. К вопросу о диалектике стилевого и внестилевого в

- процес се стилеобразования / И. Коханик // Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: / [упорядкував В. Г. Москаленко]. – К., 2004. – Вип. 37. – С. 37 – 42.
128. Коханик И. К проблеме смысла в стилеобразовании / И. Коханик // Музичний стиль: теорія, історія, сучасність: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 38. – С. 67 – 79.
129. Коханик І. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю / І. Коханик // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2002. – Вип. 20. – С. 44 – 51.
130. Коцюбинська М. «Зафіксоване і нетлінне»: Роздуми про епістолярну творчість / М. Коцюбинська. – К.: Дух і Літера, 2001. – 300 с.
131. Краснов Г. В. Мемуары как источник изучения психологии творчества / Г. В. Краснов // Психология процессов художественного творчества. – Ленинград: Наука, 1980. – С. 84 - 93.
132. Кремлев Ю. Жюль Массне / Ю. Кремлев. – М.: Советский композитор, 1969. – 248 с.
133. Кремлев Ю. Камиль Сен-Санс / Ю. Кремлев. – М.: Советский композитор, 1970. – 328 с.
134. Кремлев Ю. Фридерик Шопен: Очерк жизни и творчества / Ю. Кремлев. – М.: Музыка, 1971. – 607 с.
135. Кривцун О. Художник в истории русской культуры: эволюция статуса / О. Кривцун // Человек. – 1995. – № 1. – С. 81–94.
136. Кудряшов А. Музыкальный романтизм: идеи эпохи и их воплощение / А. Кудряшов // Музыкальная академия. – 2002. - № 1. – С. 139 – 144.
137. Кузьмина Н. Способность, одаренность, талант учителя / Н. Кузьмина. - Л.: Ленингр. Организ. Общества “Знание”, 1985. - 132 с.

138. Куликов Л. Психология личности в трудах отечественных психологов / Л. Куликов. - Спб.: Питер, 2000. - 476 с.
139. Курцман А. Феликс Мендельсон / А. Курцман. – М.: Музыка, 1967. – 207 с.
140. Лавриненко О. Про деякі новаторські риси симфоній Брамса (До 150-річчя від дня народження композитора) / О. Лавриненко // Українське музикознавство. - К.: Музична Україна, 1983. - С. 73-78.
141. Левашева О.Е. Эдвард Григ: Очерк жизни и творчества / О. Е. Левашева. – М.: Музыка, 1975. – 621 с.
142. Левик Б. Рихард Вагнер / Б. Левик. – М.: Музыка, 1978. – 448 с.
143. Левчук Л. Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика / Л. Левчук. – К.: Либідь, 2002. – 255 с.
144. Леонов А. М. Познание сложного: введение в философию науки / А. М. Леонов. - Якутск: Изд-во Якутского ун-та, 2002. - 222с.
145. Лист Ф. Ф. Шопен / Ф. Лист. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. – 429 с.
146. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. – М.: Советский композитор, 1990. – 312 с.
147. Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство /Ч. Ломброзо. – М.: РИПОЛ классик, 2006. – 390 с.
148. Ломброзо Ч. Сумасшедшие артисты и художники / Ч. Ломброзо // Психология художественного творчества: Хрестоматия. – Минск, 2003. – С. 320–346.
149. Лотман Ю. Биография – живое лицо / Ю.Лотман // Новый мир, 1985. – № 2. – С. 228–236.
150. Лотман Ю. Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) / Ю. Лотман // Труды по русской и славянской филологии.

