1. Історія української музики : у 5 т. / [ред.: Загайкевич М., Калениченко А., Семененко Н.]. – К. : Наукова думка, 1990. - Т. 3 : Кінець XIX – початок XX ст. – 1990. – С. 239 – 244.
2. Кушнірук О. Український імпресіонізм / О.Кушнірук. – Музика. – 1995. – № 2. – С.22–23.
3. Малишев Ю. Пісенний піанізм Якова Степового / Степовий Я. Вибрані фортепіанні твори. – К.: Муз.Україна, 1983. – С.5-10.
4. Підківка О. Після довгих років забуття (про життя і творчість українських композиторів) / О.Підківка. – Львів, 2003. – С. 168–190.

В статье предлагается сравнительный анализ фортепианного творчества украинских композиторов – родных братьев Фёдора Якименко и Якова Степового, отслеживаются общие и отличительные черты их стилевого почерка.

Ключевые слова: *украинские композиторы, фортепианное творчество, миниатюры, стилевой почерк.*

In the article is suggested the comparative analysis of the piano works by Ukrainian composers, determined the differences and similarities of style of both artists.

Key words: *Ukrainian composers, the piano creation, miniatures, the author style.*

УДК 78.02.021:681.842:78.071.1

Володимир Романко

КОМП'ЮТЕРНІ МУЗИЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ТВОРЧОСТІ ІВАНА ТАРАНЕНКА

В статті на основі аналізу низки різних за жанрово-стильовими характеристиками творів Івана Тараненка розглядаються приклади застосування комп'ютерних музичних технологій як чинника збагачення можливостей творчого самовираження композитора.

Ключові слова*: композитор, комп'ютерні музичні технології, семпл, саунд-колаж.*

Творчий доробок провідних сучасних композиторів є результатом наполегливих пошуків шляхів адекватного самовираження, відтворення власної картини світу. За умов, коли арсенал композиторських технік є практично безмежним, індивідуальний стиль вибудовується через ретельний відбір поміж багатьох можливостей. Збагаченню комплексу засобів донесення художнього сенсу, створення досконалої мистецької форми сприяють, крім іншого, комп'ютерні технології, що набули останнім часом значного поширення.

Одним з проявів окресленої тенденції стала творчість Івана Тараненка, українського композитора, чий доробок став важливою складовою сучасної музичної культури. Ціла низка його творів різних жанрів – «A Prima Vista...», «Зрак», «Цвіт вишневий на Афоні», «Там і колись, тут і тепер...» тощо – позначена застосуванням можливостей комп'ютера.

Вагомість значення комп'ютерних технологій зумовила природну увагу українських композиторів і музикознавців до теоретичного осмислення цього важливого чинника збагачення музичної лексики. Одним з перших до проблематики, пов'язаної з роллю музичних комп'ютерних технологій у композиторській практиці, звернувся Ігор Гайденко, який проаналізував у окресленому ракурсі твори як зарубіжних (Ф. Манурі, М. Строппи, М. Ліндберга, П. Булеза, Я. Ксенакіса), так українських композиторів (О. Грінберга, О. Щетинского, І. Гайденка) [1]. Кроки в тому ж напрямку зробив згодом Артем Рощенко, який здійснив спробу окреслити також філософські й соціокультурні аспекти проблеми [7]. Відзначимо в ряду подібних праць ще й статті Алли Загайкевич [3; 4], а також монографію Інеси Ракунової, присвячену творчості композиторки [6]. Такого роду технології виявляються застосовними і в музикознавчому обігу: Ігор Пясковський здійснив спробу відтворити алгоритми комп'ютерного моделювання процесу композиторської творчості [5].

Мета статті – окреслити особливості використання комп'ютерних музичних технологій у низці творів Івана Тараненка

© Романко В., 2015.

