

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ А. В. НЕЖДАНОВОЇ

ІДЕАЛЬНІ ПЕРШООСНОВИ НАЦІЙ І МИСТЕЦЬКИХ ВІДКРИТТІВ

Монографія

Київ
Видавництво Ліра-К
2023

УДК 78.03+781
I29

*Рекомендовано до друку вченою радою
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
(протокол № 18 від 6.06.2022 р.)*

Рецензенти:

Ж. З. Денисюк, докторка культурології, в. о. проректора з наукової роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв;

О. Л. Зосім, докторка мистецтвознавства, професорка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв;

О. К. Соболевська, докторка мистецтвознавства, доцентка Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

I29 **Ідеальні першооснови націй і мистецьких відкриттів** : монографія. Київ : Видавництво Ліра-К, 2023. 460 с.
ISBN 978-617-520-423-8

Книгу присвячено питанням культурології й музикознавства, які заявлені та розроблені на кафедрі теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової та отримали розвиток і підтримку в плідній науковій роботі представників інших кафедр закладу. Це проблематика: метафізики історії музики, ідеально-релігійних вимірів початків культурно-мистецької діяльності, релігійно-міфологічно усвідомлених засад музичної семіотики в оригінальній концепції аналізу артефактів від культурної ідеї їхнього створення й виконавського буття.

*Велика подяка адміністрації ОНМА за підтримку
і сприяння роботі над виданням.*

УДК 78.03+781

ISBN 978-617-520-423-8

© ОНМА імені А. В. Нежданової, 2023

© Видавництво Ліра-К, 2023

ЗМІСТ

Вступне слово	6
Частина I. Метафізика історії у формуванні традицій націй та культури	8
Розділ 1. Л. Шевченко. ДИЗ'ЮНКЦІЙНА ЄДНІСТЬ ФОРТЕПАННОЇ ПАРАДИГМАТИКИ ЄВРОПИ Й УКРАЇНИ В РІЗНОМАНІТТІ РЕГІОНАЛЬНИХ СКЛАДОВИХ	9
Розділ 2. Мінцзе Ван. ЖАНР ЛІРИЧНОЇ ОПЕРИ Й АМПЛУА ЛІРИЧНОГО СОПРАНО ЯК ОПЕРНЕ ВІДРОДЖЕННЯ ЦЕРКОВНИХ ЗАСАД МИСЛЕННЯ	36
Розділ 3. Л. Іванова. УКРАЇНСЬКА МЕНТАЛЬНА ЛІРИЧНІСТЬ У ФОРМУВАННІ ТРАДИЦІОНАЛІЗМУ МУЗИКИ ХХ СТОЛІТТЯ І НАЦІОНАЛЬНОГО ФОРТЕПАННОГО МИСЛЕННЯ	58
Розділ 4. А. Соколова. ФЕНОМЕН МАСКАРАДУ І РЯДЖЕННЯ В ІНТЕРІОРИЗАЦІЇ СВЯТКОВИХ ДІЙСТВ У БРИТАНІЇ, МАТЕРИКОВІЙ ЄВРОПІ ТА УКРАЇНІ	90
Розділ 5. Г. Волкова. РИТУАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК СПОСІБ ТРАНСЛЯЦІЇ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ	111
Розділ 6. О. Маркова. СПІЛЬНІСТЬ ПРАВОСЛАВНИХ ЗАСАД ІСТОРИЧНОЇ МІСІЇ УКРАЇНИ ТА ВАЛАХІЇ-МОЛДОВИ В МЕТАФІЗИЧНИХ ВИЯВЛЕННЯХ ПОДІЙ ХРИСТІЯНСЬКОГО СВІТУ	134
Частина II. Ідеально-символічні засади культури і творчості	153
Розділ 7. Д. Андросова. ЦИГАНСЬКО-ХРИСТІЯНСЬКА СИМВОЛІКА ВИРАЖЕННЯ І ВИКОНАВСЬКІ АЛЬТЕРНАТИВИ ВТІЛЕННЯ В «ІСПАНСЬКОМУ НАСПІВІ» П. САРАСАТЕ	154

Розділ 8. <i>Цзюньда Лін</i> . СИМВОЛІКА КАНТОВОСТІ В РОКОКО СОНАТ № 27 І № 32 Л. БЕТХОВЕНА В ПРЕДСТАВЛЕННІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО І ВИКОНАВСЬКОГО ГЕНІЯ ТВОРЦЯ.....	176
Розділ 9. <i>С. Шевченко</i> . ДЕРЖАВНО-РЕЛІГІЙНІ ВІДНОСИНИ ЯК ПІДГРУНТЯ ПОЛІТИЧНОГО ПРОСТОРУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ.....	201
Розділ 10. <i>І. Власенко</i> . СТИЛЬ «ПРЕКРАСНОГО СПІВУ» ЯК ВІДГОЛОС МІСТЕРІАЛЬНОСТІ ОПЕРИ.....	224
Розділ 11. <i>Г. Шпак</i> . ВІДТВОРЕННЯ УГОРСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНО-РЕЛІГІЙНОЇ ІДЕЇ В ДУХОВНІЙ ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ З. КОДАЯ	246
Розділ 12. <i>О. Муравська</i> . МІСТЕРІАЛЬНІ ОСНОВИ ВИРАЗНОСТІ ФРАНЦУЗЬКОЇ «ВЕЛИКОЇ ОПЕРИ»	266
Частина III. Символічна семіологія мистецтва і герменевтично-компаративний аналіз артефактів.....	285
Розділ 13. <i>З. Буркацький</i> . ІДЕАЛЬНІ ВИМІРИ РОМАНТИЧНОГО МИСЛЕННЯ У КЛАРНЕТОВИХ КОНЦЕРТАХ К. М. ВЕБЕРА	285
Розділ 14. <i>М. Крупей</i> . РОМАНТИЧНА ГЕНЕЗА САКСОФОННОЇ ГРИ І ЇЇ ПЕРЕВАГИ В АКАДЕМІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ ХІХ-ХХ СТОЛІТЬ.....	305
Розділ 15. <i>О. Рижова, І. Шевчук</i> . ФОРТЕПІАННІ ТА ХОРОВІ ТВОРИ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО У ВИБУДОВІ СИМВОЛІСТСЬКИХ ЗАСАД МИСЛЕННЯ КОМПОЗИТОРА	328
Розділ 16. <i>Т. Моторна</i> . УТІЛЕННЯ САКРАЛЬНОГО СМІСЛУ В «МАЛЕНЬКИХ ЕСКІЗАХ ПТАХІВ» О. МЕССІАНА	355
Розділ 17. <i>Н. Чуприна</i> . СИМВОЛИ СТАРОВИННОЇ ЦЕРКОВНОЇ ПОЛІФОНІЇ У ХХ СТОЛІТТІ Й ПОЛІФОНІЧНИЙ ЦИКЛ К. КАРАЄВА.....	381

Розділ 18. <i>Л. Зима.</i> СИМВОЛІЧНА КОНЦЕПЦІЯ АНСАМБЛЕВИХ ТИПОЛОГІЙ (НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ «МАКРОКОСМОСУ» І «ГОЛОСУ КИТА» ДЖ. КРАМА)	403
Розділ 19. <i>О. Олійник.</i> СИМВОЛІЧНІ Й ФОРМАЛЬНІ КЛАСИЧНІ ВИМІРИ КАМЕРНО- ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ АНСАМБЛЕВОЇ МУЗИКИ XX СТОЛІТТЯ І СЬОГОДЕННЯ	431
Відомості про авторів	458

Вступне слово

Представлена книга являє собою монографію, що розкриває розроблену в ОНМА імені А. В. Нежданової концепцію культурологізованого мистецтвознавства чи мистецтвознавчо організованої культурології, яка склалася на основі *аналітичної* історії музики, яку започаткував в Україні блискучий учений і адміністратор, що вибудував інститути аспірантури й докторантури в НМАУ імені П. І. Чайковського, Іван Арсенійович Котляревський. Аналітичність історико-музикознавчого підходу базується на уявленнях про *метафізику* історії музики; остання над-фізично демонструє повторюваність культурних станів на протязі людської історичної путі, зближуючи часові виміри традиційної лінійної векторності з круговою плинністю релігійних уявлень про час.

Культура становить атрибутивний показник людської суті як *ідеально-символічний* початок усіх думок, учинків і дій, започатковуючи ритуальним складом мислення і акцій вияви людської історії. Всяке ритуальне дійство передбачає музичну компоненту, що засвідчує синкрезу музичного й культурно-первісного явлення людини. Його ідеальні виміри в культурній діяльності створюють континуум творчої активності, спрямованої до контакту із Вищим у світоустрої, забезпечуючи *традицію* передавання навичок від покоління до покоління, від географічно-локалізованих проявів до планетарного обсягу *вжиткових* уявлень.

У руслі такої постановки проблеми автономізується тема, яку можна визначити як *символічну семіологію* в мистецтві та в музиці спеціально: адже за всієї інтенсивності лінгвізації-семіологізації мистецтвознавства і музикознавства зокрема питання специфіки художнього знаку і символу перебуває в процесі розроблення, тут важливим є спирання на здобутки *релігійної* філософії, бо ж традиційний раціоналізований погляд на мистецтво не охоплює закладеного в нього високого смислу.

Монографія представляє *наукову традицію*, сформовану від науковця до науковця, від учителя до вихованця і учнів останньо-

го, демонструючи три стадії, три покоління наукової наслідуваності й проблематики, що відрізняє позиції тих чи інших виразників генеральної музикознавчої-культурознавчої системи – із системоутвірним чинником метафізичності історичного плину і символічно-віросповідальних основ людського єства у культурному виявленні. Ця монографія не вичерпує розробленої концепції мистецтвознавчого-культурознавчого характеру: не охоплені поки внески іноземних учених, долучених до складеної в ОНМА концепції. Низка китайських вихованців Одеської музичної академії найближчого на сьогодні оточення представлена в книзі, але, можливо, наступним етапом стане вибудова нових напрацювань кафедр ОНМА і кафедри теоретичної й прикладної культурології насамперед у когорті найвизначніших спадкоємців, які плідно працюють у різних країнах світу з їхніми послідовниками й вихованцями.

Представлені у співавторстві роботи безпосередньо демонструють співпрацю керівника і вихованця останніх років роботи: зроблені напрацювання у навчальних нарисах варті заявки у високому науковому зібранні в контексті зроблених їхніми науковими керівниками корекцій. Сам текст книги розрахований на прилучення до наукових розробок авторів, затребуваних у навчальному процесі. Звідси – вступні пояснення до кожного з розділів, у яких заявлена в назві тема розкривається в різних вимірах із прикінцевим узагальненням.

Автори монографії висловлюють щиру подяку адміністрації Академії за можливість плідно контактувати з науковцями України та підтримку творчих заходів нашого знаного вищого навчального закладу.

ЧАСТИНА І.

МЕТАФІЗИКА ІСТОРІЇ У ФОРМУВАННІ ТРАДИЦІЙ НАЦІЙ ТА КУЛЬТУРИ

Показники метафізики історії людство завжди відзначало в назвах епох типу «ренесанс – відродження», вказуючи на культурну повторюваність того, що фізично не має можливостей «відродитися». Найцікавішим чинником, який у традиційній детермінації наслідування не отримував ніякого пояснення, виступає метафізика синхроніки, тобто вихід на ідеальні показники культурного буття у паралельних рядах окремих осіб і єдностей націй і рас, які фізично ніяк не контактують за географічними й ментально-мовними ознаками. Так спостерігається упорядкованість історичного плину, який надзвичайно цінували у Древності, яку й відзначили *мусікійством*, *музичним початком* історичного буття, поставивши Кліо, вособлення Історії в число *муз*, що емблематизували високе, Космосом осяяне мистецтво.

Перший розділ книги концентрує характеристики метафізичних проявів музично-історичних акцій – від палітри різнорегіональних виходів фортепіанної школи України з чітким виписуванням національних індексів у регіонах, історично вельми далеких один від одного, до демонстрації діахронної й синхронної історичної метафізики.

Розділ 1.

ДИЗ'ЮНКЦІЙНА ЄДНІСТЬ ФОРТЕПІАННОЇ ПАРАДИГМАТИКИ ЄВРОПИ Й УКРАЇНИ В РІЗНОМАНІТТІ РЕГІОНАЛЬНИХ СКЛАДОВИХ

Вказаний у назві поворот теми дослідження закладений потребами реалій фортепіанного мистецтва й культури в Україні, історично складена на європейських засадах регіональна будова якої потребує диференційованого ставлення до її культурних індексів і мистецьких класифікацій. А останні органічно «накладені» на світово-епохальну парадигматику фортепіанних виборів, що закономірно склалися в розвиток моцартіанства й бетховеніанства, вибудовані розрізненням клавірно-«політного», так званого «легкого», і театралізованого-симфонізованого «рояльного» піанізму. Розроблення останнього показані в роботах Д. Андросової, Л. Степанової, Л. Шевченко, тоді як регіональні відмінності стильових переваг фортепіанних шкіл України у вказаній систематиці відносин зі світовими стильово-парадигматичними виявленнями не піднімалися.

Наразі метою є виявити специфіку фортепіанної парадигми України через зазначення її диз'юнктивної якості у відношеннях регіональних переваг. Така постановка питання ґрунтується на позиціях інтонаційного підходу школи Б. Асаф'єва в Україні в культурологічних аспектах його компаративного й герменевтичного виявлення, як то маємо у працях Д. Андросової, О. Маркової, О. Рощенко та інших знаних музикознавців нашої Вітчизни. Висунуто оригінальне узагальнення відносин складових фортепіанної парадигми від XIX до XX століття, а також віднайдено якість *диз'юнкції* в характеристиці взаємодії вищеназваних складових в унікальних поворотах регіонального їхнього втілення.

1.1. Фортепіанний регіоналізм у відтворенні культурно-штучних показників національного буття України у ХХ столітті

Органіка регіональних різноспрямованих векторів національного самовираження закладена самою штучністю культурного гла людського існування. Як зазначено в історичних відомостях щодо першокроків людського існування від першоцентру цього життєвидового вкорінення, специфічно людська активність проявляється у творенні мов, що становить на рівні цивілізаційних утверджень нації проблему виявлення загальнонаціональної мови. Континенти, де збереглись ознаки ранньокультурних відносин (в Африці, наприклад), виділення спільної для різноплемінних-різноетнічних утворень національної сфери мовлення є досить складним завданням державотворчої роботи.

Для Європи, знаємо, виділення загальнонаціонального мовного простору в деяких національних вимірах, наприклад, у німецькому світі, досягло мети культурно-національного єднання («німецька культурна ідея» XVII-XVIII ст.) тільки на межі XVIII-XIX ст. Причому активність Австрії, тобто «Східної імперії», де за історичними умовами саме німецьке населення не становило більшості (а у Відні й донині – не менше половини слов'янського та іншонаціонального походження), визначила суттєві здобутки у мовно-культурному об'єднанні німецького світу.

А висунення через К. Орфа в німецькій музиці у ХХ ст. баварського фольклору, позначеного очевидними «середземноморськими впливами», на позиції загальнонімецького принципу музичного вираження – це демонстрація панування і культурного регіоналізму в мистецькій сфері, й водночас це культурна компенсація для протестантського крила нації старофольклорного живлення, яке для країн протестантського віросповідання позначене абстрагуванням від власне фольклорних витоків національного мислення.

Ясно, що формування національної єдності у мовних відносинах і у мовленнєвій сфері мистецько-творчих стосунків, за логікою культурного «мовотворення», виходить на подальший виток «роздібнення» національного вираження, в якому регіональні

надбання є спасенним живильним запасом росту і саморозвитку нації. І в тих же стосунках живої енергії національного мислення творчо значущі фігури національного буття демонструють підкреслено штучні показники свого існування в національних відносинах, у котрих феномен угорської національної гідності – *patio hungari* – у XIX ст. стверджується угорською належністю для тих, хто назвав себе представником нації.

Звідси – феномен героя, генія і мученика Угорщини XIX ст. поета Ш. Петефі, який був словаком за батьком і слов'янської ж крові за матір'ю, але справді втілює гідність мадярської нації в реаліях історичних надбань доби романтизму. Тим більш культурно штучний, але цілком органічний вигляд у національному просуванні народу до свого самоствердження має підняття на жупел фолькору вербункоша як прапора музичного національного ствердження Угорщини у XIX віці, тоді як у XX ст. усвідомили його етнічно-національну причетність радше до румунського національного середовища, що й закріпили фольклористичні «розкопки» Б. Бартока і З. Кодая в культурі секеїв.

Культурно надштучною виступає фігура Ф. Ліста, австрійця французького виховання, католика за віросповіданням, як глави одразу двох національних шкіл (але тільки не австрійської): Угорської та Новонімецької Веймарської (тобто належної до протестантсько-німецького культурного ареалу). І в цьому плані аналогом Лісту виступає геній Норвезької музики XIX ст. Е. Гріг, шотландець за батьком і значною мірою за матір'ю, кельтська культурна належність якого в руслі підйому «кельтської хвилі» в першій половині XIX ст. зумовила увагу до «допротестантського» шару фольклору норвежців, до збереженої в провінції ланки «сільського примітиву», що об'єктивно засвідчував православні корені Норвегії до XIII ст. і який став опорою норвезького прото-модерну і власне модерну напередодні XX ст.

Культурне буття України демонструє багатства регіонально-національних перетинів у ствердженні національної свідомості, з яких на особливу увагу заслуговує, можливо, Петро Могила, величний творець православної реформи, яка зовсім не збігалася з протестантською Реформацією, а була здійснена представником царського роду Молдови-Валахії, кровно зв'язаного зі старокато-

лицькими родами Польщі-Литви [5], і з опорою на здобутки галіканської Франції. І показовим є «православний інтернаціоналізм» Запорозької Січі, християнське лицарство якої заслужило увагу європейського Заходу і Сходу, як це засвідчив у своїй книзі про Україну І. Л. де Боплан у середині XVII ст. [2] і блискучим представником якої став «хрещеник польського короля», кровно зв'язаний з литовсько-польськими родами Б. Хмельницький.