- Литературоведение: Литература и публицистика: Проблемы взаимодействия. – Учен. зап. Тарт. гос. ун-та, 1986. – Вып. 683.– С. 106–121.
151. Луковская С. Ранние вокальные сочинения К. Дебюсси на стихи П. Верлена и вопросы формирования индивидуального стиля композитора / С. Луковская // Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського / [упорядкував В. Г. Москаленко]. – К., 2004. – Вип. 37. – С. 160 – 166.
152. Луніна А. «Меси» на славу музики і трішки - поезії [Електронний ресурс] / А. Луніна. – Режим доступу: <http://www.ji-magazine.lviv.ua/anons/silvestrov.htm>
153. Малер Г. Письма. Воспоминания / Г. Малер. - Сост., вст. статья и примеч. И. Барсовой. – М.: Музыка, 1968. – 608 с.
154. Мамардашвили М. Как я понимаю философию / М. Мамардашвили. - М.: Изд. группа «Прогресс», «Культура», 1992. – 414 с.
155. Мамардашвили М. Мой опыт нетипичен / М. Мамардашвили. – Санкт-Петербург : Азбука, 2000. – 400 с.
156. Мамардашвили М. К. Стрела познания. Набросок естественноисторической гносеологии. Школа «Языки русской культуры» / М. К. Мамардашвили.- М., 1996. – 303 с.
157. Маритен Ж. Ответственность художника / Ж.Маритен // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в совр.об-ве. – М.: Политиздат, 1991. – С. 171-228.
158. Марру А.И. История воспитания в античности (Греция) / А. Марру. - М., 1998. - 432 с.
159. Маслоу А. Креативность личности и готовность к ней / А. Маслоу // Дальние пределы человеческой психики. - М., 1991. - С. 61 - 84.
160. Маслоу А. Г. Мотивация и личность. / А. Г. Маслоу – СПб.:

- Евразия, 1999. – 478 с
161. Мартынов В. Конец времени композиторов / В. Мартынов. - М.: Русский путь, 2002. – 294 с.
162. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект / В. Медушевский // Советская музыка. – 1979. - № 3. – С. 30 – 39.
163. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В. Медушевский // Музыкальный современник. – М.: Советский композитор, 1984. – Вып. 5. – С. 5 – 17.
164. Мейлах Б. С. Психология художественного творчества: предмет и пути исследования / Б. С. Мейлах // Психология процессов художественного творчества. – Ленинград: Наука, 1980. – С. 5 – 23.
165. Мейлих Е. И. Феликс Мендельсон - Бартольди: Краткий очерк жизни и творчества / Е. И. Мейлих. – Ленинград: Музыка, 1973 – 104 с.
166. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма: Сб. науч. трудов / Сост. Г. И. Ганзбург. – Харьков, 1995. – 171 с.
167. Меркулов А. Фортепианные сюитные циклы Шумана: Вопросы целостности композиции и интерпретации / А. Меркулов. - М.: Музыка, 1991. - 95 с.
168. Мильштейн Я. Ф. Лист. Т. 1 / Я. Мильштейн. – М.: Музыка, 1971. – 864 с.
169. Мильштейн Я. Ф. Лист. Т. 2 / Я. Мильштейн. – М.: Музыка, 1971. – 600 с.
170. Мирандола Дж. П. делла. Речь о достоинстве человека / Дж. П. делла Мирандола // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. - М., 1962. - Т.1. - С. 506-514.
171. Михайлов М. Стиль в музыке: Исследование / М. Михайлов. – Ленинград: Музыка, 1981. – 262 с.
172. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке: Статьи и фрагменты / М.

- Михайлов. – Ленинград: Музыка, 1990. – 288 с.
173. Михеева Л. Малер. Краткий очерк жизни и творчества / Л. Михеева. - Л.: Музыка, 1972. - 96 с.
174. Монтень М. Опыты / М. Монтень. - М.: Голос, 1992. - 384 с.
175. Моргун В. Проблема периодизации личности в психологии / В. Моргун, М. Ткачева. – М.: МГУ им. Ломоносова, 1981. – 80 с.
176. Моцарт В. А. Письма / В. А. Моцарт. - М.: «Аграф», 2000. – 448 с.
177. Музыка Австрии и Германии XIX века / Под редакцией Т. Цытович. – М.: Музыка, 1990. Книга II. – 528 с.
178. Муха Л. Процесс композиторского творчества. Проблемы и пути исследования / Л. Муха.– К.: Музична Україна. – 271 с.
179. Наваррский Ф. Четыри возраста человека / Ф. Наваррский // Антология педагогической мысли христианского средневековья. - М., 1994. - Т.2. - С. 124-155.
180. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. / Е. В. Назайкинский – М.:Музыка, 1982. – 319 с.
181. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: Учеб.пособие для студ.высш.учеб.заведений / Е. Назайкинский. - М.: Гуманит.изд.центр ВЛАДОС, 2003. - 248 с.
182. Назар Л. Стильові виміри творчості Василя Барвінського: дис... канд. мистецтвознавства / Л. Назар. – Львів, 2007. – 290 с.
183. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили / Д. Наливайко. – К., 1981. – 288 с.
184. Надор Т. Если бы Лист вел дневник / Т. Надор. – Будапешт: Изд. Корвина, 1977. – 350с.
185. Невский С. Всё, что мы знаем о Чайковском, заставляет предполагать, что он более страдал сам, чем приносил кому-то страдания: Размышления о главном композиторе земли русской [Электронный ресурс] / С. Невский. - Режим доступа:

- http://www.chaskor.ru/article/sergej_nevskij_vse_chno_my_znaem_o_chajkovskom_zastavlyaet_predpolagat_chno_on_bolee_stradal_sam_chem_prinosi_l_komu-to_stradaniya_22417
186. Нестьев И. Бела Барток. Жизнь и творчество / И. Нестьев. - М.: Музыка, 1969. - 798 с.
 187. Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / Ф. Ницше. — М.: Культурная Революция, 2005.— 880 с.
 188. Ноймайр А. Музыка и медицина: Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт / А. Ноймайр. – М.: Издательский дом «Классика - XXI», 2009. – 312 с.
 189. Ноймайр А. Музыка и медицина: На примере немецкой романтики / А. Ноймайр. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. – 496 с.
 190. Ноймайр А. Музыканты в зеркале медицины / А. Ноймайр. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. – 448 с.
 191. Ноймайр А. Музыканты в зеркале медицины. Шопен, Сметана, Чайковский, Малер / А. Ноймайр. – Ростов-на-Дону: Феникс; М.: Зевс, 1997. – 448 с.
 192. Овсянецька Л. П. До питання про психологічні критерії зрілої особистості / Л. П. Овсянецька // Актуальні проблеми психології. Соціальна психологія. Психологія управління. Організаційна психологія. – К.: Інститут психології ім. Г. С. Костюка НАПН України, 2001. – Т. 1. – Ч. 2. – С. 105–110.
 193. Олпорт Г. Личность в психологии / Г. Олпорт. - Спб.: Ювента, 1998. - 345 с.
 194. Олпорт Г. Становление личности / Г. Олпорт. - М.: Смысл, 2002. - 462 с.
 195. Онеггер А. Я – композитор / А. Онеггер. – Ленинград: Музгиз, 1963. – 208 с.
 196. Опанасюк О. Динаміка співвідношень стильового і астильового початків у смисловій структурі стильового явище / О. Опанасюк // Стиль

- музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського / [упорядкував В. Г. Москаленко]. – К., 2004. – Вип. 37. – С. 30 – 36.
197. Орджоникидзе Г. Некоторые характерные черты особенности национального стиля в музыке / Г. Орджоникидзе // Музыкальный современник: Сборник статей. – М.: Советский композитор, 1973. – Вып. 1. – С. 144 – 181.
198. Основи психології: Підручник / За заг. ред. О. В. Киричука, В. А. Роменця. – К.: Либідь, 2006. – 632 с.
199. Павелків Р. В. Вікова психологія: підручник / Р. В. Павелків. – К.: Кондор, 2011. – 469 с.
200. Пальчевський С. С. Акмеологія: Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів / С. С. Пальчевський. – К.: Кондор, 2008. – 398 с.
201. Петрушин В. Музыкальная психология: Учебное пособие для студентов и преподавателей / В. Петрушин. – М.: Академический проект, 2006. – 400 с.
202. Питання стилю і форми в музиці: Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. – Львів: Каменярь, 2001. – Вип. 4. – 248 с.
203. Плеснер Г. Ступени органического и человек. Введение в философскую антропологию[Электронный ресурс] / Г. Плеснер. - Режим доступа: <http://www.ru/biblio/search.aspx>
204. Побережна Г. І. П. І. Чайковський: діалектика особистості і стилю: автореф. ...доктора мистецтв. / Галина Іонівна Побережна. – Київ, 1999. – 32 с.
205. Побережная Г. И. Петр Ильич Чайковский: Монография / Г. И. Побережная. – Киев, 1994. – 358 с.
206. Пономарев Я. А. Психология в системе комплексных

