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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴ Из личной беседы с композитором.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵ Из личной беседы с композитором.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Список использованных источников

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

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

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

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

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

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

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