І в продовження відповідних національно-етнічних перетинів – рід К. Мікулі, знаменитого учня Ф. Шопена, який своїм буттям у Львові-Лембергу в кінці XIX ст. заклав базисні принципи фортепіанного мислення в Західній Україні. Переплетіння молдавської, вірменської, німецької складових в його крові, написання фортепіанних п'єс у душі молдавсько-румунської музики леутарів, ревне додержання польсько-французьких заповітів фортепіанної гри, – все це в сумі культурних чинників існування західноукраїнського регіону органічно вписалось у найважливіший стильовий стрижень піаністичних надбань і регіонального, й загальнонаціонального масштабів.

Культурні здобутки української нації, як і національних єднань у найрізноманітніших куточках планети, жилися й живляться *іншоціональними* контактами, які спричинюють певні перегляди усталених думок щодо національних надбань і здобутків відповідно до сьогоденних вимірів національних цінностей. Це стосується, наприклад, уявлень про В. Малішевського, першого ректора Одеської консерваторії, котрий засяяв як видатний композитор і педагог у Польщі 1920-х – 1930-х років.

Але його не менш блискучий старт в Одесі в 1900-х, композиторська і визначна педагогічна діяльність у 1910-х справедливо спонукали ректора Одеської консерваторії 1980-х – 1990-х М. Огренича до формули: «Український композитор В. Малішевський» [7, с. 5], з урахуванням і принципового для Одеси російськомовного спілкування, й аристократично-проросійського виховання цього видатного діяча музично-організаційної і творчо-продуктивної, педагогічно-просвітницької сфер. І сам Малішевський усвідомлював свій «тринаціональний» творчий статус, potwierдження чого – його «Куявська фантазія» 1920-х років, орієнтована

на спорідненість – через куявів дніпровських – українського, російського та польського чинників у національному самовизнанні.

І мова йде не про родинні зв'язки (вони набагато складніші в сім'ї Малішевських), а саме про творчо усвідомлювані виміри національних дотичностей і культурну умовність вираження цього у творчості й організаційно-фаховій роботі. І знову-таки, Симфонія № 2 В. Малішевського, написана в Одесі й партитура якої зберігається в бібліотеці Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, засвідчує краще за будь-які описи безпосередню наслідуваність щодо школи М. Римського-Корсакова, щодо староруських-українських витоків цієї архаїки з модерновим звучанням.

І більше того, геніальний вихованець Малішевського в Польщі В. Лютославський у своєму емблематичному творі «Концерт для оркестру» 1950-х років явно демонстрував фактурно-стильові запозичення і з симфонізму Малішевського, і з архаїзмів його великого вчителя – обрядових хорів «Снігуроньки» М. Римського-Корсакова. Так творчість В. Малішевського засвідчила справедливість формули М. Огранича «український композитор В. Малішевський» у контексті показників українства Одеси, як воно об'єктивно склалося в умовах Півдня від козацької доби аж до заснування міста в кінці XVIII ст.

У нашому викладенні на спеціальну увагу заслуговує також діяльність К. Шимановського, генія польської композиторської школи – і це всесвітньо потверджено постановою ЮНЕСКО від 2006 р. Але неodrивною частиною творчої біографії митця є його діяльність в Україні, зокрема в Єлисаветграді (нині – Кропивницький), і особливо в Одесі, де написано, можливо, найвищий за своєю новаційністю твір композитора – опера «Король Рогер». І вкорінення тої опери у слов'янському творчому підйомі на українському Півдні – в самій партитурі, в розподілах тембрів за символікою, відмінністю від принципів Заходу і спорідненого з оперним підходом як Нової російської школи, так і утвердженого П. Сокальським і М. Лисенком українського оперного мислення.

Саме Лисенкова корекція повісті М. Гоголя – у «пом'якшенні» протиставлень українського – польського, що виразилось у розгортанні образу Марильці (на відміну від безіменної Панни у Гоголя), – становить знаменні протиставлення вір у «Королі Ро-

гері» Я. Івашкевича і К. Шимановського, у яких королева Роксана позбавлена ознак «злого» образу, при тому що вона відступається від закоханого в неї й нею ж шанованого Рогера. А самотній стоїцизм Рогера у фіналі твору не має аналогій ні в одного з сучасників, окрім як в одесита В. Ребікова, рівень геніальності якого оцінений хіба що в останні десятиліття. При цьому зауважмо, що в Одесі, де писав свою оперу Шимановський, авторитет Ребікова у 1900-х – 1910-х був беззаперечний, і Шимановський, безумовно, знав працю над «психодрамами» цього забутого майже на все століття генія українського Півдня.

Сказане, а також зазначене вище прийняття скрябінізму К. Шимановським у чистоті абстрагованості від фольклору в 1900-х – 1910-х роках не має аналогічних ні в Росії, ні в Україні інших регіональних виявлень. Послідовний «скрябіність» Б. Лятошинський, що від першого до останнього днів своєї творчої праці не втрачав спорідненості з музикою автора «Поєми екстазу», від початків свого звернення до Скрябіна *поєднував цього роду впливи з національним українським елементом*. І це парадоксальним чином впливає навіть у такому екзотизмом позначеному творі як вокальний триптих на вірші китайських поетів епохи Тан (див. про схильність до виявлення фортепіанної специфіки мислення у статті О. Рижової [8]): акцентування жіночої суті ліризму, а також унесення прихованої поліфонії в мелодії тощо.

Таким чином, скрябінізм Лятошинського від початків живився фольклоризмом, а це категорично протистоїть позиції К. Шимановського у 1900-х – 1910-х роках. У такий спосіб К. Шимановський, як ніхто із сучасників і наступників, наблизився до скрябінівської «дематеріалізації», до «відриву» від фольклорного-популістського «грунтовництва», що й видає провізантійські-*проісихазькі* корені й О. Скрябіна, й К. Шимановського. І тут відкривається *українська паралель творчості К. Шимановського в Україні – до візантизму М. Бойчука* (не забуваймо про саме візантійський характер сюжету «Короля Рогера»).

Указане вкорінення К. Шимановського в український-російський колорит мислення в 1900-х – 1910-х певною мірою підкріплене виступами в одеській пресі, де незмінною була висока оцінка творчості майстра і де незрідка його називали «російським» ком-

позитором, що не мало заперечень із боку автора. Але треба пам'ятати, що одеською специфікою українства було непротиставлення російському, ба більше, була свідомо слов'янська солідаризація в різнонаціональному середовищі міста, ідеологом якої був відомий український композитор, що працював в Одесі й прлонгував тут в українському напрямі позиції купкістів (про це в розробках С. Мірошниченко [7]), до речі, в прямому контакті з ними.

Зі сказаного випливає довіра до культурної штучності вирішення в постаті К. Шимановського його польського ества, в якому скрябінівський вплив органічно поєднався з неофольклоризмом 1920-х – 1930-х років, тоді як представництво українського модерну, причому в оригінальному варіанті одеського регіоналізму, становить здобуток 1900-х – 1910-х років. І характерною рисою того українства Шимановського вважаємо «афольклорну дематеріалізацію» з принциповим акцентуванням візантизму (цього прямо у Скрябіна немає) як паралель до висот відкриттів М. Бойчука.

Певним підсумком наведених описів виступає усвідомлення того незаперечного історичного факту, що культурна штучність регіоналізму у національній єдності невідривно поєднується з певним «роздвоєнням» (а то й «розтровоєнням») фігури митця в уявленні різних національних осередків. Причому це уявлення неунікно набуває характерних регіональних відмінностей від загальнонаціональних виявів, як це вимальовується в постажах таких величних музикантів як В. Малішевський і К. Шимановський. Вони постають перед нами не тільки у статусі земляків, зобов'язаних народженням і почасти вихованням на лоні української культури, а й активними творчими виходами в українство.

Зі сказаного випливає спеціальна культурна значущість для України й Одеси не тільки творчості В. Ребикова, пов'язана з Одесою, Молдовою, Кримом, а й О. Скрябіна, творчі надбання якого, сформовані Московською школою в Росії, набули принципового резонування саме в Україні, причому по-різному в регіональних виявах Центру (Б. Лятошинський і всі його високоталановиті учні) та Півдня (В. Ребиков, К. Шимановський). І цей загальнотворчий вплив О. Скрябіна має бути доповнений – його *піаністичним* виявом, його *салонністю*, яку плекала й Москва, котра «втягнула» на «кельтській хвилі» Дж. Фільда.

Але в Одесі, культурний статус якої вибудовували безпосередньо аристократи-емігранти з революційної Франції, топоніміка якої від Французького бульвару до центральної вулиці Рішельєвської й Рішельєвського ліцею засвідчує присутність «духу Франції» в найзначніших надбаннях культури та мистецької сфери міста, салонне мистецтво Скрябіна і його «французький» за технічними вимогами піанізм знайшов найадекватнішу реакцію в масштабах Росії та Європи.

Тому центральна теза – Скрябін-виконавець як суттєва складова піаністичної культури України у специфіці її виявлення на Півдні, в Одесі. І з Одесою пов'язана й композиторсько-творча найадекватніша проєкція скрябінізму – в особі польського за підсумком і українського за витокком композитора К. Шимановського. І тільки в Україні та Польщі маємо вияв *скрябінізму* як стильово-смыслового засвоєння спадщини Скрябіна-композитора.

Що ж до піаністичного реноме Скрябіна, невідривного від Одеси, то найбільш виявленим це стало у зв'язку з гаслом конкурсу Е. Гілельса, що сповідував протягом 15 років *перлинний* стиль гри. Гілельс розгорнув у моцартіанське лоно шопеністські відмінності салонного стилю гри, демонструючи поєднаність шопенівської-скрябінівської ліній із моцартіанським витокком *клавірної* вибудованості піаністичних здобутків.

Указаний шопенівсько-скрябінівський принцип піаністичного мислення Одеси має певну паралель у регіональних здобутках Львівської культурної лінії, натхненої К. Мікулі, оціненої в повноті її значення В. Барвінським і високоталановитим виконавцем його творів О. Криштальським, що продовжує нині універсальна постать, унікальна в межах України – композитор, музикознавець високого творчого рівня і чудовий піаніст О. Козаренко. А проскрябінівська – просалонна-бідермаєрівська – лінія його чітко проглядається в репертуарній націленості на творчість скрябініста Б. Лятошинського, що в Козаренка органічно дотична до всього, що пов'язане з постаттю А. Кос-Анатольського.

Повертаючись до піаністичних зосереджень українського Центру, до Києва, то одразу відзначаємо в скрябінізмі Лятошинського оркестральну надлишковість, яка в умовах мислення виводить на органіку бетховеніанства. І в центрі опиняється В. Го-

ровиць, піаністичний конкурс імені якого засвідчує вкоріненість його мистецтва у Києві й в Україні. І лістіанство Горовиця, як засвідчують історичні дані, стало логічною паралеллю діяльності С. Іваницького, наступника Ф. Ліста, лістіанський же дотик відчутний у мисленні Б. Лятошинського, скрябінізм якого органічно пов'язувався з культом Р. Вагнера і відповідною бетховеніанською позицією в жанрово-стильових виборах.

Загалом жанрові ознаки творчості Б. Лятошинського наближені до лістівських: очевидним є симфонічно-ораторіальний нахил мислення, вищезазначене спирання на національний фольклоризм – українського і польсько-слов'янського обширу. Наявність двох опер, що відділяє від Ліста (останній свідомо не торкався музично-сценічного ряду, де оперував Ф. Еркель), не порушує базисного інструментально-симфонічного принципу композиторської праці автора «Золотого обруча». Як і в Ліста, у Лятошинського нечисленні, але надзвичайно значущі в українському фортепіанному вжитку – 2 Сонати (1924, 1925 – у Ліста теж тільки 2 Сонати для фортепіано), Балада (1929) – це із жанрового ряду Ф. Шопена, але у лістіанському прочитанні.

Так само «озираючись на Ліста», працював і Л. Ревуцький, хоч він, як і Б. Лятошинський, був вихованцем консерваторії Р. Глієра, представника Московської школи, що забезпечило скрябіністські стильові впливи. І все ж по-лістівськи вирішувалася жанрова стратегія творчості, лістівською була фактурна палітра фортепіанної творчості майстра, зокрема єдиної у своєму роді Сонати, що знайшла високе визнання у грі українських піаністів.

Сказане дозволяє вирізнити лістіанство як характерну стильову ознаку українського Центру, за суттєвості протиспрямованих лістіанству шопеніансько-скрябіністських виразних індексів. У контексті сказаного органічним вираженням естетики київського музичного середовища стала лістіанська епопея виконавства В. Горовиця, що втілювала бетховеніанську стильову парадигму академічного *оркестрального* фортепіано, при тому що проджазова корекція гри «пласкими» пальцями була показовим торканням антитези оркестральної рояльності.

Це ж стосується й піаністичних здобутків українського Сходу, представленого музичними завоюваннями Єлисаветграда-

Кропивницького і Харкова, де діяльність Густава і Генриха Нейгаузів, свідомо орієнтуючись на німецький стиль гри, яскраво демонструючи академічний «праворучний» піанізм бетховеніансько-лістівського спрямування (твори Л. Бетховена стоять на першому місці в репертуарному списку Г. Нейгауза), вбирала впливи Відня і польської школи, скрябінівські тенденції та їхнє переломлення через творчість К. Шимановського, двоюрідного брата митця.

Артистичне визнання Г. Нейгауза, яке формувалося виступами 9-річного віртуоза й було кристалізоване до 1910-х років, тобто до формального «екстернату» закінчення Петербурзької консерваторії в 1915 р., засвідчило високий ранг піаністичного реноме Школи Нейгаузів, яку згодом Генрих Густавович пролонгував у музичний світ Москви. Як бачимо, незалежно від Києва і в зовсім інших персональних виявах Єлисаветград-Кропивницький видав у стильових перевагах чітке бетховеніанство у змішуванні з шопеніанськими-скрябіністськими перевагами, що за принципом нагадує парадигмальний показник Центру в особі В. Горовиця.

І не викликає вже подиву те, що Схід України в конкретиці музичного Харкова, який виплекав піаністичний здобуток М. Лисенка, Лисенковою ж персоналізацією еднається з Центром, де академічні засади бетховеніанства-лістіанства була непорушною, при цьому вільно «всотуючи» стильові опонентні піаністичні ознаки моцартіанства-скрябінізму. Вказані «засади» піаністичного українського Сходу на початку ХХ ст. стійко утримувала високі академічні засади гри, знайшовши у спіранні на піаністичні здобутки В. Крайнева, вихованця Г. Нейгауза в Москві, енергію проведення Харківських асамблей – на підтримку висот академічного мистецтва, але у вираженій поправці на «актуальне інтонування» промоцартіанської «легкої» гри, яка стала вирізняти школу Крайнева від 2000-х років.

Судячи з того, що ні в кого з представників українського піаністичного мислення, за всієї вираженої схильності до бетховеніанського чи моцартіанського стильового «крила», не маємо «чистоти» додержання прийнятої парадигматичної складової, мусимо визнавати це як вираження *ментальної ознаки «ліризму*

душі» українського мисленнєвого типу, чужого щодо раціональної чіткості розмежування ідей-предметів і образів-сенсів.

До сказаного маємо додати активність саме на Півдні, в Одесі, кінематографічної продукції всеросійського-всеукраїнського значення через дільність студії Ханжонкова, де фільми з участю В. Холодної (уродженої полтавки Левченко) накладали незрівнянний авторитет таперської, клавірно-моцартіанської за типом звуковитягу, фортепіанної участі у творчих демонстраціях тих фільмів. І на цьому творчому тлі вважається органічною діяльність видатних піаністів-імпровізаторів Одеси, заслуженого діяча мистецтв України Ю. Кузнецова і заслуженого артиста України С. Терентьєва.

Вони вособлювали двостильові лінії піанізму – прорахманівську в першого і відверто шопеніанську в другого, але явно минаючи прооркестральний «овокалений» піанізм у наближенні до модерновості Г. Гульда. І це – одна зі складових їхніх виступів. А друга – відверта джазово-свінгова, з елементами рокової агресивності в Кузнецова і в явному милуванні джазовим естетизмом у Терентьєва. Така піаністична дволикість має певну схожість із виступами польського дуету Томашевського – Киселевського, але в цих артистів був відвертий джазинговий принцип: джазова транскрипція класичних творів, що її фрагментами допускав Кузнецов, але Терентьєв уникав.

Можливо, така «двомовність» у піаністичних надбаннях Одеси скалася в Одесі як утілення «двічі-порубіжжя» (якщо за М. Грушевським прийняти синонімізацію України й «порубіжжя» взагалі). Одеса, що становила і становить реалії українського Півдня й уособлює традиції імперського міста, визначила свою особливу регіональну відмінність у фортепіанній культурі. Це виняткова дієвість скрябінізму (через В. Ребікова, К. Корчмарьова) – й водночас уґрунтованість бетховеніанства. Останнє через стартові установа С. Ріхтера в Одесі, де консерваторія перетворилась на Музично-драматичний інститут імені Л. ван Бетховена, де визначилися суттєві чинники цієї альтернативної стосовно скрябінізму лінії виконавських уподобань.