- исследований творчества / Я. А. Пономарев // Психология процессов художественного творчества. – Ленинград: Наука, 1980. – С. 24 — 31.
207. Пономарьов (1976), С. 11].
208. Прицкер М. Симфонии Малера «среднего периода» (проблема драматургии первых частей) / М. Прицкер // Из истории зарубежной музыки: Сб. статей. Выпуск 3. – М.: Музыка, 1979. – С. 81 – 105.
209. Психология: учебник для гуманитарных вузов / Под ред. В. Н. Дружинина. – СПб: Питер, 2009. – 656 с.
210. Психологія життєвої кризи / Відп. ред. Т. М. Титаренко. - К.: Агропромвидав, 1988. - С. 69-96.
211. Психология зрелости: Хрестоматия.- Самара: БАХРАХ - М, 2003. - 662 с.
212. Психология личности: Хрестоматия / Редактор - составитель Райгородский Д. Я. – Самара: Бахрах – М, 2006. - Том 2. – 544 с.
213. Перлз Ф. Эго, голод и агрессия / Ф. Перлз. - М.: Смысл, 2000. — 358 с.
214. Роговой С. И. Письма Иоганнеса Брамса / С. И. Роговой. – М.: Композитор, 2003. – 640 с.
215. Рогожина Н. Сезар Франк / Н. Рогожина. – М.: Советский композитор, 1969. – 267 с.
216. Роджерс К. Становление личностью / К. Роджерс. - М.: Прогрес, 1994. - 478 с.
217. Роменець В. Психологія творчості: Навчальний посібник / В. Роменець. – К.: Либідь, 2004. – 288 с.
218. Рощенко Е. Шуман и Жан-Поль. Фрагменты жизнетворчества. Методологические искания / Е. Рощенко // Таврійські студії. Мистецтвознавство. - Сімферополь: РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму», 2013. - № 4. - С. 49 - 55.
219. Рутенбург В.И. Титаны Возрождения / В.Ругенбург. - Л., 1976. - 153 с.

220. Сабољчи Б. Последние годы Ференца Листа / Б. Сабољчи. – Будапешт: Издательство Академии Наук Венгрии, 1959. – 140 с.
221. Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості: автореф. ... докт. мистецтв. / Н. Савицька. - Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2010. - 39 с.
222. Савицька Н. В.-А. Моцарт. Декілька штрихів до періодизації творчості / Н. Савицька // Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка. - Львів: Сполом, 2006. - Вип. 13: Вольфганг Амадея Моцарт: погляд з ХХ сторіччя. - С. 53-60.
223. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості: Монографія / Н. В. Савицька / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львів: Сполом, 2008. – 320 с.
224. Савченко А. Стилевые константы как отражение мировоззренческих основ творчества А. Брукнера / А. Савченко // Музичний стиль: теорія, історія, сучасність: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: – К., 2004. – Вип. 38. – С. 146 – 154.
225. Савчин М. В. Вікова психологія: Навчальний посібник / М. В. Савчин, Л. П. Василенко. – К.: Академвидав, 2009. – 360с.
226. Садовникова Е. Авторский стиль как интонируемое созерцание (к проблеме феномена творчества И. Брамса) / Е. Садовникова // Музичний стиль: теорія, історія, сучасність: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: – К., 2004. – Вип. 38. – С. 139 – 145.
227. Сакало Е. Освоение внестилевого как путь к собственному стилю (на примере «Роберт Дьявол» Дж. Мейербера) / Е. Сакало // Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського / [упорядкував В. Г. Москаленко]. – К., 2004. – Вип. 37. – С. 152 – 160.
228. Самойленко О. І. Авторський стиль як конститутивна риса музикознавчого дослідження: акмеологічні обрії наукової теорії Наталії Савицької // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І.