Спробуймо дуже коротко окреслити історію питання, адже звернення композиторів до можливостей комп'ютера було підготовлено всією логікою музично-історичного процесу ХХ ст. Розширення та збагачення системи виразових засобів у творчості композиторів впродовж цього періоду відбувалось у тісній взаємодії із процесами розвитку суспільства, з еволюцією технологій. Одним з найважливіших проявів тенденції до принципового оновлення музичної мови, що набула інтенсивності починаючи з перших десятиліть ХХ ст., були пошуки в галузі тембру. У річищі цих пошуків винахідниками в різних країнах було запропоновано низку інструментів, робота яких ґрунтувалася на засадах утворення звуків тої чи іншої висоти й тембру за допомогою генерування електричного струму за певними параметрами: Телармоніум (Динамофон), Інтонаруморі, Терменвокс, Хвилі Мартено, Орган Хаммонда тощо. Згодом, вже у другій половині ХХ ст., з'явилися «Електронний синтезатор музики» Г. Олсона та Г. Белара (США) [6, с. 38–39], АНС (т. зв. «електронний інструмент для композиторів») Є. Мурзіна (Москва) та «Синтезатор Роберта Муга» (США) – нові технічні пристрої, що дозволяли не тільки синтезувати звук, але й здійснювати його обробку, що відкрило практично необмежені можливості звукоутворення.

Як наслідок, почало інтенсивно формуватися ціле нове відгалуження академічної музики – т. зв. «електронна музика», що виявила своєрідні «зрізи» домінування тембру як виражального засобу в музиці ХХ ст. Як слушно зауважив О. Жарков, внаслідок захоплення композиторів електронною музикою випробування нових темброві поєднань і взагалі пошуки в галузі тембру нерідко ставали самоціллю [2, с. 271].

Натомість можливості комп'ютера є значно ширшими й більш універсальними – він став засобом, що забезпечив подолання низки технічних проблем, пов'язаних із реалізацією композиторського задуму. Це було відповідним чином осмислено одним з «піонерів» використання комп'ютерних технологій Янісом Ксенакісом, який вважав, що комп'ютер є помічником композитора і виконує функцію «генератора нових музичних ідей, за допомогою якої композитор отримує можливість відходу від музичних стереотипів» [1, с. 11], позаяк він може, відштовхуючись від власних мистецьких завдань і керуючись своїм художнім смаком, відбирати генеровані машиною музичні елементи й відповідним чином використовувати їх.

Останні десятиліття композиторської практики суттєво розширили бачення можливостей запровадження комп'ютерних технологій в музиці, що дозволило сучасним митцям, спираючись на власний досвід, стверджувати, що «композитори одержали у своє розпорядження неймовірно потужний інструмент, часом здатний на таке, про що раніше можна було лише мріяти [7, с. 101]. Сфери застосування цього інструмента надзвичайно різноманітні. Це нотографія, пов'язана із використанням нотних редакторів на кшталт «Sibelius» або «Finale«; аудіоредагування (приміром, програми AVS Audio Editor, Adobe Audition), системи генерації музики, а також використовувані безпосередньо в створенні художніх текстів секвенсори та комп'ютерні програми, що забезпечують електронний синтез звука тощо.

Комп'ютер дає можливість вільного використання попередньо записаних звуків, звукових ефектів, музичних фрагментів, запис та негайне відтворення «наживо»; один музикант за допомогою секвенсора та семплера, що відтворює раніше записані взірці звуків, може створювати ансамблі сам із собою. Семплерно-секвенсорні засоби (їх принципова відмінність від технології звукових синтезаторів – у використанні приготованих раніше, або записаних наживо звуках, зворотах, мотивах, ритмах, тощо) разом із комп'ютерною «он-лайн» обробкою звуку стали помітно поширеними і вже навіть звичними, буденними не тільки у сольній, але й ансамблевій виконавській практиці.

Комп'ютер незмірно розширює можливості створення найвишуканіших темброві барв і їх поєднань – моделювання тембрів цілком залежить від фантазії та винахідливості автора і не має обмежень. Зазначимо також наявність можливості застосування техніки колажу із заздалегідь приготованих звуків, шумів, записів музичних фрагментів тощо і введення його синхронно до агогіки твору, виконуваного «наживо». Крім того, комп'ютерні програми дозволяють розширити власне виконавські можливості, позбавляючи композитора необхідності замислюватися, чи може музикант подолати ті чи інші технічні труднощі.

Іван Тараненко розпочав експериментування з виходом за межі традиційних композиторських технологій ще в 1990-ті рр. Так у 1994 р. з'явився колаж-квінтет для фортепіано, двох скрипок, альта, віолончелі та магнітної плівки «Ab ovo ad infinitum» («Від початку до нескінченності»), де з часом запис на магнітній плівці було замінено на електронний запис із застосуванням комп'ютерних програм.