Підсумковими позиціями в поданні фортепіанного регіоналізму у відтворенні культурно-штучних показників національного буття України ХХ століття є такі:

– культурна штучність вираження ідей часу за їхнім утіленням у буття нації зумовлює своєрідне впровадження іншонаціональних складових у національний розклад, персональне навантаження в реалізації актуального принципу національного виявлення не тільки на представника цього національного типу, а й «сумісництво» того чи іншого носія актуального національного замовлення в представленні різних національних культур;

– різнонаціональне «поєднання» в музичній класиці маємо в особах Ф. Ліста, Ф. Шопена, які вособлювали вираження угорської й новонімецької, польської та французької шкіл, І. Стравинського, І. Вишнеградського у втіленні російського і французького мистецтва, що доповнюємо відомостями про бінаціональний сенс П. Сокальського в Одесі, В. Малішевського в Одесі й Варшаві, М. Завадського у Львові й Києві, К. Шимановського в Єлисаветграді-Одесі та Варшаві, а щодо української вкоріненості К. Шимановського в його творчості 1900-х – 1910-х очевидним є *візантизм у його прочитанні скрябініаснства*, який безпосередньо відсутній у самого Скрябіна і який співвідносний з послідовним модерном візантизму в живописі в особі М. Бойчука і його наслідуванні в *бойчукізмі*;

– на виконавському рівні різнонаціональна належність творчих здобутків показова в роботі К. Мікулі, В. Горовиця, Г. Нейгауза, С. Ріхтера, Е. Гілельса, які вособлюють, з одного боку, культурні здобутки України, а, з другого, культурні ознаки творчого мислення, показові для Молдови, Франції, Польщі (у Мікулі), США, Ізраїлю (у Горовиця), Росії (у Нейгауза, Ріхтера, Гілельса);

– регіональні здобутки культури та мистецтва ХХ століття, становлячи органіку першокультурного «мовотворення» і наслідуючи «провінціалізми» попередніх епох, організують найвидатніші творчі звершення націй, як це сталося з «баварським локалізмом» К. Орфа, що має суттєві перегуки з творчо-мисленими установками України, де сконцентрувалося скрябініанство в особах Б. Лятошинського, В. Ребікова, В. Косенка (і цього немає в Росії, скрябінізм І. Вишнеградського і М. Обузова реалізувався у Франції), а щодо виконавського вияву, то тільки в Одесі, на українському Півдні, визначилася повнота скрябінівської лінії

в представленні світового парадигмального моцартіанства як неоркестрального типу фортепіанної гри;

– регіональні переваги виконавської палітри України виявились у тяжінні Центру і Сходу, почасти Півдня (символізовані особами М. Лисенка, В. Горовиця, Г. Нейгауза, С. Ріхтера) до бетховеніанського академізму, виділеного лістіанськими проєкціями, при цьому щедро корегованими залученнями з моцартіансько-скрябінівських засобів, тоді як Захід і певною мірою Південь (їх символізують К. Мікулі, О. Скрябін, Е. Гілельс) відверто тяжіють до моцартіанства, вираженого шопенізмом Мікулі, повнотою скрябінівської палітри гри самого Скрябіна і «перле» Гілельса;

– ментальна перевага «ліризму душі» українця, що уникає раціонального жорсткого розділення якостей-снів, задає, судячи з усього, особливе «перехрещення» бетховеніанських і моцартіанських музично-мисленних показників «рояльної»-прооркестральної та «клавіризованої» гри, які в нерівнооб'ємній сукупності реалізувалися в мистецтві та культурі загалом фортепіанного ігрового вияву;

– на межі ментальних перетинів на Півдні, в Одесі, народилася дивна «бістилістика» академічного і модернового проскрябінівського піанізму, вособленого в 1970-х – 1990-х творчістю Заслуженого діяча мистецтв України Ю. Кузнецова і Заслуженого артиста України С. Терентьєва, чия стильово-видова двоспрямованість не має аналогів ні в Україні, ні в Росії (хіба що неточна паралель до джазінгу Киселевського – Томашевського у Польщі).

1.2. Диз'юнкція відношень бетховеніанської й моцартіанської складової стильової парадигматики української піаністичної культури

Мистецтвознавське усвідомлення стилеутворення як результату дії сукупно-колективного розуму епохально мислячого людства (на базі праць Г. Вельфліна, Г. Адлера, Б. Асаф'єва), що утворило паралель лінгвізації філософії-естетики, гуманітарної сфери загалом (Б. Рассел, Е. Гуссерль, Г.-Г. Гадамер) і водночас культу-

рологізації мистецтвознавства (М. Алпатов, М. Бахтін, О. Лосєв). У результаті складається широке запозичення мистецтвознавцями з логіко-лінгвістичного термінологічного запасу, яке живить понятійно-термінологічне наповнення цієї роботи.

Розвитком творчих подій аргументовано, що логіко-лінгвістичний виток терміну «диз'юнктивність», яким виокремлена сутнісна ознака парадигмального виміру фортепіанного здобутку ХХ століття, задіяний лінгвістичною ж всепроникненістю мислення ХХ століття. Легітимізований для мистецтвознавства і культурології термін парадигми дозволив осмислювати універсальні надіндивідуальні прояви мислення, не пориваючи з конкретикою індивідуально-мисленнєвих зусиль носіїв мовного досвіду.

З логіки викладеного ясно, що робота з вибраним терміном дала можливість вирізнити особливе протиріччя в мисленнєвих операціях минулого віку, в якому не «тріщина, що пройшла через серце поета» романтичної доби, але розрив на незмішувані пласти творення, соціально-культурного і мистецького, визначив стильову антитезу збіглого століття. Це породило, попри традиційну ієрархію цінностей і центрованість навколо культуротворчого механізму віри, «неогетерофонію» більш-менш випадкових нашарувань і переваг.

У роботі висунуто гіпотезу парадигмального значення двоскладового виявлення піаністики від ХІХ до ХХ ст. в антиномічному співвідношенні бетховеніанства й моцартіанства як оркестрального фортепіанного мислення і «клавіризованої» гри, що на матеріалах цього дослідження потвердилася внутрішнім розвитком її атрибутивних ознак.

Фортепіанна стильова парадигма продемонструвала, по-перше, *амбівалентність* своїх складових: бетховеніанство зосередило новаційність у добу романтизму й академізм у добу науково-технічної революції, тоді як моцартіанство було засновком традиції в ХІХ ст. і стало гаслом модерну/авангарду у ХХ. А по-друге, моцартіанська складова парадигмальної лінії стилю органічно увійшла в музику «третього ряду» і, більше того, виразно-технічно «злилася» з позамистецькою сферою дансінгу, таперства, гри – проведення часу.

Фортепіанний відбиток у відносно малому світі національного українського буття зламів-нашарувань планетарного значен-

ня – то було надзавданням здійсненого дослідження, що виконане на матеріалі фортепіанних надбань, які охоплюють як традиційну професійну сферу, так і заторкують позахудожні виміри прикладного піанізму. Останній став фактом людського буття і активно вплинув і впливає на життєпрояви мистецької сфери (феномен В. Горовиця в Києві, творча біографія піаністів «напівджазистів-напівакадемістів» Ю. Кузнецова і С. Терентьева у філармонічній діяльності в Одесі).

В роботі обґрунтовано, що розгляд піаністичного буття України ХХ століття в контексті світових культурно-творчих процесів у якості підсумкової подано тезу про *культурну штучність* виявлень стильових складових піаністики, що, перш за все, стосується *виходу моцартіанської піаністичної лінії за межі художньо-мистецької самозначущості, а, по-друге, спонукає конкретно-культурознавчо вирішувати належність до тої чи іншої національної школи, до регіональних уподобань* щодо стилів та імен фортепіанних лідерів тої чи іншої країни, частин і цілого нації.

Посилаючись на представництво певної творчої сфери низкою відомих імен світового і всенационального значення (Б. Бакфарк, Ф. Ліст, М. Завадський, І. Стравинський, Д. Лігеті та ін.), які позначені репрезентативністю різних національних культур в одній персоні, дійшли висновку щодо задіяності в культурному бутті України видатних піаністів, які взяли старт і досягли світового рівня своєї творчої праці саме в Україні, згодом увійшовши до золотого фонду піаністики Росії, США тощо. Мова йде про реалії культурного визнання О. Скрябіна, який має стильових спадкоємців із композиції в Україні, в Польщі, у Франції (на Сході Європи їх нема), а піаністика Скрябіна була підтримана беззаперечно саме в Одесі – і мала величезний вплив на українські Південь і Схід. Тому мистецтвознавчий родовід Скрябіна – це російське мистецтво, але *культурознавчий* погляд указує на культурно-стильову належність його піанізму до вкоріненого в Україні в регіональному вияві українського Півдня.

Піаністичні вподобання, як вони склалися в «ярусності» буття і мислення ХХ століття, охоплюють не тільки світ мистецтва, а й культурні шари поза ним, популярну і маскультурну сфери, які зробили вагомий внесок у фортепіанні надбання ХХ століття.

Якщо бетховеніанство й моцартіанство в ієрархії усвідомлення першого як «прогресу», а другого як «консервативного» чинника в добу романтизму спричинювали мистецькі баталії, то у ХХ ст., попри «перевернення» цінностей «прогресу» й «актуальності», що саме собою значуще, виходимо на усвідомлення маскультурних здобутків, блиск яких маємо в рок-опері, мюзиклі та інших помежовних з «третім рядом» жанрах. У них безпосередньо віддзеркалена концепція фортепіано, що йшла повз художньо самодостатнє мистецтво, тобто подаючи культурно-загальний, але не мистецьки-цивілізаційний пласт.

Саме культурна функція фортепіано – діяльність «таперів» у німому кіно, де не роляльна прооркестральна самозначущість (в окремих випадках і той тип фортепіанного «висловлення»), але клавірна жвавність на потвердження «життєвої реальності» втіленого на кіноплівці утримувала дотичний до мистецтва, але не мистецький у власному значенні тип фортепіанної участі в кіносеансі.

Верх такого «переплутування» загальнокультурних і мистецьки-цивілізаційних показників знаходимо в поданні культури фортепіанної гри – у заміщенні її цілком клавірами, чи то органа (зокрема естрадний електроорган), чи то піанолі в популярній сфері, яка продемонструвала «відлучення від фортепіано», особливо що стосується його оркестрально-всеохопного єства. Кінематограф, найвизначніший поряд з архітектурою вид мистецтва ХХ ст., у вигляді «великого німого» неабиякої ваги набув у загальномистецьких виявах, зокрема, це його буття «під тапера» (франц. *Tapeur*, від французького *taper*, «стукати»), тобто в продовження манери виконання фортепіанного «білого джазу» типу рег-тайму, – чітко засвідчив «антироляльну» стратегію фортепіанного подання і *утверджував позахудожні межі клавірного моцартіанства ХХ ст.*

Так витонченість символістського фортепіанного *салонного* вираження виходила на «механіку бізнес-реклами», на розважально-спрощений вимір заявлення художніх здобутків. Не забуваймо, що саме символізм поряд із салонністю утвердив звернення художників до мистецтва реклами, відновив у Росії інтерес до примітивної лубочної продукції, взагалі висунув власне примітив на становище суттєвого чинника відкриттів мистецтва Таємниці.

У класика російського символізму О. Скрибіна, якого, за визнанням Г. Еймерта, слід уважати початком «світового авангарду» [3, с. 38], тобто поставати предтечею експресіонізму/неоекспресіонізму ХХ століття, знаходимо визнання розгорнутості пошуків композитором музики, що засвідчує «нетрагізм буття» [9]. Цей поворот думок автора «Містерії» оголює *християнсько-православний, ба більше, ісихастський ґрунт* переконань композитора-піаніста, що має певні паралелі з брахманістськими-індуїстськими та буддистськими уявленнями про мінімалізацію фізичної присутності в енергійних виявленнях *Екстатки*. Звідси виходимо на визнання *християнсько-містеріальної* основи скрябінівської містеріальності, як це наведено на сторінках «Южного музикального вестника» за 1916 р. із викладенням полеміки з М. Івановим, який відстоював суто християнське джерело «Містерії» [9, № 1-2 янв., с. 3].

Так вимальовується християнсько-ісихастська стимуляція творчих відкриттів екстатки О. Скрибіна, показова для слов'янської школи як абсолютизації абстрактно-духовного виявлення *безмежної Радості буття і подолання фізичної обваженості образу*. Паралелі цьому – у «Глаголичній месі» Л. Яначека, у Четвертій, із сольним фортепіано, симфонії К. Шимановського, у творах О. Мессіана та І. Вишнеградського, М. Обухова, що понесли у планетарний простір відкриття слов'янського дерзання підтриманого в Україні Скрибіна і того, що має теоретичну паралель у розробках поляка Л. Роговського і «скіфських» творчих відкриттях С. Прокоф'єва, народженого в Україні.

Розвиваючи тезу про піаністику Скрибіна як угрунтованої на салонному стилі європейського Сходу і дотичної до традицій французького фортепіанного мистецтва, Д. Андросова констатує щодо виразної суті піанізму творця «Поєми екстазу» з її «проісихастською» назвою:

«То був піанізм “польотний”, що використовував “другу клавіатуру”, тобто гру на піднятій кисті, що йде від староклавірної традиції мелізматичної гри. Але С. Михайлов справедливо вбачає в цих ознаках – національні традиції. А глибинний аспект цієї традиції – піднятий в працях Б. Яворського, великого ентузіаста національних російських коренів фортепіанної спадщини О. Скрибіна...» [1, с. 133].

Але така творча позиція О. Скрябіна може розглядатись як піаністично-екстремальна – і тут напрошується посилення на сучасника, щоправда, того, який набагато пережив творця «Поєми екстазу», на С. Рахманінова, «дзвінність» якого для багатьох утілювала «міць слов'янського Сходу». Але все це було породженням «шопеніанства», яке мало особливу вагу у стилістичних перевагах усього мистецького європейського Сходу.

Щодо сутності *ліричного* мислення С. Рахманінова в його композиторській і, особливо, виконавській іпостасях, слушно зауважено у книзі Д. Андросової:

«Об'єктивно лірика Рахманінова пронизувана тою славилістю, яка піднесена над емоційно-бутійними проявленнями. Особливо це наочно виявилось в його виконавській манері, в якій «сухувато»-стримано (салонний штрих!) подаються відповідні фрагменти його музики. Найбільш наочно ті риси *ліризму* (курсив – Л. Ш.) Рахманінова виявляється в його Концертах, в їх виконанні автором. І вказанні штрихи засвідчують про «незмагальну» природу жанрової трактовки творів (ідеться про жанр концерту. – Л. Ш.)» [1, с. 263] .

У книзі Д. Андросової приділено увагу *ліричній обраності* антилістівського піанізму ХХ ст., вособлюваного в послідовному виявленні О. Скрябіним і Г. Гульдом, але який охоплює весь обсяг тенденцій видатних митців від фортепіанної гри минулого століття, включно з генієм С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, Б. Бартока, М. Аргеріх, М. Плетньова та ін. Щодо сутності цього *моторно-клавірно представленого ліризму* підкреслюємо його *аллілуйно-славиліну* підоснову, *віртуозний ґрунт* в етимологічному значенні «доблесті», «геройки» вираження, яка надихала фігуративну вишуканість церковного гимноспіву і, відповідно, його інструментальних проєкцій в духовній музиці і в позацерковних зібраннях типу салонних аристократичних спілкувань заради наслідування «доброго пастирства» першохристиянської общинності [1, с. 190-192].

Дж. Пейзан, автор монографії, присвяченої величому піаністові ХХ століття, відзначав і аргументував у таких термінах *ліризм* Г. Гульда:

«Його фортепіанний стиль – тонкий, вишуканий, ритмічно динамічний, структурно визначений, настирливо контрапунк-

тичний – був скоріш модерністським, ніж романтичним, і все ж залишається більш за все *ліричним* (курсив – Л. Ш.) і глибоко виразним. Як інтерпретатор, однак, він був останнім романтиком... Його широкий, при цьому вкрай різноманітний репертуар коливається від вірджиналістів до нині сущих канадців. Це було видиме, помітне висвітлення раннеромантичної музики...» (перекл. українською автора [11, с. 34]).

Хоч би як тлумачив Дж. Пейзан той ліризм Г. Гульда, протиставляючи романтизмові як епохальному явищу і стилю-напрямку музичного мислення XIX століття чи зближуючи з методом-підходом Гульда як піаніста-інтерпретатора, але суттєвим виступає *розширене тлумачення ліризму як загальнохудожнього показника*, який тримається на лінійно-моторному (контрапунктичному в Гульда!) фактурному виявленні. І так *ліризм* постає в *понадіндивідуальному* показнику вираження, сягаючи *мелодійно-гетерофонного обсягу музики XX століття загалом*. А, як відомо, кожен епохальний вияв концептується ідеями *епохального ж етнічного лідерства* за Х. Ріманом [12], що й надихнуло його учня, знаного Г. Адлера до узагальнення про *лідерство східнослов'янської школи у модерні XX століття* [10, с. 901].

Але загальний підсумок мистецтва минулого століття вказує на вагомість *східноєвропейських* впливів на світовий музичний простір. Адже виняткова роль джазу й року в маскультурних здобутках указує на «ірландський ген» їхнього стильового стимулу, а отже, на *візантійський* ґрунт їхньої національно-творчої позиції. І це безпосередньо викликає до життя в якості провідної позиції музики епохи постмодерну, тобто 1980-х – 1990-х років, *грецьку* школу, спадкоємицю Візантії, що представлена у другій половині XX століття геніями фахового мистецтва – М. Теодорісом, Я. Ксенакісом, Є. Вангелісом.