- Чайковського. - Київ. - 2015. - № 4(29). - С. 28-38.
229. Самойленко А. Интердисциплинарные тенденции современного музыкознания / А. Самойленко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музична освіта в Україні: теорія і практика. – К., 2003. - Вип. 29. – С. 137 – 151.
230. Самойленко А. Стиль как музыкально-культурологическая категория в свете теории диалога М. Бахтина / А. Самойленко // Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського / [упорядкував В. Г. Москаленко]. – К., 2004. – Вип. 37. – С. 3 – 13.
231. Серов А. Н. Бетховен и три его стиля. Книга В. Ф. Ленца / А. Н. Серов // Серов А. Н. Избранные статьи. Том второй. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1957. – С. 237 – 269.
232. Сілаєва Т. О. Філософія: Курс лекцій / Т. О. Сілаєва. – Тернопіль: Астон, 2003. – 216 с.
233. Сильвестров В. Дождаться музыки. Лекции - беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилютиковым / В. Сильвестров. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2010. – 368 с.
234. Синергетическая парадигма. Когнитивно-коммуникативные стратегии современного научного познания. - М.: Прогресс-Традиция, 2004. - 560 с.
235. Синцов Е.В. Рождение художественной целостности (авторская рефлексия потенциальных возможностей мыследвижения) / Е. В. Синцов. - Казань: Изд-во «ФЭН», 1995. – 228 с.
236. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. – М.: Музыка, 1973. – 446 с.
237. Слонимский С. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе / С. Слонимский. - Спб., 200. - 152 с.
238. Смирнов Д. О тайнах творческого процесса в музыке / Д. Смирнов // Музыкальная академия. - 2002. - №2. - С. 39-48.

239. Совва Н. Ранній період композиторської творчості: спроба визначення типологічних рис /Н. Совва //Музична творчість та наука в історичному просторі: Зб. ст. – К., 2008. – Вип. 73. – С. 23-29.
240. Сокольникова Н. История стилей в искусстве: учебное пособие / Н. Сокольникова, В. Крейн. – М.: Гардарики, 2006. – 395 с.
241. Соллертинский И. Симфонии Брамса / И. Соллертинский // Исторические Этюды. - Ленинград: Гос.муз.издат., 1963. - С. 276-300.
242. Соловцов А. Фридерик Шопен: Жизнь и творчество / А. Соловцов. – М.: Музгиз, 1960. – 467 с.
243. Соловцова Л. Джузеппе Верди / Л. Соловцова. – М.: Музыка, 1981. – 416 с.
244. Сохань Л.В. Искусство жизнетворчества. Предназначение. Жизнетворчество. Судьба: Социологические очерки, социально-психологические эссе, интервью, глоссарий / Л.В. Сохань. – К.: Издательский Дом Дмитрия Бураго, 2010. – 576 с.
245. Сохань Л. В. Поэзия жизнетворчества. Размышления о таинствах души и превратности человеческой жизни: стихи, афоризмы. максимы, сентенции, психологические эссе / Л. Сохань. – К.: Издательский Дом Дм. Бураго, 2009. – 400 с.
246. Сохор А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки / А. Н. Сохор. – Ленинград: Советский композитор, 1980. – 296 с.
247. Сохор А. Стиль, метод, направление (к определению понятий) / А. Сохор // Вопросы теории и эстетики музыки. – М.-Л.: Музыка, 1965. – Вып. 4. – С. 3 – 15.
248. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / И. Стравинский. – Ленинград: Музыка, 1971. – 415 с.
249. Сыров В. Типологические аспекты композиторского стиля / В. Сыров // Стилиевые искания в музыке 70-80-х годов XX века. – Ростов-на-Дону: изд. Рост. гос. пед. Университета, 1994. – С. 53 – 70.
250. Тараканов М. Е. Замысел композитора и пути его воплощения /