За два роки по тому був написаний твір під назвою «A prima vista» («З першого погляду...»), вперше виконаний на фестивалях «Прем'єри сезону» і «Київ Музик Фест–97». Його жанр визначений як «імпровізаційна музика» для досить несподіваного складу виконавців: квартету саксофоністів, соло перкусіоніста, бандуриста і автора (фортепіано). Друга редакція «A prima vista» створена композитором у 2011 р. для квартету саксофонів, чембало, перкусіоніста та рояля. Власне комп'ютер використано в останній редакції 2013 р. для струнного квартету, арфи, перкусіоніста та автора (рояль, синтезатор, комп'ютер).

Початок 2000-х рр. був позначений появою кількох опусів, при створенні яких композитор звернувся до допомоги комп'ютера. Це, приміром, написаний у 2002 р. «Іст Коукер» за віршами Томаса Еліота – мелодекламація для двох акторів, фортепіанного квінтету та магнітної плівки (CD). Доречність заміни запису певних фрагментів музичної тканини на магнітну плівку на фіксацію на компакт-диск засобами комп'ютера з використанням семплів (як і в «Ab ovo ad infinitum») стає для композитора дедалі очевиднішою внаслідок технічної досконалості комп'ютера порівняно з магнітофоном.

В той же період І. Тараненко пише свого роду компіляцію для різдвяної дитячої вистави (на кшталт вертепу) в Іллінській церкві, що в Києві на Подолі, під назвою «Христос народився». До створеної композитором звукової доріжки – саунд-колажу – було включено кондак «Дєва днєсь» у виконанні чоловічого хору Валаамського монастиря, а також колядку «Бог предвічний народився» у виконанні співачки Олесі Чарівної. При записі композитор використовував семпли бандури, кобзи, цимбалів.

У 2005 р побачив світ твір під назвою «Там і колись, тут і тепер...», музика для клавесина та комп'ютерного саунд-колажу, написаний на замовлення Фундації Приятелів «Варшавської Осені» на кошти «Ernst von Siemens Musikstiftung», що в Монако. Концепція твору ґрунтується на протиставленні минулого, того, що пішло (було «там і колись»), але залишило свій слід, і актуального, новітнього, того, що існує «тут і тепер». Перший змістовний пласт напряму пов'язаний із клавесином, старовинним музичним інструментом, звучання якого створює певний семантичний ряд, асоціюючись перш за все з добою бароко. У формуванні другого змістовного пласта задіяний власне комп'ютер, атрибут сучасного життя й символ світового науково-технічного прогресу. В той же час, клавесин уособлює вічні цінності, щось стале і незмінне, що є стрижнем існування людства.

Минуле й сучасність в музичній тканині твору перебувають в стані активного діалогу, суперечать одне одному і в той же час ніби доповнюють сказане віртуальним опонентом. Для композитора важливими стають просторово-часові параметри означеного діалогу. Ось як він декларує це в розгорнутому тексті-поясненні до твору: «Саме в «просторовому» вимірі я намагаюсь жанрово-стилістично розташувати використаний матеріал звукового колажу в одночасовому існуванні трьох або чотирьох різних шарів, як категорій існування «абсолютного духу». З іншого боку «час», як послідовність існування явищ, які постійно змінюються, знаходяться в постійному оновленні, я використовую у вигляді локальної структурної тривалості сегментарних побудов, що як цеглини складають більш наповнені блоки, які в свою чергу створюють кілька розділів форми, об'єднаних в одне ціле» [8].

Достатньо прямо й переконливо презентовані чинники суперечності минулого й сучасності органічно поєднуються в музичній тканині твору із факторами єдності, що мають, крім інших смислових коннотацій, уособлювати неперервність розгортання історичного процесу. На це «працює», приміром, використання початкової теми клавесину в комп'ютерному колажі, коли в кантилені струнних вона подається в дзеркальному відтворенні. Водночас композитор розкриває складність трансформацій минулого в русі історії, руйнуючи, розщеплюючи поданий у тембрі струнних матеріал. «Зовнішньою силою», що спричиняє такі руйнування, постають тембри ударних.

Важливий смисловий акцент твору виникає завдяки діалектиці національного й загальнолюдського, втіленій у тому ж діалогові клавесина й створеного за допомогою комп'ютера саунд-колажу. До останнього введено елементи, що напряму асоціюються із українською культурою. Це, приміром, фрагменти колядки «Вечірняя зіронька» та веснянки «Почало на весну...», записаних у виконанні Ганни Коропниченко, а також обігрування поспівок однієї з цих пісень.