А в популярному, маскультурному середовищі вирізняється грек Д. Руссос, який у сценічному образі і в манері вокалізації демонстрував візантійський початок свого співу. І подібно вирізнялася також ірландська школа в танцювальній і співацькій сферах, нарешті, висвітився феномен Валі Балканської, зразок фольклорно-духовного вираження якої став знаком високого популярного стилю планети у посланні до космічних братів за розумом амери-

канської експедиції 2002 року. Справедливо зазначає дослідниця болгарського внеску в мистецтво минулого століття дослідниця Л. Нейчева:

«Болгарська музика в її національній специфіці вагома в міжнародних масштабах своєю причетністю до традицій греко-ірландського лідерства в популярній сфері сьогодення, зокрема у сфері церковної музики. Адже актуальність співу за ісоном для сучасного Православ'я, що культивувався від початку Християнства в монастирях Афона і що існує в Україні та Росії й донині в церковному мистецтві, – висвічує той фактор, що бурдонний-ісонний принцип фактури є *традиційним* для болгарського фольклору та церковності. Відповідно, конфесійна затребуваність бурдоно-ісонового звучання на сучасному етапі «входить у резонанс» зі споконвічно болгарськими співочими навиками, що просувають сукупно національне мистецтво цього народу до музично-лідерських позицій в стилістичному положенні сьогодення» [6, с. 4].

І вказана авторка слушно уточнює візантійський стимул успіхів болгарської школи минулого століття:

«Болгарська музика історично найбільше наближена до візантійсько-грецьких витоків Християнського мистецтва, а через Кирило-Мефодіївську традицію – до устоїв Ірландсько-Галльського Православ'я, від чого вона стала досить помітною в “греко-кельтській хвилі”, що висвітилась у художній сфері в кінці ХХ – на початку ХХІ ст. у зв'язку з висуненням А. П'яццоллі та Вангеліса на провідні позиції стилістики професійної музики світу. В цьому випадку звертаємо увагу не тільки на композиторський вихід болгарських авторів, але й на активність музикознавства Болгарії в загальноєвропейському положенні, що сукупно визначило вагомий вклад цієї “маленької країни” в світову культуру минулого століття» [там само].

Вказане просування на європейський Схід провідних шкіл європейського художньо-самодостатнього мистецтва з виявленням *клавірного ліризму фортепіанного виконавства* у ХХ столітті завершується «вибуховою кульмінацією» цього процесу: вихід на світову арену європейської композиторської творчості представників китайської культурної генерації – в особах корейця Юн Ісанга і китайця Тань Дуня.

І подібне ж відбувається в маскультурній сфері: вражаючий успіх старовинної аристократичної китайської опери кунцюй у США та Західній Європі у 2000-х роках. Зауважимо, що цей «прорив Сходу», вперше за все існування європейського художньо-самодостатнього музичного мистецтва, у професійній композиторській сфері був підготовлений винятковими успіхами китайських піаністів від 1950-х років, із блискучої перемоги Лю Шикуня на Першому Міжнародному конкурсі імені П. І. Чайковського у 1958 році аж до нинішніх перемог Лан Лана, Лі Юнді, Юджи Вангі та багатьох інших. Показово, що вказані та інші китайські віртуози охоплюють можливості лістівської фортепіанної оркестральності, але «значеннєвим ядром» їхнього репертуару є моцартівська-шопенівська-скрябінівська лінія піанізму, дотична до а-/антиоркестральної позиції Г. Гюльда.

А щодо актуального для ХХ ст. перегляду спадщини Й. С. Баха в трактуванні її в *моцартіанськи-клавірному поданні*, то поряд із відкриттями Г. Гюльда треба додати такі суто піаністично-виконавські вирішення як експериментально-авангардистські прочитання Баха в редакції Б. Бартока, де *лінарний* запис п'єс ДТК становить стилістичну паралель «полегшеним» необароковим установкам інтерпретації Г. Гюльда творів автора Пасіонів.

Головною думкою цього викладу є уявлення про фортепіанну парадигматику передусім *моцартіанського (антирояльного) спрямування* ХХ і значною мірою ХХІ ст. як представницю не тільки від мистецької сфери, а й від культурних обривів узагалі, оскільки «антирояльний рух» охопив прикладну сферу, сферу джазу, гру «таперів» у «великому німому». А в них не театраль-но-симфонічне «наслідування життя» в загальнопроцесуальних вимірах, але «стукання» (taper = «стукати») заради вписування в життя як таке чи знаково-сакральне нагадування про позахудожні життєві цінності (орган у «Привиді опери» Л. Веббера) й ін. Вони засвідчують актуально-сьогоденну затребуваність клавірності-піаністичності.

І в цьому напрямі спрацьовує паралелізм виявлення *необароко* в післявоєнних десятиріччях 1950-х – 1960-х, коли на тлі моди New Lac, яка чи то безпосередньо копіювала «надвузькі талії сукенок» у зовнішності Б. Бардо, Л. Торез, Л. Гурченко, чи то де-

монструвала в міні-моді інфантильні втілення 1730-х, упевнено сходило до апогею рок-мистецтво, відновивши актуальне подання танцювальної продукції 1920-х років. А у фортепіанних виходах авангарду другої хвилі затверджувався «клавесинізм» П. Булеза, Л. Грабовського, фортепіанних опусів О. Мессіана, Е. Денісова, «Секвенцій» Л. Беріо та ін.

Ці піаністичні пошуки в напрямку клавесинності неорококо показові і в тому значенні, що віддзеркалюють вони установлення аристократії XVIII ст., які не ставили за мету зосередження на власне мистецтві: салони – це духовні, політично-проповідницькі, «розважальні» у високому значенні «ширяння душ» зібрання, але ніяк не зосереджені на театральній-життєнаслідувальній меті власне *художності*. Пролонгації рококо у мистецтво Реставрації першої половини XIX ст., що зумовило стильово-світоглядне «забарвлення» піанізму «легкого» типу в салонному переломленні бідермаєру поза німецьким культурним ареалом, виявили шар «тривіального» бідермаєру, «тривіальної» ж салонності, які демонстрували те мистецтво «без імен і шедеврів», що надовго відвернуло від цих ланок культури шанувальників мистецтва як художнього надбання понад усе.

Але все ж бідермаєр і салон XIX ст., існуючи поряд із театралізованою ходою симфонізму і симфонізованого ж «рояльного» піанізму, все ж усвідомлювався у грі Дж. Фільда, Й. Гуммеля, Ф. Шопена, Дж. Россіні, інших великих піаністів, чий «легкий» стиль гри відповідав релігійно-духовним початкам творення. І тим їхній естетизм був гідною паралеллю художньо втілюваному мистецтву симфонізованої фортепіанної гри, яку вособлювали Ф. Ліст, А. Рубінштейн, І. Альбеніс і багато інших віртуозів *пробетховеніанського* типу. Цим підкреслюємо *спільність художнього виміру «спі-віснування» салонного і симфонізованого філармонічного піанізму першої половини XIX, який був відкинутий у другій половині цього ж віку на користь перемоги симфонізму-оркестральності.*

Звідси – висновок про *кон'юнктивний* принцип стильової двоскладової парадигми першої половини XIX століття, тоді як XX століття демонструє дещо протилежне. І це не тільки зазначена вище «оберненість» орієнтирів, коли гаслом фортепіанного прогресу для XIX ст. був Бетховен, а моцартіанство засвідчувало

«вірність аристократичним заповітам» (що схвально приймалося в часи Реставрації, а згодом люто відштовхувалося після демократичного завзяття революцій 1848-1849 рр.). А у XX ст. все розвернулося навпаки: бетховеніанство засвідчувало академічний ґрунт гри, а моцартіанство – піаністичний модерн-авангард, утілюваний у світових вимірах виконавською творчістю О. Скрябіна і Г. Гюльда.

Співвідношення моцартіанства-бетховеніанства наубло у XX ст. ще одної якості, неможливої у XIX ст.: воно вийшло за рубежі власне художньої сфери й охопило загальнокультурні простори. Моцартіанство як антирояльний принцип клавірної гри – це і культура тапера (і на танцях, і в кіно), за якою стоять не художні, а компенсативно-естетичні вади різних верств населення, це й відмова від власне піаністичності на користь електрооргана в рок-музиці (і рок-опери чи до опери наближеного мюзиклу, що відображають ці вибори). Але це й весь авангард, і певна (і впливова в професійній сфері) «серединна» стильова лінія неокласичного ґатунку, а через неї – актуальна корекція традиціоналізму й академічного бетховеніанства.

Звідси – теза про *диз'юнктивний принцип стильової двоскладової парадигми фортепіанної гри XX ст.*, оскільки тут на «випадкових» началах співіснування існували (й існують) *культурно різні шари ігрових умінь*: саме фортепіанне мистецтво – і його «перетворення» у прикладній сфері. Парадоксом видається дотичність саме моцартіанської лінії піанізму до «грубої прози» танцювальних зібрань і неуважного слухання «супроводу» під час демонстрації стрічки «великого німого». Але в цій парадоксальності, як уже вказано, є своя закономірність: мистецтво рококо, увага до якого випливає у XX столітті (як віку «молодіжного наступу»), було органічною частиною культурного буття, відсторонюючи театральне «наслідування життя».

Таким чином, ознаки диз'юнктивного подання стильової парадигми фортепіанного мистецтва XX століття позначені такими чинниками:

– культурною вписаністю стильової двоскладовості (бетховеніанство – моцартіанство чи навпаки: моцартіанство – бетховеніанство) у культурний «зріз» минулого віку, де співіснували не в гармонійній рівновазі дві політичні системи-антагоністи (соціа-

лізм – імперіалізм), усі мистецькі події жорстко підпали під диференціацію «мистецтво для нас – мистецтво для мас» (що перефразовано з вислову Д. Шостаковича – «музика для нас – музика для мас»), а у філософії в 1940-х роках середини століття Т. Адорно заявив «двофазову діалектику» в філософії, перекресливши в такий спосіб «життєподібну» процесуальну трифазову розчленованість тези-антитези-синтезу (пор. із «формою-процесом» у класичній музиці за Б. Асаф'євим за формулою $i:m:t$);

– уґрунтованість моцартіанських позицій фортепіанної гри у вимірах *прекрасного*, яке було дотичне до уявлень про Красу духовної християнської музики Середньовіччя й Церковності в мистецтві взагалі, й водночас охоплювало, зі зниженням рівня Краси аж до красивості побутових явищ, що й пороявилось у проникненні у прикладну сферу саме вказаної стильової позиції, тоді як бетховеніанство, невідривне від уявлення про *піднесене*, в якому краса поступається життєвим корекціям, що йдуть від надактивності духу, є органічним проявом мистецького «наслідування життя» і виправдовується театралізованими акціями революцій та перебудов, але не зливаючись із життєвими акціями у власному значенні: останнє зумовило академізм бетховеніанства у фортепіанній творчості ХХ ст.;

– лінгвістичне джерело терміна «диз'юнкція» відображує лінгвістично-семіотичний нахил світоглядних спрямувань мислення ХХ століття загалом, названого віком науково-технічної революції й віком психології підсвідомого, що втілює нестиковані реально сфери наукового раціоналістичного знання і непізнаного психологічного поля позараціонального призначення; усвідомлення культурної вписаності музично-піаністичних надбань у світовий простір планетарних людських стосунків є продовженням на базі звукових вартостей найакадемічнішого з інструментів, фортепіано, що претендував на найширше охоплення інструменталізму як «замінник оркестру», – пізнання соціально-психологічної сутності музики й мистецтва загалом.

Диз'юнктивний підхід у вивченні стильової парадигми того чи іншого століття виводить на культурологічний ракурс пізнання *epochальних стилів*, які непізнані в повноті своїй у мистецтвознавстві, оскільки зовсім не художня сфера є виток і стимулом

їхнього існування. Більше того, навіть стилі-напрямки, що є вираженням художньої диференціації мислення, не завжди у своїх потоках живляться суто мистецькою сферою: саме в цьому причина тривалого ігнорування у другій половині XIX і у XX ст. таких мистецьких і водночас всекультурно охопних явищ як рококо, бі-дермаєр і осередок модерну перед XX ст. – символізм.

Зникнення художніх напрямків у музичній творчості на рівні постмодерну-поставангарду, тобто на рівні «неосимволізму» за О. Марковою [4, с. 99-134] «зворотним ходом» висвічує позахудожні обрії символізму, класику якого свого часу А. Бєлий так і визначав через термін «символізм як світорозуміння». Введений у цій роботі позамистецтвознавчий термін «диз'юнкція», що має філософські й лінгвістичні корені функціонування у науковому середовищі загалом, орієнтує на міждисциплінарний культурознавчий підхід до явища фортепіанного виконавства, в якому мистецтвознавчий вимір через буття «третьорядного» мистецтва джазу, через прикладну позамистецьку творчість тапера, нарешті, через реалії фортепіанного «антирояльного» модерну принципово не охоплює наявного різноманіття звуковиявленого сенсу.

Український піанізм дав суттєві надбання у XX столітті, продемонструвавши величезний потенціал звершень світового масштабу, здатний бути оціненим у його повноті й розмаїтті з часової та світоглядної відстані завершення століття науково-технічної революції й психології підсвідомого (як визначають специфіку минулого століття після віку романтизму і національних революцій XIX ст. чи віку інформатики минушого стану і т. ін.). Активна лінгвізація музикознавства, утілена в доленосних концепціях Б. Яворського «музика – мовлення голосних звуків» і Б. Асаф'єва «музика – епохально виявлений інтонаційний словник», надихнула культурологізацію музикознавства, а згодом – культурознавчий погляд на музику як єдність мистецької й позамистецької діяльності.

Звичний мистецтвознавчий стилевий компаратив залишає неторканими вироблені раціоналізмом Нового часу межі творчих підрозділів, які, по-перше, стали корегованими «духом часу» в напрямку дифузії мистецько-творчої та наукової сфер («система Леонардо да Вінчі», за П. Валері, стосовно творчих засад XX ст.), а по-друге, виявилися категорично неприйнятними щодо національних творчих

здобутків, суб'єкти яких як ментальні носії тих ідеальних накопичень уникають класично-європейських диференціацій.

І це стосується не тільки східноєвропейського національного ареалу, в якому українська «лірична душа» сягає *хвилястих* виявів, співвідносних із коливаннями душі як посередника між Духом і тілом у Богослов'ї. Але захоплюються традиційні західноєвропейські ментальні прояви, типу німецької, французької музики минулого століття, в яких регіональні здобутки (баварський культурний тип у Німеччині, провансальський у Франції) «затуляють» встановлені загальнонаціональні виміри, надаючи сукупному національному типу «коливального» характеру, неможливого в синхроніці типологічних нашарувань на певному епохальному вимірі.

Таким чином, бетховеніанська і моцартіанська складові стильової парадигматики піаністичної культури України є віддзеркаленням явища всепланетарного значення. Її *диз'юнктивний* принцип, тобто якісно невірноважене співвідношення мистецької угрунтованості бетховеніанства і моцартіанства, яке широко охоплює позамистецький обрій, має певні унікальні вияви, позначені національною ментальною особливістю світосприйняття в Україні. Традиційний принцип буття мистецтва – ієрархія високого й низового, але ХХ століття – це не ієрархія, а культурна «гетерофонія першого порядку» у відносинах шарів, випадковий характер сполучення яких закладене культурною широтою вияву саме моцартіанського стильового шару, який, у разі маскультурного прояву, становить принципово неторкане «поле дій» для факхівців, які породжують художньо самодостатнє мистецтво.

Література

1. Андросова Д. В. Символізм и поликлавірность в фортепианном исполнительстве ХХ в. Монографія. Одеса: Астропринт, 2014. 400 с.

2. Боплан, де Г. Л. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що простягаються від кордонів Московії до Трансильванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і веденням воєн. Переклад з Руанського видання 1660 року. Київ, Видавництво «ФОРМ Стебеляк», 2017. 168 с.

3. Гойови Д. Е. Гольшев и дада-сериализм//Трансформація музичної освіти: культура та сучасність. Одеса, 1998. С. 96-101.

4. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса, Астропринт, 2012. 164 с. Неоевроп. С. 99-134
Markova E. (2012) The problem of music culturology. Odessa, Astroprint, [in Ukrainian]
5. Митрополит Петр Могила.
URL: https://antimodern.wordpress.com/2013/01/12/st_petr-4/ (зверн. 20.08.2021)
6. Нейчева Л. В. Болгарское музыкальное искусство как национально-стилевая парадигма в культуре XX – начала XXI веков. Канд.дисс., специальность 17.00.03, ОНМА имени А. В. Неждановой. Одесса, 2016. 180 с.
7. Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы. Гл.ред.и автор вступ.статьи Н. Огренич, ред.-составитель Е. Маркова. Одесса: ОКФА, 1994. 248 с.
8. Одесская консерватория: славные имена, новые страницы. Гл.редактор Н. Огренич, ред.-составитель Е. Маркова. – Одесса: Астропринт, 1998. – 333 с.
9. Одесские новости 2.02.1911.№ 8334. 13.02.1911.№ 8343.
10. Южный музыкальный вестник, 1916, № 1-2 янв.
11. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt a.M.: Verlag-Anstalt, 1924. Adler G.(1924).
12. Payzant G. Glenn Gould. Music and Mind. Toronto-N/York, London, 1978. P. 158.
13. Payzant G. (1978) Glenn Gould. Music and Mind. Toronto-N/York, London [in USA, England].
14. Riemann H. Kleines Handbuch der Musik. Leipzig: Verlag von Breitkopf & Härtel, 1947.

Розділ 2.

ЖАНР ЛІРИЧНОЇ ОПЕРИ Й АМПЛУА ЛІРИЧНОГО СОПРАНО ЯК ОПЕРНЕ ВІДРОДЖЕННЯ ЦЕРКОВНИХ ЗАСАД МИСЛЕННЯ

Вибір теми нарису зумовлений широким визнанням спадщини Ш. Гуно і створеної ним типології «французької ліричної опери», серцевиною якої виступає виразність так званого «ліричного сопрано». А це останнє втілює певний тип персонажа, який до середини ХІХ століття не міг за об'єктивними показниками оперної виразності займати провідного положення. Творчості Ш. Гуно та ліричній опері загалом приділяють достатньо уваги [11, с. 197; 12, с. 218; 14, с. 453], але на вирізненні тембру-амплуа ліричного сопрано не акцентують.