- М. Е. Тараканов // Психология процессов художественного творчества. – Ленинград: Наука, 1980. – С. 127 — 138.
251. Темрук О. В. Розвиток особистісної зрілості майбутнього вчителя у процесі професійної підготовки: дис. ...кандидата психол. наук : 19.00.07 / Темрук Олена Василівна. – К., 2006. – 198 с.
252. Теплов Б. Психология музыкальных способностей /Б. Теплов. – М.: Наука, 2003. – 379 с.
253. Титаренко Т. М. Життєвий світ особистості: у межах і за межами буденності / Т. М. Титаренко. – К.: Либідь, 2003. – 376 с.
254. Толстых А. В. Возрасты жизни /А. В. Толстых. – М: Молодая гвардия, 1988. – 233с.
255. Томашевски М. Ф. Шопен. Личность и творчество /М. Томашевски //Муз. академия. – 2001. – № 3. – С. 176-193.
256. Тукова И. О понятии «жанровый стиль» / И. Тукова // Музичний стиль: теорія, історія, сучасність: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 38. – С. 27 – 33.
257. Туриніна О. Психологія творчості: Навчальний посібник / О. Туриніна. – К.: МАУП, 2007. – 160 с.
258. Туровська Н. А. Ранній період композиторської творчості як феномен еволюційного процесу / Н. А. Туровська: Автореферат дисерт. на здоб. наук. ступ. канд. мист. – Львів, 2009. – 20 с.
259. Титаренко Т. М. Життєвий свій особистості: у межах і за межами буденності / Т. М. Титаренко. – К.: Либідь, 2003. – 376 с.
260. Філософія: Світ людини. Курс лекцій: Навчальний посібник / В. Г. Табачковський, М. О. Булатов, Н. В. Хамітов та ін.. – К.: Либідь, 2003. – 432 с.
261. Фихте И. Г. Основа общего наукоучения / И. Г. Фихте // Сочинения. Работы 1792-1801 гг. / И. Г. Фихте. – М.: Ладомир, 1995. – С. 275–473.
262. Франкл В. Человек в поисках смысла / В. Франкл. - М.: Прогрес, 1990. - 368 с.

263. Фромм Э. Личность / Э. Фромм // Психологическая типология: Хрестоматия. – Минск: Харвест, 2002. – С. 257–319.
264. Фромм Э. Характер как социальный процесс / Э. Фромм // Психологическая типология: хрестоматия. – Минск: Харвест, 2002. – С. 12–22.
265. Фромм Э. Человек для самого себя / Э. Фромм // Психоанализ и этика. - М., 1998. - С. 93 - 142.
266. Холопова В. К теории стиля в музыке: нерешенное, решаемое, неразрешимое / В. Холопова // Музыкальная академия. – 1995. - № 3. – С. 165 – 168.
267. Хохлов Ю. Некоторые проблемы творческой биографии / Ю. Хохлов. – М.: Музыка, 1972. – 412 с.
268. Хохлов Ю. О последнем периоде творчества Шуберта / Ю. Хохлов. – М.: Музыка, 1968. – 219 с.
269. Хохловкина А. Берлиоз / А. Хохловкина. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. – 548 с.
270. Хьелл Л. Теории личности / Л. Хьелл, Д. Зиглер. – Санкт-Петербург: Питер, 2007. – 607с.
271. Царева Е. Йоганнес Брамс / Е. Царева. – М.: Музыка, 1973. – 383 с.
272. Царева К. К проблеме стиля Й. Брамса / К. Царева // Из истории зарубежной музыки / Ред.-сост. С. Питина. - М.: Музыка, 1971. - С. 19-34.
273. Царева Е. О симфонической концепции / Е. Царева // Советская музыка. - Москва: Музыка, 1883. - Вып. 8. - С. 98 — 105.
274. Цицерон. О старости. О дружбе. Об обязанностях / Цицерон. - М.: Наука, 1974. - 247 с.
275. Чайковский П. О композиторском творчестве и мастерстве: Избранные отрывки из писем и статей / П. Чайковский. – М.: Музыка, 1964. – 272 с.
276. Чайковский П. И. О музыке, о жизни, о себе / П. И. Чайковский. – Ленинград: Музыка, 1976. – 272 с.