Більш опосередковано українське начало передане через тембр бандури. Композитор використовує фрагмент з п'єси «Guselky» Романа Гриньківа, де одним з засобів звуковидобування є удари ключем для настройки бандури; як наслідок, утворюється своєрідний сонор, який стає стабільним елементом опусу І. Тараненка.

Тембр бандури відіграє, крім того, роль об'єднувального чинника, позаяк композитор використовує й всіляко підкреслює близькість тембрів клавесину і бандури, пояснюючи, що «подібність щипкового звуковидобування на клавесині і бандурі артикулятивно створює цілісність сприймання музичного матріалу, а використання природного акустичного glissando від сковзання ключа по струнах бандури готує своє проникнення до семпльованого glissando струнних» [8].

Ще одним символом єдності часів, свого роду вічних цінностей постає в творі музика І. С. Баха, а саме використана в колажі цитата Andante з Бранденбурзького концерта №4 G-dur (BWV 1049).

Можливості комп'ютера дозволяють композитору створити повноцінне оркестрове звучання, де у складно організованій партитурі звукового колажу в ролі певних інструментів або груп оркестру виступають цілі звукові пласти, включаючи згадані вище цитати. Він широко використовує семпли вживаних в сучасній композиторській техніці прийомів гри на струнних інструментах: «довгі і короткі оркестрові glissando у висхідному і низхідному русі, їх різновиди із tremolo, обертонове glissando флажолетів на відкритих струнах, tremolo Arco та гамоподібні Pizzicato використані алеаторично, у повному діапазоні col legno тощо», а також «всілякі перкусивні інструменти, розведені в панорамі тарілки та їх металеві модифікації» [8].

Таким чином, завдяки можливостям комп'ютерних музичних технологій І. Тараненко створює музику, де внаслідок переосмислення й синтезування жанрових і стильових «знаків» різних епох відтворено глибоку філософську концепцію розгортання імпульсу «першопочаткової енергії»й перетворення його на «дещо важливе і величне» [8].

Прагненням до осягнення смислових глибин людського буття позначена ще одна робота композитора – одноактна сценічна опера для читця, чоловічого хору, оркестру та електронного запису «Цвіт вишневий на Афоні» за поемою Івана Франка «Іван Вишенський» (лібрето Софії Майданської). Твір, написаний і вперше виконаний у 2006 р., представлений скомплікованою з кількох рівнозначних складових партитурою. Та з них, що названа композитором «електронним записом», є звуковим колажем, що містить як музичні, так і немузичні елементи. Приміром, видіння Івана Вишенського під час бурі відтворено через синхронну подачу записів промов Леніна, Гітлера та Сталіна, шум хвиль, крики чайок, звуки вибухів, рокіт електрогітар тощо. Цікаво, що немузичні звуки подеколи «підкріплюються» звукозображальністю оркестру: так, падаючі краплі подані як в натуральному звучанні, так і у відтворенні оркестровими засобами.

Комп'ютерні музичні технології використовуються композитором у створенні нових редакцій раніше написаних творів, в яких, проте, було від початку закладено передумови можливих перетворень і переосмислень. Це стосується, в першу чергу, згаданого вище «A prima vista» – твору, в якому повною мірою відобразились особливості сучасного музичного стилю – синтетичного, відкрито асоціативного. Він ґрунтується на умисному застосуванні традиційного в опорі на «чужі» знакові структури. Цей моностилістичний синтез здійснюється на кількох рівнях.

Йдеться, по-перше, про поєднання академічного й джазового елементів. Перша редакція твору була написана для конкретних музикантів, які мають не тільки академічну музичну освіту, а й великий досвід джазового музикування: Р. Гриньківа (бандура), Сергія Хмельова (ударні), а також Київського квартету саксофоністів (художній керівник – лауреат Міжнародного конкурсу Юрій Василевич), який з однаковим успіхом виконує і академічні, і джазові твори. Важливою при цьому була імпровізаційна партія автора

Другий рівень синтезу зовнішньо непоєднуваного полягає у використанні цілком оригінального ансамблю інструментів. Поєднання тембрів саксофонів і бандури, яку традиційно вважають українським народним інструментом, що може використовуватись тільки у конкретній жанровій ситуації, дає надзвичайно сильний художній ефект. І. Тараненко продовжує напрацьовану в музиці ХХ ст. лінію експериментування з тембрами ударних інструментів. До його партитури включено вісімнадцять видів ударних, причому більшість з них вважається екзотичними. Це інструменти різного походження – азіатського (китайські підвісні тарілки, яванські гонги, там-тами, темпле-блоки, бамбузі, арабський барабан дарабука, том-томи), латиноамериканського (кабаца, бонги, тімбалес), європейського (помпейські тарілочки, тронки), афро-американського (конги, ков-белл), причому деякі з них були введені до складу симфонічного оркестру ще наприкінці XIX століття на хвилі позаєвропейських впливів, а інші до цього часу рідко використовувалися у академічних композиціях. Зауважимо, що ряд названих ударних потрапив до європейської музики саме через джаз, як, наприклад, темпле-блоки та ков-белли.