Спрямованість цієї роботи визначається значущістю тембру-амплуа ліричного сопрано як стрижньового показника виразності французької ліричної опери в її зумовленості релігійним відродженням епохи романтизму. Методологічно те бачення виводимо з позицій інтонаційного підходу, природного для Франції та європейського Сходу, як то в асаф'єанстві праць Д. Андроєвої, Лю Бінцяна, О. Маркової [1; 5; 6] та багатьох інших авторів. Методи компаративний-міждисциплінарний, герменевтичний, біографічно-стильовий, аналітичний та описовий зайняли базове положення у вибудові тексту нарису. Науковим досягненням виступає те, що вперше висунено теоретичну ідею тембру-амплуа ліричного сопрано як сутнісного показника виразності ліричної опери й релігійного відродження ХІХ століття, а також те, що вперше в указаному ракурсі проаналізовано партію Маргарити з опери «Фауст» Ш. Гуно.

2.1. Антиромантичні засади ліричної опери й тембру-амплуа ліричного сопрано

Поява *ліричної опери* й тембру-амплуа *ліричного сопрано* визначили поворот оперного мистецтва до активізації надіндивідуального ліризму й *депсихологізації* персонального вираження. Особливо значущим є беззвратне, лунко-«політне» звучання *ліричного сопрано*, «врятованого» від «ваги» силового виявлення середнього й нижнього регістрів.

Часовий відрізок 1800-х – 1840-х років був наповнений для Європи бурхливими військово-політичними змінами, які стали паралельно інтенсивному оновленню культурно-художнього світу. Вище вказувалося, що саме з початку XIX століття почали будувати нові – величезні порівняно з будівлями попереднього періоду – оперні театри, що вимагали відповідних голосів. Активністю імператора Наполеона було закрито *всі* італійські консерваторії (1800-1802), підготовка співаків-кастратів і фальцетистів, що були основою оперної лірики двох попередніх сторіч, припинилася.

Продовжувана секуляризація опери торкнулася двох головних позицій. По-перше, на перші ролі вийшли жіночі («россінівські») голоси, які за об'ємом і якістю звучання змагалися з можливостями кастратів і фальцетистів, являли характери суперечливі, активні й навіть агресивні, однак при цьому й ніжно-жіночі, і все ж здатні наповнювати простори нових театрів. По-друге, втрачено було риторичну підготовку співаків і співачок, отже, співали тільки за композиторським текстом (як це робиться дотепер), а в цьому тексті декламаційно-патетичні *індивідуалізовані* у вираженні пристрастей звороти посідали дедалі значніше місце.

Особливої ваги в оперній практиці набув жанр італійської *semiseria* («напівсерйозна», буквально – «напівцерковна» за суттю, оскільки багато представлена церковна фігуративність), у якій віртуозна оснащеність, яка йде від церковного співу, *неадекватно* сконцентрувалася в комічному жанрі (Россіні), а потім у творчості В. Белліні й Г. Доніцетті, особливо в молодого Дж. Верді, активно насичувалася декламаційним мовленнєвим пафосом. В опері 1840-х – початку 1850-х років провідне місце

посіли наддраматичні вистави Дж. Меєрбера, Г. Доніцетті, молодого Дж. Верді, що відповідали революційному підйому Європи до 1848-1849 рр. Від жіночих партій відділяються активні чоловічі голоси, які знову, але в іншій якості, починають лідирувати в оперній виставі.

Цей період був цікавий ще за одною ознакою, яку відзначив Лю Бінцян у своїй книзі:

«Так художньо-співацьки проявився *чоловічий* стиль культури епохи романтизму й постромантизму, що привів у Європі до перевороту в стилі одягу, за кольором і покромом категорично протиставлених у жіночому й чоловічому варіантах, чоловіки стали носити бакенбарди, вуса, бороди, які категорично згювали в попередні століття, і т. ін. Адже XVIII століття позначене в Європі політичним пануванням жінок, чи то фаворитки при самодержцях (маркіза де Помпадур), чи то імператриці (для Росії це століття жінок-правительок) або представниці політичних сил (Шарлотта Корде), наукового світу (графиня Е. Дашкова) тощо. А от у XIX столітті жіночі образи стали в Європі предметом ідеалізації (Вічно Жіноче в романтиків), при тім що реально жінки виявилися відстороненими від державно-суспільної діяльності, внаслідок чого до 1860-х років усталився рух за жіночу емансипацію» [5, с. 203].

Нагадаємо тільки, що цей «чоловічий стиль» у культурі Європи був протилежний церковності, в опері встановлюється тип «демонічної» особистості, позитивні персонажі демонструють яскраві силові прояви, неможливі в культурі «світлого співу» XVIII століття.

Цей «вигар драми» мав бути зупинений – і це зробила *лірична опера* Ш. Гуно («Фауст», 1859), підтримана Ж. Бізе в «орієнтальному» варіанті («Шукачі перлів», 1862) і А. Тома («Міньйон», 1866). Ш. Гуно мав духовний сан, був абатом, він намагався повернути опері втрачені позиції лірики – і це йому вдалося: вся французька опера другої половини XIX ст., аж до символістської опери К. Дебюссі на початку XX століття, вибудувалася в руслі вказаного *ліричного жанру*.

Відкриття Ж. Дюпре збіглося з «пошуками вокального реалізму» в італійській опері, в якій тембральний знак, вибудований французьким співаком, одержав назву «вердівського тенору»

і широко впровадився у творах Дж. Пуччині. «Протоверистські» ефекти у співі виявлялися в партіях низки французьких композиторів у другій половині XIX століття – див. партії в операх Ж. Бізе, Ж. Массне й ін., коли кульмінаційні підйоми вирізнялися співом *forte* у напруженому регістрі, ще й з унісонною підримкою струнних, що було неможливим у період класики *bel canto*.

Однак провідною також виявилася інша лінія розвитку тембральної оперної стратегії використання чоловічих голосів: повернення до ліричного-гімнічного принципу трактування провідних оперних партій, звернених до виразності співочих можливостей природних чоловічих голосів. Не випадковим є те, що творцем жанру *ліричної опери* став Ш. Гуно, композитор, який мав духовне звання і, звичайно, тяжів до відновлення церковних підстав оперної співочої традиції у формах, показових для Франції XVII-XVIII ст.

Ці «протитечії» у виражальних засобах мистецтва доби романтизму є симптоматичними: порівняймо зі «співіснуванням» варіантів гри на «легких» і «тугих» фортепіано, що передбачали не тільки технічно різні інструменти, а й принципове розмежування піаністичних прийомів, аплікатури тощо (див. детальніше в роботі Д. Андросової [1]).

Першою в низці оперних композицій, що визначили новий жанр *ліричної опери*, виявилася опера «Фауст» Гуно. В ній усі головні чоловічі персонажі персоніфікують ідею Вірності, що реалізується у співі номерів славильно-гімнічного складу: *Каватина Валентина*, *Каватина Фауста*, *Романс Зібеля* (у поданні акторки-травесті).

Зіставлення тем зазначених номерів дозволяє виявити в них дещо спільне: тема Каватини Валентина – тема Каватини Фауста – тема Романсу Зібеля. Звертаємо увагу на інтервальний «злом» усіх наведених мелодій-образів: наявність опорного інтервального показника у вигляді мелодійного звороту із септимою (Каватина Валентина), фонізм септими за вертикаллю як ускладнення до децимакорда тоніки від As (Каватина Фауста, т. 1-2), мелодійний септимовий обсяг теми (Романс Зібеля). Також є підкреслення квартових ходів.

Названі інтервальні відмінності надають ритмічно *простим* наспівам *глибину зв'язку зі старовинними духовними мелодіями*, вибудованими з ефектами схованої поліфонії: лірика оспівування

краси Любові в ситуаційно конкретному сюжетному прояві містить музично виражене посилення на високі моральні підвалини прояву любовного почуття. При цьому не забуваймо, що лірична опера була аж ніяк не камерним жанром, в її основі, як показано вище, лежить надіндивідуальна гімнічність, що йде від стародавніх церковних пісень (див. безпосереднє відтворення церковної псалмодії в символістській драмі К. Дебюссі «Пелеас і Мелізанда», де впізнаними є риси зв'язку з типологією французької ліричної опери).

Головне у драматургії цілого *ліричного* жанру є те, що в цих операх суттєві масові сцени, помітна участь балету, як і в романтичній «великій» опері. Тільки це не «конфлікт громадянської війни» в центральній третій дії (як у «Фенелі, або Німій з Портічі» Ф. Обера, в «Гугенотах» Дж. Меєрбера), а співучасники подій, що відбуваються за сюжетом, судді, викривачі, хвалителі (дивлячись яка ситуація) тих або інших подійних утворень і осіб. У «Шукачах перлів» Ж. Бізе тільки хорові номери позначені симфонічно-лейтінтонаційним комплексом, тоді як індивідуальні характеристики персонажів вирізняються дивно гарними, але суто типологічно-портретними «номерами» (Романс Надира, Арія Лейли тощо). І в цій *музичній типологічності* – музичний же *реалізм* концепції ліричної опери.

Таке ґрунтовне проникнення ліричної опери, що, як уже сказано, замінила «велику» оперу Дж. Меєрбера, а також його конкурентів і соратників Ф. Обера, Ф. Галеві у французькому музичному житті, пояснюється її епохальною затребуваністю (твердження реалізму в різних видах мистецтв і в різних формах, органічних для тої або іншої національної традиції). Ставши явищем французької культури, вона узагальнила й поза Францією значеннєві нагромадження, що відбувалися навколо, а зародившись у творчості Ш. Гуно, Ж. Бізе, А. Тома, ця оперно-жанрова типологія стала активно впливати на різні географічно й національно виражені прояви.

Так, однією з показових ознак драматургії ліричної опери став «тихий» і покірливо-моральний кінець, що мав вигляд індивідуального вибору героїв, у принципі, орієнтованих на «суд людський». Так, Дж. Пуччині, моделюючи у своїй «Богемі» (1895) драматургію французької ліричної опери, що стала емблемою подій, які відбуваються в Парижі, розміщує надзвичайно гучну святкову

вуличну сцену «На Монмартрі» (II дія), а згодом показує її мовби «вищівлий» відбиток у III акті. А завершується все тихою сценою прощання з Мімі, коли на тлі переваги «почуттів добрих» у стосунках персонажів, усі завмирають у побожному прийнятті нежданого сумного кінця дівчини, позначеної рисами підлітка-гамена.

У дузі вказаної драматургічної знахідки ліричної опери вирішений фінал «Аїди» (1872) Дж. Верді: після напружено-багатолюдних сцен-актів композиції – дуєт примирювальної смерті в кінці грішно-жагучих юних героїв, Аїди й Радамеса. І в такому ж дузі драматургічно вирішується фінал епічної опери «Цариця Савська» К. Гольдмарка (1875), а також в оперних шедеврах митців Східної Європи.

Приклади тихої кінцівки в дузі ліричної опери можна наводити далі, але саме вони замінили ефектно-буйні завершення романтичних і народно-реалістичних композицій з пожежами, стратами, прилюдними покайними прокльонами героїв-самогубців і месників (див. фінали вищезгаданих та інших опер Ф. Обера, Дж. Меєрбера, Ф. Галеві, а також Р. Вагнера, М. Мусоргського, Б. Сметани й багатьох інших). Але й у Дж. Меєрбера є пряме запозичення із виразного арсеналу ліричної опери: це завершення «Африканки», де тихий і смиренний кінець героїні відсторонює багаті процесії й зіткнення тої quasi-історичної опери творця «Гугенотів».

Напевно, одне з найоригінальніших переломлень впливу французької ліричної опери, причому не тільки закінченням, а й усім строем тематично-сценічних контрастів – це «ліричні сцени» як драматургічне вирішення «Євгенія Онєгіна» П. Чайковського (1878). А «тихим» і бескопромисно трагічним закінченням вирізняється перша, нині дедалі вище оцінювана, її редакція.

Самостійною була «Цариця Савська» угорсько-австрійського композитора К. Гольдмарка (1875), яку свого часу прийняли з найвищим захватом. У ній біблійний сюжет, екзотичні контрасти ходів, знамениті своєю мудрістю й красою правителі тощо відтінено непотрібною головній героїні й обтяжливою для всіх закоханістю юного придворного, котрий кидає заради Цариці прекрасну й вірну свою наречену. Але все завершується, як у ліричній опері: смиренно й покайно юний грішник приймає самовіддане співчуття-співпереживання його гідної подруги.

Лірична опера Франції має надзвичайно показову паралель до старовинної китайської куньцой «Лянь Шаньбо й Чжу Інтай» про китайських Ромео й Джульєту, які, за сюжетом, зазнають різних, зокрема публічно-демонстраційних виходів (чого тільки варта передостання сцена весільного кортежу Чжу Інтай, яку силоміць видають за нелюба). Але все закінчується примиренно-тихо: на могилі померлого через неможливість захистити себе та кохану Лянь Шаньбо його обраниця Чжу Інтай перетворюється на метелика, як і її загиблий друг. І ця замилювана алегорія примирює й підносить над шаленими й кумедними поворотами подій.

У роботі Лю Бінцяна цій паралелі китайської куньцой і європейської опери приділено спеціальну увагу [45, с. 144-176]. Зіставляючи сумну історію закоханих, знехтуваних у своїй любові батьками, у шекспірівському й китайському (в постановці Шаусинської опери, тобто суто жіночими силами) варіантах, вищевказаний автор зауважує:

«Лянь Шаньбо й Чжу Інтай у Шаусинській опері не намагаються протестувати: закони старших у родині святі для них. Вони протестують лише тим, що... вмирають. Умирають по-дитячому відчайдушно й чесно, вражаючи красою відданості й уподібнюючись метеликам, образ яких символізує моральну велич трагічного фіналу історії» [5, с. 145].

Однак дослідник більше акцентує на паралелях ранньоромантичних опер Н. Ваккаї й В. Белліні, написаних за трагедією В. Шекспіра, і китайської куньцой. У цьому випадку звертаємо увагу на певну драматургічну паралель старовинної куньцой (вистава XV ст.) до ліричної опери Франції XIX ст., хоча камерність цього типу опери не збігається з обов'язковістю гучних вуличних сцен у французькій ліричній версії.

Щоправда, сучасні постановки, зокрема жіночим складом Шаусинського колективу, вставляють, за прикладом цзінцзюй, ефектні танцювально-масові номери, особливо пишно вирізняючи трагічний весільний кортеж у передфінальній сцені, – але завершуючи тією зворушливою тихою кінцівкою, про яку йшлося вище. І тоді драматургічна аналогія французької й китайської опер стає не тільки помітною, а навіть емблематичною, оскільки саме із французькою культурно-художньою традицією принципо-

во перетинається творчий Китай минулого й сучасності, і на те є, зважаючи на все, вагомі історичні причини.

Лірична опера Франції, ознаки дії якої виявилися настільки заразливими для представників найрізноманітніших країн і народів, була підготовлена в Європі, за загальним визнанням, двома (можливо, все-таки трьома) творами великих попередників: це «Лоенгрін» Р. Вагнера, 1848, і «Травіата», 1853 (плюс «Луїза Міллер», 1849?) Дж. Верді. В «Лоенгріні», щоправда, не настільки позначена тиша кінцівки, тоді як в обох операх Дж. Верді є й зазначений драматургічний штрих тихого смиренного завершення, відтіненого масштабними хорово-танцювальними попередніми картинами-актами.

Але головними ознаками ліризму в співвідношенні з образами й прийомами французької ліричної опери, створеної Ш. Гуно, є такі:

– герої, що персоналіфікують чесноти, – пасивні, близькі до християнського стоїцизму й у цьому плані *жіночні*, тоді як жіночі позитивні персонажі ніяк не претендують на силу характеру й волевій прояви, досить помітні у представниць пізньокласицистської та романтичної опер;

– центральними фігурами дії стають жінки, навіть якщо опера названа за чоловічим ім'ям героя, що стоїть поруч із центральною жіночою фігурою дії, і вони (герой та героїня) співвідносні за вищевказаною пасивною лагідністю поведінки (показова традиція в Німеччині найменування опери Гуно «Маргарита» за ім'ям головної *дійової* особи);

– у музичному тематизмі суттєва *типологічність* прояву ліризму пояснюється відвертою *слухняністю* провідних персонажів щодо моралі й закону (а коли щось інше виявляється в героїв, то це «поганий вплив», вимушені дії – «не від себе»);

– «Травіата» Верді є «оперою вальсів», і це створило ту «перевагу типологічності», що відзначений як «протоверизм» композитора, якого автор трохи «соромився» у навколишньому оточенні романтичних «індивідуалізацій»; в «Луїзі Міллер» партія героїні напоєна інтонаціями надособистісного ліризму – слухняної дочки свого батька, її сольні номери є переважними, тоді як її партнер за дією «Ромео й Джульєтта по-німецьки» (за п'єсою Ф. Шиллера «Підступність і кохання») не має жодного сольного

номера, індивідуалізація прояву взаємного почуття скута чеснотами слухняності й честі;

– у низці реформаторських опер Вагнера «Лоенгрін» вирізняється рівністю виявлення богопозначеності в головному герої та його обраниці, від чого аріозно-співуча декламація типологічно вирівняна (крім сцен «упливу Ортруди») в явному наближенні до псалмодії, що й створює упередженість символістської опери саме в цьому творі Вагнера, сюжетно й тематично зв'язаного тільки з останньою оперою-містерією «Парсифаль».