277. Чайковский П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном. Том II (1884 - 1893) / П. И. Чайковский. – М. – Л.: Музгиз, 1952. – 335 с.
278. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Том V: Литературные произведения и переписка / П. И. Чайковский. – М.: Музгиз, 1959. – 518 с.
279. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Том VI: Литературные произведения и переписка / П. И. Чайковский. – М.: Музгиз, 1961.
280. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Том IX: Литературные произведения и переписка / П. И. Чайковский. – М.: Музыка, 1965.
281. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Том X: Литературные произведения и переписка / П. И. Чайковский. – М.: Музыка, 1966. – 358 с.
282. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Том XV Б: Литературные произведения и переписка / П. И. Чайковский. – М.: Музыка, 1977. – 384 с.
283. Чайковский П. И. Письма к близким. Избранное / П. И. Чайковский. – М., 1955. – 671 с.
284. Человек: Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии. Древний мир – эпоха Просвещения / Редкол.: И. Т. Фролов и др.; Сост. П. С. Гуревич. – М.: Политиздат, 1991. – 464 с.
285. Черкашина – Губаренко М. Оперные маргиналии Франца Шуберта / М. Черкашина – Губаренко // Музыка і театр на перехресті епох: Збірник статей. У 2-х томах. – Т. 1. – Суми: Наука. – С. 78 – 85.
286. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке / Т. Чернова. – М.: Музыка, 1984. – 144 с.
287. Чижик И. Стилевое и внестилевое в механизме смені системі стиля / И. Чижик // Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського / [упорядкував В.

- Г. Москаленко]. – К., 2004. – Вип. 37. – С. 51 — 59.
288. Чубак А. Камерно-інструментальна творчість Юзефа Коффлера в контексті еволюції індивідуального стилю / А. Чубак // Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. - Львів, 2013. - Вип. 31: Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. - С. 118- 126.
289. Чубак А. Композиторська зрілість як хронологічний та аксіологічний феномен / А. Чубак // Науковий вісник ОНМА ім. А. Нежданової. - Одеса, 2013. - Вип. 18: Музичне мистецтво і культура. - С. 290-296.
290. Чубак А. Музикознавчі рецепції творчої зрілості композитора / А. Чубак // Київське музикознавство: Збірка статей. - Київ, 2014. - Випуск 49. - С. 202-212.
291. Шахиязарова Н. О национальном в музыке / Н. Шахиязарова. – М., 1963. – 91 с.
292. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. – М.: Музыка, 1964. – 726 с.
293. Швець Н. Деякі методологічні аспекти вивчення пізнього стилю / Н. Швець // Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – Випуск IV. – С. 73 – 80.
294. Швець Н. Деякі проблеми пізнього композиторського стилю / Н. Швець // Питання стилю і форми в музиці: Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка. – Львів: Каменяр, 2001. – Вип. 4. – С. 5 – 21.
295. Швець-Савицька Н. Пізній композиторський стиль як цілісність вищого порядку / Н. Швець-Савицька // Питання організації художньої цілісності музичного твору: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2005. – Вип. 51. – С. 31 – 38.
296. Швець Н. Психологічний світ пізнього періоду композиторської творчості / Н. Швець // Мистецтвознавство України: Збірник наукових

- праць. – К., 2004. – Випуск 4. – С. 86 – 91.
297. Шемелюк І. Я. Короткий індекс самоактуалізації та шкала ясності Я-концепції як показники особистісної зрілості / І. Я. Шемелюк // Практична психологія та соціальна робота. – 2000. – №6. – С. 26–27.
298. Шопен Ф. Письма. Том первый / Ф. Шопен. – М.: Музыка, 1982. – 464 с.
299. Шопен Ф. Письма. Том второй / Ф. Шопен. – М.: Музыка, 1980. – 468 с.
300. Штепа О. С. Диспозиційна модель особистісної зрілості : дис. ... кандидата психол. наук : 19.00.05 / Штепа Олена Станіславівна. – Львів, 2003. – 146 с.
301. Шуберт и шубертианство: Сборник материалов научного музыковедческого симпозиума 30 сентября – 2 октября 1993г. / Сост. Г. И. Ганзбург. – Харьков, 1994. – 120 с.
302. Шувалов А. Печальные аккорды Чайковского [Электронный ресурс] / А. Шувалов // Наша психология. - № 9 (43), 2010. - Режим доступа: <http://www.psych.ru/rubric/7/articles/622>
303. Шуман Р. Избранные статьи о музыке / Р. Шуман. - М.: РМИ, 1956. - 400с.
304. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей в двух томах / Р. Шуман. - М.: Музыка, 1975. - Том I. - 408 с.
305. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей в двух томах / Р. Шуман. - М.: Музыка, 1979. - Т. II. - 536с.
306. Шуман Р. Письма. Том первый / Р. Шуман. – М.: Музыка, 1970. – 719 с.
307. Шуман Р. Письма. Том второй / Р. Шуман. – М.: Музыка, 1982. – 525 с.
308. Щириця Д. Індивідуальний стиль Едгара Вареза як втілення музично-естетичних поглядів композитора / Д. Щириця // Музичний стиль: теорія, історія, сучасність: Науковий вісник НМАУ ім. П.