Нарешті, третій рівень синтезу пов'язаний з композиційними особливостями. Жанрове визначення «імпровізаційна музика» ні до чого не зобов'язує автора, залишаючи йому вільний

простір для творчості. «A prima vista» поєднує у собі алеаторику з джазовою імпровізацією. При використанні мобільних елементів важливим фактором художньої цілісності стає використання ostinato та варіантно-варіаційних прийомів розвитку.

Варіаційність як формотворчий принцип досить органічно поєднується з джазовим компонентом твору: адже відомо, що головний метод тематичної роботи у джазі – варіаційний (прагнення «багато чого робити з одного», за висловом А. Шенберга). Втім, саме такі структуротворчі принципи, очевидно, були найбільш прийнятними для втілення програмного задуму композитора – адже назва «З першого погляду» передбачає відтворення відтінків почуття, що охоплює людину. Таким чином, у цій ідейно-образній системі конфліктність відсутня, йдеться про передачу різних градацій одного емоційного стану. Як бачимо, специфічно джазові і, сказати б, загальномузичні завдання у даному разі потребують використання одних і тих самих композиційних принципів.

Певна відкритість форми твору сприяла можливості збагачення його музичної тканини завдяки застосуванню комп'ютерних технологій, адже жива концертна практика його виконання щоразу дозволяла модифікувати фактурно-темброві характеристики «A prima vista». Третя редакція 2013 р. – для струнного квартету, арфи, перкусіоніста та автора (рояль, синтезатор, комп'ютер) – була створена для виконання на відкритті нового концертного залу Вроцлавської академії музики, приуроченому до 65-річчя цього навчального закладу. Роль автора в ансамблі виконавців внаслідок цього збагатилася й поглибилася: заздалегідь підготовлений комп'ютерний запис дозволив ускладнити і без того глибоку концепцію твору, розставити деякі важливі акценти (приміром, в електронному записі багаторазово з'являється фрагмент гімну «Іже Херувіми»).

Здійснений у статті огляд опусів Івана Тараненка, при роботі над якими композитор послуговувався можливостями комп'ютерних музичних технологій, дозволяє зробити певні **висновки**. Композитор послідовно, впродовж всього творчого життя, що нині досягло однієї з своїх кульмінацій, сміливо експериментує, далеко розсуваючи межі традиційних композиторських практик. Водночас застосування комп'ютера не стає для нього самоціллю, воно завжди підпорядковане певним концептуальним завданням, що реалізуються в творах. Митець не обмежується лише вирішенням локальних завдань (пошуками нових тембрів, відтворенням оркестрового звучання тощо), натомість вибудовує складно організовану музичну тканину, де поєднуються цілі фактурні пласти, що набувають цілком визначеного семантичного навантаження. Саме тому найпоширеніший результат електронного запису для І. Тараненка – саунд-колаж, що складається з багатьох різних елементів. Такі можливості дозволяють митцеві також реалізувати власний потенціал виконавця – як в студійній роботі, так і у живій концертній практиці.

1. Гайденко И. А. Роль музыкальных компьютерных технологий в современной композиторской практике : дисс. …канд. искусствовед. 17.00.03 – музыкальное искусство / Гайденко Игорь Анатольевич. – Х., 2005. – 187 с.
2. Жарков А. Тембр как фактор интонирования музыкального произведения / Александр Жарков // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 21 : Музичний твір як творчий процес. – К., 2002. – С. 270-277.
3. Загайкевич А. 100 років української електроакустичної музики / Алла Загайкевич // Музика. – 2015. – № 1-2. – С. 52–55.
4. Загайкевич А. Українська електронна музика: практика дослідження / Алла Загайкевич // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковского. – Вип. 79 : Музика в інформаційному суспільстві: збірник наукових статей. – К., 2008. – С. 39-62.
5. Пясковський І. До проблеми комп'ютерного моделювання процесу композиторської творчості / Ігор Пясковський // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 20 : Музичний твір: проблема розуміння. – К., 2002. – С. 33–44.
6. Ракунова И. Н. Новые композиторские технологии: Творчество Аллы Загайкевич / И. Н. Ракунова. – К.: Феникс, 2010. – 208 с.
7. Рощенко А. Можливості й перспективи використання персонального комп'ютера в композиторській практиці / Артем Рощенко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковского. – Вип. 79 : Музика в інформаційному суспільстві: збірник наукових статей. – К., 2008. – С. 99–111.
8. Тараненко І. Музика для клавесина та комп'ютерного саунд-колажу під назвою «Там і колись, тут і тепер...» [Текст; рукопис]. – Особистий архів Івана Тараненка.