Вказані ознаки сюжетики, типологічність прояву мелодизму і явний *феміністський* нахил у поданні характерів і способів стосунків досить повно представлений в «Євгенії Онегіні» П. Чайковського. Назва за ім'ям головного героя літературного джерела опери (відомі спроби композитора позначити її як «Тетяна Ларіна») підсилює владу традиції й закону честі в психології головної героїні – і в Онегіні, який приймає її позицію (найвідвертіше це в першій редакції, де завершальні слова Онегіна «О смерть, тебе яду искать» підбивають чіткий підсумок подіям, що сталися).

Типологізм висловлювань провідних персонажів визначив іще Б. Асаф'єв [2] як загальний зв'язок усіх тем-образів опери з темою мрій Тетяни. Про останню як типологічно вибудовану секвенцію окремо пише О. М. Камінська-Маркова в статті про національний характер вираження:

«...Але, нагадуємо, у часи Віденських класиків “секвенційний” тип мелодики був чутний у якості “російського знака”. Наприклад, у Бетховена: “12 варіацій на тему російського танцю”, фактично, на тему “Камаринської”. А також в обробці української пісні “Їхав козак за Дунай” як емблеми російської армії – кубанські козаки йшли в якості “штрафних батальйонів” російських військ епохи антинаполеонівської епопеї. Секвенційний, з вираженими мелодійними оспівуваннями-«колами» рух містив зв'язок зі староцерковним мелодійним стилем, збереженим Православ'ям» [4, с. 78].

Далі авторка підкреслює, що секвенційна «колоподібність» подана тут у хроматизованому варіанті, але з тим показовим «украпленням» цілотонових зворотів (паралельність двох великих терцій), які пов'язують її зі старовинним гімноспівом, від

чого названа тема «демонструє буквальный збіг із темами творів інших європейських авторів, Е. Гріга у першу чергу (див. пісню Сольвейг, а також романс “Восени” ор. 26 № 5), а також Ж. Бізе (розповідь Надира з “Шукачів перлів”) й ін.» [4, с. 79].

А в цілому ця секвентна, із хроматизованими цілотоновими зворотами мелодія буквально «пронизує» східноєвропейську музику 1850-х – 1880-х років. І далі пояснюється:

«...У цій темі пізнавані мотиви *dies irae*, *секвенції*, що православний С. Рахманінов визначив своєю «наскрізною» темою. Східнохристиянське походження цієї «секвенції-тропа» довго гальмувало визнання її в богослужбовій практиці Католицької церкви» [там само].

Сказане висвітлює *типологічність* цієї теми – як *епохального* знака стилістичних ознак російської особливо і європейської загалом (див. вище) музики 1870-х років.

Таким чином, французька *лірична опера* виявилася в руслі тенденцій *ліризації* оперної дії, що у творчості італійського («Травіата» Верді, 1853), німецького («Лоенгрін» Вагнера, 1848), російського («Євгеній Онегін» Чайковського, 1878) композиторів спрямовувалося на користь мелодійної монологічності характеристики героїв без відмови при цьому від великих, зокрема балетно-танцювальних, сцен. Що стосується драматургії французької *ліричної опери*, то вона в Гуно зберігала 5-актову структуру великої опери, зокрема розгортання хорових і балетних сцен – останні спричиняють танцювальний прояв дії в обсязі цілого *завершального* акту («Вальпургієва ніч»).

Цим способом збереження в ліричній опері монументальності «великої» опери підкреслювалась надіндивідуальна значущість ліризму в цій жанровій типології, а також укорінення *ліризму* в сутності французької художньої творчості.

Показово те, що в німецькому театрі середини XIX століття пошуки «життєвої правди вираження» на оперній сцені адресувалися до постановок... «Фауста» Гуно – французького композитора, представника яскраво вираженого національного оперного стилю, якого вперто не приймали німецькі театральні реформісти. При цьому об'єктом особливої стурбованості для них було те, що вони уявляли як «останню ланку логічного ланцюга, що

веде до натуралізму», що було «переможним вираженням устремління всієї епохи» [див. у книзі Б. Горовича, 10, с. 145], – постановка масових сцен:

«Про те, як режисура мейнінгенської групи вирішувала масові сцени, досить красномовно свідчить один приклад... Мова йде про вихід солдатів – знаменита сцена маршу – з “Фауста” Гуно. “Спочатку, перш ніж показуються солдати, по сцені в різних напрямках пробігають жінки й діти, хвилювання яких виражає радісне очікування. Лише після цього з’являються співаючі солдати. Поперед них біжать городянки й дівчата, потім юрба розташовується групами по обох сторонах сцени. Воїни марширують у такт співу, однак ідуть не стрункими шеренгами, а веселою юрбою, радісно розмахуючи зброєю й підкидаючи догори капелюхи”» [там само, с. 145].

Наведені цитати ще раз підкреслюють надзвичайне становище у французькому оперному театрі «Фауста» Гуно й жанру ліричної опери загалом: у цьому жанрі й у конкретиці цього твору виявлялися реалістичні – *натуралістичні стилеві* тенденції. А це вже виявляло заявлену в жанровій якості опери – *лірику*, як вона проявлялася в джерелах французького народного театру й народного театру загалом. Тут звучала й звучить музика заради *моральної ідеалізації* представлених на сцені героїв і сюжетних становищ, музичне начало, ототожнюване з лірикою (порівн. з концепцією *ліричної трагедії* в XVII-XVIII ст.), що становила основу музики від релігійно-церковного початку вираження.

2.2. Історичне місіонерство Ш. Гуно у прилученні опери до її релігійної генези

Діяльність Ш. Гуно склалася в результаті прилучення його до старокатолицької традиції домініканців і кармелітів (жебрущих ченців). Ставши директором (1852-1860, «Фауст» створений в 1859-му) Паризького «Орфеона», наймасовішої музично-просвітительської організації, членами якої були робітники Парижа й жителі передмість [11, с. 197], композитор свідомо орієнтувався

на контакт із популярним, народним мистецтвом. Згодом К. Дебюссі, що надзвичайно цінував музику свого старшого сучасника, високо характеризував ідею творчості композитора, автора жанру ліричної опери, яку надзвичайно цінував автор знаного «Пелеаса».

Саме якість вираження, з підкресленням властивої Гуно «школи нервової чутливості», вирізняли як окрему вартість його мистецтва брата Гонкури. Формуючи зміст творчого досягнення Гуно, французькі діячі мистецтва підкреслювали *спадкоємність* його позиції стосовно стилістики XVIII століття, що у вигляді єдності культури рококо й *сентименталізму* утворила щось характерне й показове для національної художньої системи мислення. Мова йде про культуру естетизму-*артистизму*, вираження *ніжних і шляхетних почуттів носіїв народних традицій Франції*. А в такій подачі вартості національного мистецтва утворюють багаті аналогії до музично-театральних досягнень найрізноманітніших країн і континентів.

Однак особливою заслугою Ш. Гуно було відкриття принципово нової тембрової якості оперного співу: це *ліричний* тенор і *ліричне* сопрано. Що стосується низьких чоловічих голосів, басів-баритонів, то їх менше торкнулися перетворення з вокалом, які виявилися спочатку у відмові від співу кастратів і фальцетистів, а потім висуванням «баритонізованих», «драматичних» тенорів, що категорично поривали з замилувано-гімнічною манерою співу майстрів старої школи й церковних традицій [9].

Сказане підкреслює головний напрямок вокальних відкриттів Ш. Гуно – у перетворенні *високих* голосів, тенорів і сопрано, які були кардинально переорієнтовані завдяки *мікстуванню* високих звуків, представленому в співочій практиці Ж. Дюпре й співачок, що пішли за ним. Ш. Гуно відновив звучання тенорів старої школи, яке збереглося в записі (Ф. Марконі, Ф. де Лючія й ін.), що вражає своєю гостротою, вузьким, але широко розтягнутим в усмішці ротом, свободою верхніх нот, динамічною розмаїтістю й колоратурною віртуозністю [65, с. 3].

Так співали тенори італійської школи, що йшли в тіні кастратів і фальцетистів, а згодом замінили їх на початку XIX ст. в характері, що відтворював церковне джерело *bel canto*. І такі, в основному, тенори у Россіні, навіть у «Вільгельмі Теллі», у Н. Ваккаї

й В. Белліні. Але реформа Ж. Дюпре склалася з опорою на репертуар, зокрема Г. Доніцетті, якому довелося прямо конкурувати зі всевладним композитором-ділком Дж. Меєрбером.

Отже, Ш. Гуно мусив протистояти цим вершинам драматичного романтизму 1840-х – 1850-х років. І партія Фауста в однойменній його опері не виходить, у принципі, за межі ліричного співу. Оскільки в цьому творі, що свідомо корегував у лібрето «демонізми» твору Й. Гете, не було місця богорівності пізнавальній експансії героя. Але була гріховність і відкритість до навіювань диявола Мефістофеля в уявленні, загалом, природи не злої й не далекої від добрих намірів, тільки по-людськи слабкої й неухважною до моральних обов'язків.

Але фактично головною героїнею опери є Маргарита, слабка й чесна в усвідомленні своєї слабкості грішниця, що приймає заслужену кару, рятуючи й свою душу, і створюючи можливість спасіння для свого невірного коханого. І це поєднання слабкості й принадності не збігалось з вокальними ознаками «россінівських» сопрано, що панували на оперних сценах із 1810-х років, але підготованих іще в 1790-их партіями типу жінки-месниці Медеї в однойменній опері Л. Керубіні (1798).

Россінівські героїні, зокрема в його комічних операх, що приймали на себе значні навантаження натур ламких-двоїстих і сильних у цій двоїстості (див. героїнь «Італійки в Алжирі», «Севільського цирульника», «Сороки-зłodійки» й ін.), у партії яких рясно представлені фіоритури *bel canto*, незважаючи на «малий» жанр (див. вище), виявляли особливе поєднання чоловічої ініціативності й жіночої слабкості. Їхні партії – ліричні, але в різних виразних якостях: міць низьких грудних нот і політна легкість («колоратурність») верхнього регістру («два голоси в одному»).

Тим більш інтенсивно россінівські голоси стали застосовуватися в *semiseria* Белліні й Доніцетті, жіночі персонажі яких демонстрували життєво неможливі поєднання сили й слабкості характеру, фізичної витривалості й моральної двоїстості. Цей тип героїнь категорично не збігався з релігійно-демократичним тяжінням Ш. Гуно – і він запропонував щось принципово нове: *ліричне сопрано*.

Так колоратурну легкість було «врятовано» від «ваги» низьких нот: *жіночий голос здобував ту хлоп'ячу дзвінкість і гнучкість, якими славилися свого часу голоси хлопчиків-дискантистів готичної традиції.*

Зауважимо, ця *лірика* сопранового співу позбувалася від вантажу психологізму романтичних героїнь, спрощувала й *типизувала* звуковитяг, надаючи йому дитячої ясності й позбавляючи від чуттєвого вібрато кантилени в середньому й низькому діапазонах.

Таким чином музично-співацьки склався образ жінки-*дівчинки*, відповідно до культурно-поведінкових переваг «молоді шістдесятих років» ХІХ ст. Тоді найлютіші шанувальниці жіночої емансипації «по-хлоп'ячому» обстригали волосся, демонструючи свій поведінковий «нігілізм» і розрив із традиціями найвищих верств суспільства. Лірика співу цих «укорочених» сопрано тяжіла до типологічно-жанрових виражальних засобів, схиляючись до романсовості-пісенності й ритуально-«пташиних» звукопроявів.

У цьому плані показові заголовні номери партії Лейли в «Шукачах перлів» Ж. Бізе (1862), Лакме в однойменній опері Л. Деліба, Мелізанди в символістській драмі «Пелеас і Мелізанда» К. Дебюссі, що явно спиралися на принципи ліричної опери. Показова «пташинність» звуковираження цих героїнь у жрецьких проявах героїнь Бізе й Деліба, а також буквально «безсловесний» спів Мелізанди, яку Пелеас за той спів прямо порівнює з пташкою.

У цих операх, особливо в перших двох із названих (арії Лейли, Лакме), сценічна ситуація ритуального співу в підхопленні його хоровим оточенням явно відтворювала контури знаменитої арії *Casta Diva* з «Норми» В. Белліні. Однак у Белліні цей жрецький вигляд героїні поєднувався з неприборканою життєво-вольовою енергією протистояння почесним обов'язкам перед своїм родом-племенем. Сюжетно введена аналогія до Медеї, безоглядно спрямованої в своїй помсті до утвердження свого чаклунського покликання, в цій опері Белліні також «надломлюється» жіночою жалісністю героїні до своїх дітей.

У «Шукачах перлів» Бізе подібне заявлення своєї функції виявляється вершиною-джерелом вираження, вище від якого Лейла не піднімається. Саме в цій першій арії найбільшою мірою виявляється колоратурна спрямованість партії як найвищий знак

сакрального звуковираження. Аналогічно – в «Лакме» Деліба: «Арія із дзвіночками» утворює центр і партії героїні, й тематичних виявів усієї композиції. В цій арії концентрується інструменталізм звуковираження, що цілком відсторонюється від індивідуалізованих проявів характеру: Лакме «розчиняється» в ритуальній красі участі у всенародному святі-процесії, яке зближує різні верстви й касти нації.

Наведені приклади дозволяють оцінити виразну сутність тембральності «легких» сопрано, що є, по суті, поведінковим амплуа носійки відповідної партії. Якщо порівнювати із традиціями театру, народного театру, на який свідомо оглядався Ш. Гуно, то у випадку трактування тембральності легкого сопрано знаходимо прояв характеру жінки-дівчинки, дівчини з рисами підлітка й т. ін.

І тут ми впізнаємо добре знайомий у французькому мистецтві рококо *інфантильний* показник жіночої привабливості. Так, вимальовується аналогія до загальнотеатральної типології *інженю* [8, с. 283]: це молоденька наївна дівчина, що явно поступається провідній героїні розумом і зрілою красою, але приваблює щирістю й загальною принадністю. Звичайно, за оперною виразністю висунуте амплуа, реалізоване звучанням легкого сопрано, не зовсім збігається з вищезазначеним загальнотеатральним типажем, тому що в «легке» сопрано закладений *сакральний* натяк (ефект церковного дисканта-співу).

Цей значеннєвий показник досить яскраво вирізняє вказаних героїнь – хоча б їхньою жрецькою поміченістю в Бізе й Деліба, або міфологічним дотиком через ім'я (Маргарита – перлина, і її грішне падіння стає й мученицьким щиросердним сходженням; Мелізанда, /див. казкові героїні у кельтському фольклорі/ – жінка-змія та ін.).

Тому образ Барбарини з «Весілля Фігаро» В. Моцарта асоціюємо з типом «інженю», але «урізаність» діапазону її партії аж ніяк не передбачає колоратурної, виходить, церковно освяченої «легкості»-політності звучання.

Іншонаціональними продовженнями відкриттів жіночого ліризму у французькій опері, створеній Ш. Гуно, стають не тільки персонажі М. Римського-Корсакова, яких зіставляли з героїнями П. Чайковського, а й персонажі з «психодрам» В. Ребікова, юних

героїнь С. Прокоф'єва тощо. Особливу ланку становлять твори німецьких символістів, відродження слави яких склалося в «несимволістській» [6, с. 99-134] хвилі кінця XIX – початку XX століття, а саме: це опери А. Цемлінського і Ф. Шрекера, «недосконалість» і «дитяча» нерозсудливість героїнь яких явно успадкували оперні знахідки 1860-х.

Отже, узагальнюючи відомості про ліричні оперні типології і зокрема *французької ліричної опери*, вирізняючи відкритий цією останньою вокальний типаж *легкого* сопрано, констатуємо:

– *ліризм* вирізняється як ознака мелодійного гімнічного способу вираження, що став основою оперного вокалу, зокрема, у французькій оперній традиції фігурував як характерна ознака жанрового прояву опери (*лірична трагедія*), а в ній музична складова сценічного синтезу забезпечувала *ідеальність співочого вираження*, що стоїть над дією;

– «світлий спів» кастратів-фальцетистів італійської школи концентрував ліризм у подвійності його прояву як надіндивідуального типологізму у вираженні Захвату, Радості, Спокою – і індивідуалізованого прояву в образі високої скорботи Lamento, що утворює драматичну опозицію, минаючи прояв у героїв грубої сили;

– із падінням системи оперного класицизму й припиненням мистецтва кастратів-фальцетистів на всю першу половину XIX століття утверджується «россінівське» сопрано як жіноча модель майстерності кастратів-фальцетистів, яка являла собою динамічну його гіперболу, оскільки треба було співати у величезних нових театрах, що суперничали із соборами і внутрішнім їхнім улаштуванням;

– опозицію італійській школі й німецькому оперному симфонізму явило вокально-тембральне відкриття Ж. Дюпре, що зблизило виразність тенора й баритона-баса за допомогою «баритонізації» першого, однак частковість застосування цієї вокально-тембральної новації надала оперній творчості Франції *демонстративної театральності* зазначеної співочої манери;

– вказана *драматизація* тенорового звучання, що відсторонила ліричних тенорів, які впливали з практики церковного «солодкого» співу в паралель кастратам-фальцетистам *seria*, визначалася експансією мовленнєво-декламаційних зворотів у співі;

– народження жанру *ліричної опери* (1859 р., «Фауст») не випадково відбулося у творчості автора, який мав духовний сан і тяжів до відновлення церковної значущості вираження в театральному мистецтві країни: тут *гімнічний* жанр і високоморальні ідеї-образи втілювалися в уславлювальній музиці романсу-кавати-ни як відповідних декларативному – позасюжетному – утвердженню непорушності моральних основ буття й проявів характерів;

– історична закономірність появи цього жанру, підтримана вирізненням *ліричних*, за характеристикою самого автора, опер Р. Вагнера («Лоенгрін» 1848), Дж. Верді («Луїза Міллер», 1849, «Травіата», 1853), а також тотальним впливом французького жанру *ліричної опери* на різнонаціональні композиції другої половини XIX ст., зокрема це «ліричні сцени» у творчості композиторів Східної Європи;

– народжений французькою ліричною оперою особливий тембральний комплекс *ліричного* сопрано явив свідому *реалістичну* опозицію сильним і суперечливим характерам героїнь романтичної опери, реалізованих «россінівськими» або народжених як паралель до «драматичного» тенора, відкритого Ж. Дюпре, «драматичними» сопрано;

– знайдена вокальна типологія «ліричного сопрано» створилася на користь утілення народно-релігійних переваг героїні, по-дитячому лагідної й недосконалої, але яка моральним чуттям спокутує свої гріхи, приваблює чесністю в усвідомленні недосконалості свого єства;

– відкриття «легкого» сопрано в оперній вокальній типології можна порівняти з утвердженням у літературі образів «принижених і ображених» – відповідно до назви роману Ф. Достоєвського (1861), що стало символом світобачення не тільки всієї російської літератури, а й усіх, хто співпереживає жертвам соціальної несправедливості, у світовому масштабі;

– «легкі» сопрано, з їхньою церковно-містеріальною аналогією до звучання голосів дискантистів, містили багаті аллюзивні співвідношення як з оперними партіями попередніх епох, так і з церковними співочими символами, які породжували художню місткість наповнення музичного змісту відповідних ролей і партій.