- I. Чайковського.: – К., 2004. – Вип. 38. – С. 207 – 214.
309. Эпштейн А. Моцарт. Личность. Творчество / А. Эйнштейн. - М.: Музыка, 1977. - 454 с.
310. Эриксон Э. Детство и общество / Э. Эриксон. - СПб.: Речь, 2002. - 416 с.
311. Эсе Л. Если бы Верди вел дневник ... / Л. Эсе. – Будапешт: Изд. Корвина, 1966. – 295с.
312. Юдкин – Рипун И. Н. Культура романтики / И. Н. Юдкин – Рипун. – К.: Наука-сервис, 2001. – 481 с.
313. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству [Электронный ресурс] / К. Г. Юнг. - Режим доступа: <http://psycho.dtn.ru>
314. Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени / К. Г. Юнг. – М., 1994. – 456 с.
315. Ямницький В. М. Розвиток життєтворчої активності особистості: теорія та експеримент : монографія / В. М. Ямницький. – Одеса : ПНЦ НАПН України – СВД Черкасов М. П., 2006. – 362 с.
316. Ярмо М. Герменевтична рецепція та епістемологічне дослідження категорії стилю / М. Ярмо // Студії мистецтвознавчі. – 2011. – Число 1. – С. 20 – 30.
317. Ярмо М. Психоаналістичні виміри індивідуального композиторського стилю: методологія питання / М. Ярмо // Матеріали до українського мистецтвознавства (пам'яті академіка О. Г. Костюка): Збірник наукових праць. – К., 2003. – Вип. 2. – С. 211 – 217.
318. Allport G. Personality: A psychological interpretation / G. Allport. - New York: Holt, Rinehart, & Winston, 1937. - 563 p.
319. Bromley D. The psychology of human ageing / D. Bromley. – London, 1966.
320. Chubak A. “Age-related musicology” and new views on composer's maturity / A. Chubak // European applied sciences. - Stuttgart, 2017. - № 1. - P. 9-11.

321. Harding J. Gounod / James Harding. – New-York: Stein and Day, 1973.
– 251 p.
322. Heidegger M. Kant und das Problem der Metaphysik / M. Heidegger. -
Frankfurt a. M., 1938. - 351 p.
323. Jacob H. E. Felix Mendelssohn and His Times / H. E. Jacob. - NJ:
Prentice-Hall, 1963. - 211 p.
324. Lehman K. Age anachievement / K. Lehman. – New Jersy, 1953.
325. Marek G. R. Gentle Genius: the Story of Felix Mendelssohn. - G. R.
Marek. - New York: Funk & Wagnalls, 1972. - 178 p.
326. Mendelssohn: A Life in Music. - Oxford: Oxford University Press,
2003. - 312 p.
327. Pincherle M. Vivaldi / M. Pincherle. – New-York: W. W. Norton &
Company Inc., 1962. – 279 p.
328. Schrade L. Monteverdi: Creator of modern music / Leo Schrade. - New-
York: W. W. Norton & Company Inc., 1969. – 384 p.
329. Tomaszewski M. Chopin. Czlowiek, dzieło, rezonans / M.
Tomaszewski – Poznan, 1998. - 840 s.
330. Wolff Ch. Johann Sebastian Bach: The Learned Musician/ Christoph
Wolff. – New-York: Oxford University Press, 2001. - 599 p.