В статье на основе анализа ряда разных по жанрово-стилевым характеристикам произведений Ивана Тараненко рассматриваются примеры использования компьютерных

музыкальных технологий как фактора обогащения возможностей творческого самовыражения композитора.

***Ключевые слова**: композитор, компьютерные музыкальные технологии, семпл, саунд-коллаж.*

In article based on the analysis of a number of different in genre and style characteristics of works by Ivan Taranenko examples of use of computer music technologies as factor of benefication of composer's creative expression capabilities are considered.

***Key words**: composer, computer music technologies, samples, sound collage.*

УДК 78.071.1

Оксана Величко

РЕМІНІСЦЕНЦІЇ ІДЕЙ ПРОСВІТНИЦТВА В УКРАЇНСЬКОМУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ

У статті досліджено інструментальне виконавство в Україні в контексті доби Просвітництва. У зв'язку з цим, наведено приклади поширеного музичного інструментарію, імена найвідоміших виконавців у придворному, міському та військовому середовищах. На цій основі показано співзвучність українського інструментального музичного мистецтва в окреслений період постулатам доби Просвітництва.

***Ключові слова:** Просвітництво, музичне мистецтво, виконавець, інструменталіст, оркестр, репертуар, інструментарій.*

Епоха Просвітництва посідає особливе місце в історії естетично-філософської думки та музично-освітніх концепцій України. Розвиток естетичної думки в Україні XVIII ст. проходив під впливом естетики Просвітництва і французького класицизму. Видається актуальним простежити, яким чином просвітницькі ідеї отримали реалізацію в українському музично-інструментальному мистецтві.

Аналізуючи останні дослідження і публікації, в яких започатковано розв'язання даної проблеми (розвідки К. Чечені, О. Николенко, О. Ваврик, Л. Горенко-Баранівської, К. Черпухової, Л. і Т. Мазеп, Ю. Рудчук, О. Сташевської та ін.), варто наголосити на множинності підходів для її наукового вирішення. Означена стаття ставить за мету знайти ремінісценції ідей Просвітництва в українському інструментальному мистецтві даного періоду.

Провідний центр філософської думки України Києво-Могилянська академія відіграла важливу роль у розвитку філософської думки, науки і культури. Стрижневі просвітницько-музикознавчі та педагогічні позиції сформувалися і розвивалися в контексті педагогіки і школи Козацької доби (українського бароко), хронологічні межі якого охоплюють другу половину XVII – XVIII ст. Їх теоретичним підґрунтям послужили праці Г. Конiського, І. Гізеля, Т. Прокоповича, С. Тодорського та практична діяльність педагогів циклу музичних дисциплін, авторів теоретичних праць Ю. Барановича, М. Козачинського, С. Лободовського, Й. Мохова, В. Сербжинського.

Музично-виконавські та музично-просвітницькі концепції української гуманістичної науки Києво-Могилянської академії того часу формуються на підставі потреб та напрацювань історично домінуючого вокально-хорового мистецтва, позиції якого згодом проектуються і на аспекти інструментальної культури. Зокрема, у працях випускника цього наукового центру, самобутнього філософа Г. Сковороди (1722–1794) йдеться про духовне очищення та збагачення вихованців, опору на народнопісенну творчість як основу духовного формування особистості, національний характер музичної освіти, виявлення «сродності» музично-виконавських нахилів і здібностей шляхом використання різних жанрів і форм музики та розвиток природних нахилів і обдарувань; самореалізацію людиною притаманних їй музично-педагогічних хистів під час майбутньої професійної життєдіяльності; виявлення та розвиток акторсько-педагогічних можливостей особистості за допомогою музично-театрального мистецтва.

© Величко О., 2015.