Узагальнення історичних описів показало, що лірична генеза музики створює певні умови просування лірики в ритуаліці-культурі у ранньому театрі. Так, ліричний зміст музичних явищ позначається причетністю тоново-ритмічно впорядкованого звуковитягу до втілення надпобутових реалій ідеальних людських стремлінь.

Лірична виразність базується на мелодійній речовості, що відбиває кругові-хвилеподібні симетричні структури космічних досконалих пропорцій, які протистоять одинично-людським мовленнєвим проявам і водночас регулюють за допомогою орієнтування на «середній тон» мовні інтонаційні коливання (звідси – універсальність *інтонаційного принципу в музиці* як співвідношення вербального й музичного звуковираження).

Також суттєвим видається формування ліричної повноти *піднесення над буттєвістю* у співі як подоланні мовної обмеженості діапазону за рахунок фальш-регістрів (високого й низького), як гіпертрофії кругових рухів голосу у вигляді *фігуративних* побудов, як спосіб утілення *високого без-вілля*, що протистоїть моделям вольових устремлінь у музиці, вибудованій в гармонічній ввіднотоновості.

Містерія утворює джерело музичного театру й театру загалом як у Китаї, так і в Європі. Причому насичення чистотою співочого прояву учасників дійства, з одного боку, визначає підвищення ліричного тону музичного звуковираження взагалі, а з другого, наочно суперечливо *тронє* сценічне подання, створюючи художньо-метафоричний потенціал вираження («драматизм»), який стає самозначущим у класичній опері, тобто опері як такій.

Ліричний співочий принцип людського самовираження зосередив специфіку *жіночого* начала в музиці як прояву *мелодично-тканинного* зрізу тонової організації, на відміну від чоловічого, силового ритмічно вираженого принципу, зокрема через централізованість ладо-тональності гармонічного типу (мелодійно-модальні ладові структури органічно поєднані зі змінністю тонік-устоїв).

Феномена лірики, зважаючи на його багатогранність і стильово-жанрову неоднозначність виявлення за сутністю жанрових типологій, позначених цим терміном (лірична трагедія, лірична опера ХІХ ст.), не можна вважати достатньо дослідженим поза аналізом засуджуваної за ідеологічними мотивами французької

ліричної опери. Адже в цій опері видано відкриття нового типу персонажа, відзначеного тембром-амплуа ліричного сопрано, тобто суттєво феміністичного вираження ліризму.

Охоплюючи етапи становлення музики й усвідомлюючи її лірично-гімнічну генезу, невіддільну від першоритуальних акцій і згодом від релігійного служіння, перетворюємо на сутність для оперного художнього феномена активності *світових* релігій у захисті ними *символічного ідеального жертвопринесення* у вигляді відстороненої від буттєво-побутових проявів активності *художньо-естетичного* служіння – храмового й імператорськи-палацового в Європі, палацового за перевагою в Китаї.

Так, зіставляємо європейське й китайське, оскільки тільки в цих культурних ареалах народилася опера як вистава, що *співається*, причому з опертям на *вокал*, тобто на спів, принципово позбавлений мовленнєвих запозичень.

І якщо в китайській опері *вокальність* виявилась обмеженою пластичною виразністю тих, хто бере участь у співі, то в європейській традиції сформована у Візантії XI ст. *калофонія* – «прекрасний спів» – створила базис як церковної вокальності багатоголосся, так і індивідуальної вокалізації оперного прояву.

Арія, що стала головним жанровим елементом в оперній виставі, зобов'язана своїм народженням спадкоємиці Візантії Галіканській Франції XV ст. І у Франції ж, тоді ще Православної, у XII-XIII ст. з'явилася вистава, що співається від *початку* до кінця, у вигляді розігрування драми, поставленої в церкві, за що низка дослідників, і серед них такий впливовий як Г. Кречмар [13, с. 27-31], уважає її початком *європейської опери*.

У ці ж XII-XIII століття в Китаї також народилася вистава зі співаних арій, названа *куньцюй*, що стала дітищем палацової релігійної церемоніальності і яка вдруге народилася у вигляді популярної вистави на Заході у 2000-х – 2010-х рр.

І китайська, і європейська оперність склалися на основі містеріальних вистав, які дедалі відвертіше проявляються в оперному мистецтві світу від XX до XXI століття. І в них знову, як це було на початку становлення опери, лірично-гімноспівна музика посідає дедалі вагомніше місце, відсторонюючи «вторгнення мовленнєвої стихії». Це останнє визначило багато чого в класичному

вокалі Нового часу, і все-таки *лірична генеза опери* так чи інакше затверджувалася за різними напрямками оперної еволюції, створюючи відповідні назви оперно-типологічних проявів.

Особливе місце в історії оперного театру має етап *ліричної трагедії*, тобто прояву опери у Франції в XVII-XVIII ст., аж поки шаленства передреволюційного періоду й самої революції 1789 р. відсторонили саму пам'ять про це величне мистецтво. У назву жанру закладено й паралель до італійської опери, що народилася на 60 років раніше як наслідування античної трагедії та підкреслено в ній церковну базу жанру, в котрому, як і в містерії, активні були танцювальні й навіть комічні сцени, і в цьому французька *лірична трагедія* має пряму паралель із китайською класичною оперою.

Назва *лірична* стосовно трагедії як запозиченої з язичницької античності вистави, акцентувало самостійність шару музики в ньому, оскільки «ліричне» синонімізувалось із «музичним» загалом, підкреслюючи зосередження в музиці ідеально-оспівувального змісту стосовно сценічних перипетій трагедії-драми.

Проте класична опера усталилась як музична *драма*, привносячи у споконвічну музичну гімнічну лірику мовний пафос і людські пристрасті. Тому в середині XIX століття стараннями композитора-священника Ш. Гуно було представлено *ліричну оперу*, що повертала гімнічно-оспівувальний *аріозний* зміст сутності цієї музики. Гуно тяжів до контакту з народним театром із його пісенно-романсовим наповненням і пам'яттю про сакральні джерела музики загалом [11].

Високим результатом прояву французької ліричної опери, що мала своє попередництво у творах Р. Вагнера, Дж. Верді й одержала найрізнонаціональніші втілення, зокрема у П. Чайковського, був прояв нового типу вокалу як *ліричного* сопрано.

Цей тип голосу відповідав сценічному амплуа жінки-дівчинки й відновлював історичний зв'язок із ранньоцерковним співом *дискантистів*, хлопчиків, які володіли риторичним мистецтвом фігурування, що надавало *ліричному* сопрано статусу *колоратурного*.

Значений *феміністський* нахил ліричних образів був підготований культурою рококо й Віденської школи, що увібрала французькі впливи в повноті їхнього поєднання з німецько-італійсько-чеськими основами свого стилю.

Лірична опера й тембр-амплуа *ліричного сопрано* визначили поворот оперного мистецтва до активізації надіндивідуального ліризму й *депсихологізації* особистісного вираження, в якому дитяча ритуалізованість психіки, далека від самоаналізу, зосередила увагу слухачів на повноті прояву людської доброти й співчуття до страждання й страждених.

Людська гріховність і можливість спокутувати її Каяттям та щиросердним Перетворенням становлять стрижньові мотиви сюжетів і сценічних становищ *ліричної опери*, зрештою, самого співу, в якому відновлено було художній авторитет *ліричних тенорів*, що йдуть від староцерковної традиції «солодкого» співу. Але особливо значущим є безвібратне, лунко-«політне» звучання *ліричного сопрано*, «врятованого» від «ваги» силового виявлення середнього й нижнього регістрів.

Висновки. В середині XIX століття стараннями композитора-священника Ш. Гуно було представлено *ліричну оперу*, що повертала гімнічно-оспівувальний *аріозний* зміст сутності цієї музики. Гуно тяжів до контакту з народним театром із його пісенно-романсовим наповненням і пам'яттю про сакральні джерела музики загалом. Високим результатом прояву французької *ліричної опери*, що мала попередництво у творах Р. Вагнера, Дж. Верді й одержала найрізонаціональніші втілення, був прояв нового типу вокалу як *ліричного сопрано*. Цей тип голосу відповідав сценічному амплуа жінки-дівчинки й відновлював історичний зв'язок із ранньоцерковним співом *дискантистів*, хлопчиків, які володіли риторичним мистецтвом фігурування, що надавало *ліричному сопрано* статусу *колоратурного*.

Література

1. Андросова Д. В. Символизм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Асафьев Б. «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского. // О музыке П. И. Чайковского. Ленинград: Музыка, 1972. С. 60-66.
3. Ван Мінцзе. Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості (Г. Доніцетті, Ш. Гуно, М. Римський-Корсаков, Дж. Пуччіні).

17.00.03. Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса 2020. 179 с.

4. Каминская-Маркова Е. Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности. Одесса, Астропринт, 2015. 532 с.

5. Лю Бинцян Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Монография по истории культуры для музыкальных академий, университетов и вузов искусства. Одесса, Астропринт, 2014. 440 с.

6. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса, Астропринт, 2012. 164 с. Неоєвроп. С. 99-134

7. Присталов І. Ліризм як метод національного мислення у виразності співу вокалістів оперних шкіл України. Канд. дисертація, 17.00.03. Одеса, 2006. 152 с.

8. Словник іншомовних слів. Ред. О. Мельничук. Київ: Голов.ред. Україн.Радян.енциклопедії, 1977. 776 с.

9. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII-XVIII веков. Харьков, 2000. 305 с.

10. Gorowicz B. Theatr operowy. Warszawa: PWM, 1984. 224 s.

11. Harvard concise dictionary of music. Complidet by Don Michael Randel/ The Belknapmpress of Harvard University Pess. Cambridge, Massachusetts, London, 1978. 577 p.

12. Kański J. Przewodnik operowy. Kraków, PWM, 1978. 563 s.

13 Kretschmar G. (1925) History of the opera. Leningrad, Academia [in Russian]

14. Roesler Curt A., Hohl Siegmar. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. Güterslohn/ München, 2000. 608 S.

Розділ 3.

УКРАЇНСЬКА МЕНТАЛЬНА ЛІРИЧНІСТЬ У ФОРМУВАННІ ТРАДИЦІОНАЛІЗМУ МУЗИКИ ХХ СТОЛІТТЯ І НАЦІОНАЛЬНОГО ФОРТЕПІАННОГО МИСЛЕННЯ

Указаний поворот проблематики метафізики історії музики викликаний дією діахронного принципу її виявлення, тобто виро- стання з генези української ментальності подальших виразових якостей, що ніби самостійними є відносно онтологічних індексів нації та її буття. Але виявлення національного «родового знаку» суттєве в пізнанні історичних варіабельностей різноепохальних її проявів, зокрема в мистецтві поставангардного сьогодення. Методологічним принципом дослідження виступає інтонацій- ний метод, що має особливі засади в мистецтвознавстві України, і в музикознавчому герметично-компаративному прояві зосе- реджений у працях О. Козаренка, О. Маркової, О. Муравської, О. Олійника, О. Рощенко та інших втидатних учених нашої Ві- тчизни. Здобутком цієї роботи є концепція ментальної зумовле- ності українського мистецького традиціоналізму як базового сти- льового стрижня мислення й творчості.

3.1. Лірична генеза українського національного характеру та її надіндивідуальний стрижень вияву

Фундаментальне онтологічне значення традиціоналістських засад творчого мислення, що базується на ґрунті духовного мис- тецтва, історично і фактично становить виток і атрибутивний по- казник виразності музичної художньої творчості взагалі. Ліризм виступає в соціологічних розробках як атрибуція національного українського світогляду, як утілення «української душі», що тяжіє до «хвилястого» виявлення емоційних полярностей, минаючи їхні демонстративно альтернативні (позитив – негатив) вияви. Саме

таке бачення суті «української душі» знаходимо у працях українських соціологів, що представляють канадську діаспору (Є. Онацький, О. Кульчицький, Б. Цимбалістий, М. Шлемкевич, ін. [10]), для яких українська ментальність є чимось протилежним «пергантизму» західного світу, тобто українське – то ігнорування раціональної «роздільності» речей, подій і станів, що категорично відсувають антитези драматичних зіставлень і раціоналістично висунутих протилежностей традиційного й новаційного у художній сфері.

У книзі Л. М. Шевченко маємо слухні узагальнення щодо соціально-психологічного вияву ліризму мислення українця, виходячи з положень географічного детермінізму канадських дослідників, для яких «хвилястість» лісостепового пейзажу України є джерелом душевного строю:

«Із сказаного витікають положення щодо розуміння *ліризму* як внутрішньої суттєвої ознаки “української душі”. По-перше, мова йде про *ідеально-душевний* вимір національних цінностей і *колективно-суб’єктивний* принцип ліричного вираження. Останній уникає індивідуалізму ліричної емоційності європейського Заходу, наближаючись хіба до “італійського Півдня” Європи (до речі, населеного етнічними греками, які стали носіями унаслідуваного від візантійського церковного співу оперного *bel canto*) [12, с. 69].

Розвиваючи заявлену тезу, цитована авторка зупиняється на сутнісних прикметах національного мислення, основи якого закономірно вбачає у специфіці українського епосу: «Другою визначальною рисою виступає *позатеатральний, обрядово-ритуальний* за суттю статус українського ліризму, предметом переживання якого є не художньо уявний, але реальний світ. І при цьому в українському мисленні ліризм як дещо *протилежне епосу* – споріднюється із тією своєю протилежністю через понадлюдську піднесеність морального тону подання ідей. І тому в українському варіанті ліризм є те, що “поглинає” епос, утворюючи тільки даній нації *притаманний симбіоз ліро-епічної єдності із безумовним наголосом на ліризмі такого суміщення якостей*» [там само].

Й у вигляді підсумкової ідеї спостережень виступає така плідна думка:

«В даному “ширянні” понад подієвістю і водночас в ній виявляється особливого роду “заземленість” віросповідальної орто-

доксії українців, органіка кирилівської традиції в ній, що при всій відкритості до контактів із західною церквою, чітко усвідомлювала причетність до християнського Сходу, вибираючи в екстатичі ісихастського захвату – щедре замилювання слізьми» [12, с. 69].

Ісихастські традиції, як показують підняті в дисертації С. Шу-мило матеріали зв'язку ісихастів з Афоном із козацькою старшиною та гетьманськими колами Запорозької Січі [13], зумовили, судячи з усього, стійке вродання бідермаєру в український мистецький світ, який О. Козаренко вважає – і справедливо – атрибутивним індексом художнього мислення українця. А вказана стильова ознака унеможлиблює трагіко-індивідуалізовані вияви, тим більше, виміри в художньому мисленні, як це демонструє показовий для авангарду ХХ століття експресіонізм, значною мірою футуризм і примітивізм. Звідси – органіка традиціоналістського мислення у ХХ столітті в Україні, оскільки концентрат модерну-авангарду минулого віку представляють напрямки, уґрунтовані, як уже зазначено вище, на відверто естетичних началах: експресіонізм, футуризм, примітивізм.

При цьому ліризм українського світогляду має той визначальний (саме бідермаєрівський і тільки почасти романтичний) показник, що він реалізується у понадіндивідуальному вимірі. Найкраща аргументація цього – український думний епос, у якому ліричний нахил подання стає провідним (див. знамениті «жалі» на початку думної оповіді), але який жодною мірою не охоплює індивідуалізованого ракурсу вираження, тримаючись, безумовно, на типово-збиральному оспівуванні випробувань козаків-лицарів, носіїв козацької слави. У цьому пункті думне вираження сягає меж церковної псалмодії та гімнічності, ліричний стрій яких тримається на нормативно-типових формулах подання.

Звідси – певна стриманість вияву напряму романтизму в українському мистецтві (і це слушно відзначено в роботі Л. Шевченко [139, с. 70-72]), оскільки вказаний художній напрям надзвичайно високо підносить індивідуально-авторське начало вираження, що не збігається з традиціями думності й кастовості (повчально-духовного ліризму), показовими для України. А от бідермаєрівський, духовний ліризм, опиняється в центрі уваги українських митців – і в музиці, і в літературі, й в інших видах мистецтв. Ба

більше, простежується певна проторомантична-протобідермаєрівська ліричність вираження у творчості представників «золотої доби» української *вченої* музики XVIII століття.

Ліризмом пройнята *проповідницька філософська думка Г. Сквороди*, мандрівний принцип життя якого явно продовжував бардівські британсько-ірландські традиції в Україні, що свого часу живили піднесення кобзарсько-бандурного проповідницького мистецтва й активізувалися від 1760-х років у межах «кельтської хвилі» Відродження заповітів першохристиянської доби. Водночас «мандрівний ген» першохристиянського західного православного проповідництва був упереджувальним вираженням мандрівної настанови романтиків, звідси ж бідермаєрівський нахил, що виражався у принциповій релігійній спрямованості й тих мандрів, і їхньої мети як утілення християнської довіри до «мандрівності душі», що постійно удосконалюється в подвижництві вірянина. Так проторомантичним-протобідермаєрівським колоритом охоплюється фігура українського філософа і його ширих послідовників уже в XIX столітті.

Серед тих послідовників – поет і художник в одній особі Т. Г. Шевченко, що подвійним творчим даром і соціально активною позицією став історичною паралеллю до англійських прерафаелітів. Останні підняли гасло символізму в мистецтві як таке, що прямо витікає із символізму церковної служби. В цій стороні позиції прерафаелітизму впізнається пряме продовження бідермаєру.

Тут апелюємо до безумовної символіки шевченківського ліризму, в якому національна традиція мислення (сформована великим мандрівним філософом-поетом Г. Сквородою) зумовила виняткове значення образу жінки, чи то в материнському передчутті дівочтва, чи в безпосередньому уявленні жінки-матері. Звертаємо увагу на жанрову настанову – поеми – спадщини Шевченка, що виступав у збірному образі-масці «кобзаря», тобто специфічно національному втіленні співця-проповідника. А жанр поеми, як відомо, сформувався в Європі під впливом «Поем Оссіана», які видав Дж. Макферсон ще в 1760-х роках. А то був якраз період поширення Гайдамаччини в Україні, події якої сформували сімейний статус родини Грушевських – Шевченків і які дали матеріал до першої виданої поеми великого Кобзаря «Гайдамаки».

Вказана персонально-творча містифікація Шевченка (і вона зовсім не єдина) створена в традиціях романтизму – і вишукано-тонко, гідно спадкоємця полковницького роду Григорія Шевченка-Грушевського: адже кобзар – це національний аналог барда Ірландії-Британії, легендарним утіленням якого виступив Оссіан. Відомо, що Шевченко щиро захоплювався поемами Оссіана, безсумнівно, через виховання свого діда, запорозького полковника, знаючи про глибокі традиційні зв'язки бардівської лірики й думні викладення в Україні (про існування цих зв'язків див. у статті О. Маркової [4] і в праці А. Соколової [8]). Звідси – глибоко ліричний і водночас *надіндивідуальний* тонус подання подій-образів композицій, в яких ніяк не відображалася особистісно-біографічна сторона буття поета, зосередженого на поданні одухотворено-типових образів національної історії й сучасності.

У вигляді узагальнень щодо українського ментального і мистецького ліризму дослідниця Л. Шевченко представила тези, які видаються обґрунтованими й вичерпно точними, в коментарях до них виступають такі тези:

– спосіб мислення, в якому раціоналістична предметна розмежованість значень принципово корегується «ширянням» емоційних згущень – розріджувань, що загалом впливає з віросповідальної щирої «відкритості серця» до терпіння-обурення, каяття-гнівливості, співчуття-засудження та інших складових «хвилястого ландшафту» душевного життя нації;

– психічна парадигма коливань духовної наснаги й душевного жалю, що впізнається у славильно-зворушливому містицизмі українського Православ'я, яке минає максималізм «вселенського спасіння» російського Сходу [пор. 12, с. 5], покладаючи надію на безпосередність *братства* і визнаючи безпосереднє ж звернення до Бога й Богоматері-Заступниці;

– звідси походить *одухотворена понадіндивідуальна душевність українського ліризму*, яка відходить і від полярностей духовного гігантизму й індивідуальної героїки російського та західноєвропейського образу мислення в мистецтві і в житті;

– соціальний феномен «поплутання сцени й життя», який і в артистичній сфері не завжди є недоліком, а в життєвому виявлен-

ні позначає артистичний тонус суспільних і особистісних рішень національних переваг українця [пор. 12, с. 71-72].

В цих узагальненнях спеціально підкреслюємо бідермаєрівську органіку для мистецького світосприйняття України, що у гнівно-виривальній поезії Кобзаря залишала місце сентиментально-ідилічному баченню подій і стосунків. І це не тільки слізисто-замилуваний фінал «Наймички» чи «Назара Стодоли», це і поетика тиші й сумирності («Садок вишневий коло хати»), це й ідилія політичного очікування, коли Богом благословенна Україна відродить райські обрії життя: «А буде син, і буде мати, і будуть люде на землі».

Проромантичний ліризм чується у творчих здобутках представників «золотої доби» української музики, вособленої іменами Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя. Їхня творча позиція, сформована обставинами виховання і спеціальною прив'язкою до церковної співацької практики, все ж вирізняється й виявом явної зверненості до ліризму переважно гімнічно-услаблювального типу, що ніяк не стосувалося тетралізованості італійсько-німецького бароко середини XVIII століття. І це – за всієї довіри до німецького художнього світу, який підтримувався за часів Анни Іоаннівни й відновлений, після слов'яноцентристського правління Єлизавети Петрівни, активністю Катерини II (прийшла до влади в 1762 році, що стало апогеєм і закінченням біографії А. Веделя і М. Березовського та добрим стартом Д. Бортнянського).

Італійський нахил мислення, відверте звертання до французького класицизму в Бортнянського – це результат індивідуального творчого вибору, в якому відсторонювалися лінії драматично-трагічного наповнення, зокрема у сценічних композиціях митця. І в цьому вияві впізнаються тяжіння до «протобідермаєрівського» світогляду, а класику цього напрямку застав певною мірою останній з названих майстрів. У жодному разі не знаходимо слідів впливу пізньовіденського стилю – і це не «недолік» українського музиканта, що не став надихатися прогресивними-антицерковними ідеями, а ментально-ідеологічна позиція, співвідносна з монархізмом і церковністю Дж. Россіні, Ф. Буальдьє, А. В'єтана та інших знаменитих композиторів.

Усі названі автори категорично оминали бетховенські відкриття театрального драматизму-трагізму в музиці, натхнені револю-

ційним Конвентом, спрямованим Л. Керубіні, якого надзвичайно шановав автор «Appassionata». І якщо в музикознавстві до 1970-х років панувала установка на виняткове визнання досягнень Віденської школи як утілення революційно-прогресистського начала творчого мислення, то в епоху поставангарду дедалі більше вирізняється альтернативна віденцям італійсько-французька лінія епохи Реставрації, що стала ідеологічною основою бідермаєрівського *славильного* мислення в мистецтві.

Визнання самостійної цінності «антиреволюційного» напрямку бідермаєру, з акцентуванням елементів зв'язку з рококо в низці національних шкіл (французькій, польській, російській, див. роботи Ю. Олейнікової, Н. Чуприної, І. Подобас, ін. [6; 7; 11]), дозволяє з цих позицій оцінити вибір митців української «золотої доби» як авторськи оригінальне і європейськи актуальне сповідування моцартіанства. Останнє реально співіснувало з бетховенським симфонічним прогресизмом у піаністичному вжитку початку і першої половини ХІХ століття, демонструючи сили романтичного антиномічного світосприйняття: епохальний знак ХІХ віку – доба романтизму, а романтизм як мистецький напрям зайняв скромний часовий обсяг тільки першої половини століття.

Звідси випливає, що не «провінційна сумирність», а європеїзм національного подання творчих здобутків спонукав М. Березовського і Д. Бортнянського оминати «бетховеніанство», зосереджуючись на альтернативних йому лініях академічного моцартіанства, що ніяк не поривало з церковними лініями творчості. А для українських авторів – то контакт із Православ'ям, яке, до речі, стало найавторитетнішим релігійним осередком Європи, породивши могутній Оксфордський релігійний рух на об'єднання Англіканства і російського Православ'я (див. про це у книзі О. Муравської [5, с. 267-280]).

Бідермаєрівський комплекс в українській літературі, можливо, найбільш безпосередньо видає Марко Вовчок, письменника, для якої закон замилювання і захоплення виявленнями добрих почуттів став основою художнього подання образів-ідей. У цьому плані стриманішими видаються в дотиках до бідермаєрівського начала І. Котляревський та інші класики української літератури доби романтизму, але жоден із них не міг оминати тієї особли-

вої, цнотливої й глибоко чуттєвої ноти ліризму, щирість і широта виявлення якого живиться суто типологічно-надіндивідуальним джерелом душевного життя.

У живописному вияві бідермаєру суттєве місце належить художникові Г. Сороці, чії жанрово-пейзажні картини вражають чутливістю до того, що в польській культурі називають сарматським стилем, а в Росії отримало назву парсунності, тобто зв'язку портретних утілень з іконописною статуарністю й композиційною центрованістю цілого. Зв'язок із «парсунністю» спостерігаємо й у Шевченка-живописця, в якого за всього очевидного спирання на романтизм його вчителя К. Брюллова маємо певну статуарність подання – див. хоч би знамениту акварель «Катерина» на тему його ж славетної поеми.

Пролонгація тих позицій бідермаєрівської корекції романтизму у ХХ столітті досить безпосередньо породжує дотичність по «поміrkованих» лінії неокласики минулого віку, особливо що стосується «неорококо» Т. Яблонської в живописі ХХ століття, а також позицій «спрощеності» вираження у родинно налаштованих композиціях неовізантизму М. Бойчука (див. композиції «Дівчина пасе гуси», 1910, «Дівчина з квіткою», 1921, «Жінка, що поливає дерево», 1920-ті, ін.). Романтичні, надіндивідуально спрямовані ліричні торкання маємо і в кінематографічному втіленні О. Довженком, М. Хуциєвим, у «неоромантизмі» О. Гончара і в багатьох інших мистецьких постатях творчої України.

Музичне мислення України, представлене генієм хорової творчості М. Леонтовичем, подає виражені проєкції бідермаєрівської замилуваності у творах типу «Щедрика» – і його фольклоризм завжди виступає на основі староцерковної контрастної поліфонії з відповідною духовною символікою і фактурним моделюванням величних духовних жанрів (літургії, реквієму, пасіона і т.д.) в малих формах «стислої» поємності (про це – в роботі В. Гузеєвої [3]). В результаті демонстративний фольклоризм М. Леонтовича постає в межуванні класичної його моделі й примітивістського неофольклоризму, надаючи загалом традиціоналістському підходу композитора зв'язки з модерном-авангардом ХХ століття, – що дало згодом підставу назвати його «українським Веберном».

Таким чином, ліричний стан «української душі» народжує в мистецтві і в музиці певні цінності художнього вираження:

1) релігійне начало буття в детермінації базисності надіндивідуального ліризму українського світовідчуття, сформованого лірикою думного епосу і вченим проповідництвом, «філософським кобзарством» Г. Сковороди;

2) чутливість української художності до бідермаєрівської одухотвореної простоти й оминання романтичного індивідуалізму – за вираженої дотичності (і через бідермаєр) до романтичного світосприйняття загалом, що спостерігаємо в неабиякому вияві проторомантизму у XVIII столітті (див. згаданий «кельтський мандрівний комплекс» Г. Сковороди та ін.), а також широкі пролонгації його у XX столітті;

3) уписаність світоглядного надіндивідуального ліризму в традиціоналістські виміри «помірного» неокласицизму і пограниччя фольклоризму-неофольклоризму в мистецтві минулого віку, що наочно сконцентрував «слізний ліризм» Т. Шевченка, ісихастські сліди якого відсторонюють індивідуалістські моменти вираження і концентрують увагу на надіндивідуальних цінностях українського ліричного, пробідермаєрівського світобачення.

3.2. Традиціоналізм у складі стильової парадигми мистецького мислення минулого століття

XX століття увійшло в історію людства під гаслом науково-технічної революції та психології нового типу (психології підсвідомого). XX століття стало першим етапом Новітньої історії, протиставивши раціоналізму Нового часу і перемоги «прогресу» в політичному і творчо-практичному, буттєвому мисленні, – ідеї «модерну», буквально «сучасності», що розуміли як генеральне оновлення життєвих засад, у яких оновлювалися виміри мислення й поведінки, особлива довіра до благ технічного прогресу та ін. Указані чинники стимулювали й пошуки «розриву з європоцентризмом», який у музиці набув характеру відмови модерну/авангарду від тонально-гармонічної системи на користь модаль-

ності в монодійних формах, що мають всесвітнє втілення у народів різних географічних і державно-адміністративних проявів населення Землі.

XX ст., з одного боку, доводить до апогею славилні засади мислення і наділяє музику максимально шумово-звуковою матерією, концентруючись у цій якості в сонористичних наслідуваннях Л. Руссоло і «звукових хмарках» Я. Ксенакіса. З другого боку, в філософсько-інтелектуальних побудовах минулого віку відверто відроджується довіра до релігійних істин, найвпливовішими ланками наукового знання стають напрями релігійної філософії, такі як екзистенціалізм, неотомізм, конкретна метафізика. Концепції історії як прогресизму, тобто вчення про невинне удосконалення соціуму, і метафізики як повторюваності заданих етапів життєбудови, їхня циклізація, – утворюють певне співіснування, «контрастну поліфонію» ідей-принципів.

У сфері мистецтва П. Валері в есе 1896 р. заявляє ознакою принципово нового мислення феномен чи систему Леонардо да Вінчі (про це – [10]), де вказує на *неоренесансний* принцип прийдешнього XX століття, пророкуючи появу творчих особистостей, які, ніби наслідуючи Леонардо да Вінчі, відстороняться від прийнятого у вік раціоналізму розрізнення мистецької й наукової сфер, зближуючи в індивідуальному вияві єднання сфер діяльності, несумісних у свідомості представників епохи романтизму. І те пророцтво П. Валері збулося в найзначніших обсягах (див. дисертацію В. Батанова [2] й напрацювання того типу).

Для музикантів це проявилось в поєднанні не тільки численних художньо-творчих умінь, органічних у самовиявленні особистостей у XIX столітті (композитор-виконавець-публіцист), а й у виходах у теоретико-експериментальну, менеджментську, педагогічно-організаційну, державотворчо-соціальну сфери, неможливі для творця-музиканта в якості проявлення на попередньому історичному етапі.

У роботі В. Батанова з цього приводу зроблено певне узагальнення:

«У європейських умовах ця видова множинність творчості зафіксувалася в перегляді прийнятних навичок з оглядкою на відкинуті романтизмом критерії професіоналізму XVII–XVIII століть.

Для представників Сходу, зокрема Кореї, Китаю, в силу історичного розкладу інтеграції Схід – Захід, входження в європейський культурний ареал, зі збереженням культурного національного охоплення своїх країн у ціннісних орієнтаціях і в мистецтві особливо, ХХ століття представило немислимі в попередні сторіччя перетини культурних установок, що вимагають особливої *універсалізації* образу думки» [2, с. 3].

Щодо подолання меж глобалізаційного і децентралізувального чинників географічно-владно і культурно-творчо, то маємо також спеціальні зсуви, які таким чином характеризує цей автор:

«І якщо “система Леонардо да Вінчі” у поданні П. Валері спеціально не заявляє новизни регіонально-планетарного перетину, то сама історична відкритість ренесансних особистостей до контакту із найбільш несподіваними культурними феноменами, аби тільки ці останні усвідомлювалися в культурній якості, “вбирає” і такий варіант “нової універсальності”, сутність якої виявила позиція співвітчизника й сучасника П. Валері – П. Клоделя і його російського адепта М. Волошина, що бачили в повороті Європи до Китаю високе джерело розумово-творчого відновлення» [2, с. 171, 200].

Помічена наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття тенденція *зрощення* європейського і східного культурних ареалів реалізувалася, уперше в історії людства, наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття в протилежній спрямованості: у вигляді «входження» неєвропейських музикантів у структуру європейської авторської композиторської системи. А це міняє інтелектуально-художні розклади у спектральних показниках активності творчих особистостей, немислимих, по суті, поєднань не тільки в найближчі попередні, а й у сукупному історично усвідомлюваному часовому континуумі до ХХ сторіччя взагалі [2, с. 3-4].

Музика у ХХ столітті зазнала потужної трансформації – паралельно до інших мистецтв і у відокремленні від них. Якщо музика у трійці (музика – література – зображальна художня сфера) класичних мистецтв у Новий час була однією з провідних складових тієї панівної художності, то у ХХ ст. безумовно першими серед інших стали кінематограф і архітектура. У кінематографі, навіть німому, внесок музичних засобів суттєвий, тим більше у «музичних» фільмах, аж до опери-фільму, опери-балету. Але існувало

й неореалістичне кіно, до якого належали деякі фільми А. Тарковського, зокрема «Іванове дитинство», де музичний ряд узагалі не виражений, а музику як звучання взагалі оминало, залишаючи, тим не менш, місце «кадровому ритму» і «музиці кадрових змін». Концепція фільму загалом закономірно «покривала» музичне наповнення, можливо, крім указаних та інших (кіно-м'юзикл, кіно-феєрія тощо) спеціально музичних утілень.

Архітектуру називали «застиглою музикою» (як і музику «архітектурою, що рухається»), і архітектура ХХ ст. як «архітектура без декору» втілювала безпосередньо музичні проєкції (аж до поєднання тих мистецтв у діяльності геніального вихованця Ле Корбюзьє і О. Мессіана грека Я. Ксенакіса). Архітектурна велич українського мислення буйно проявилася в живописній лінії *бойчукізму* і насамперед у полотнах одного з лідерів цього творчого об'єднання – в І. Падалки (див. полотно «Будинок Держпромисловості», 1927, ін.). Недарма у книзі Л. Соколюк [9], присвяченій М. Бойчуку і вирошеній ним високоталановитій групі українського зображального модерну, спеціальне місце виділено паралелям із творчістю Д. Ривери, мексиканського монументаліста, що служив ідеям та ідеалам Мексиканської революції, яка символічно одночасно з Жовтневою революцією в Росії перемогла в Новому світі.

Однак архітектурний тип мислення в художній сфері автономізований, вбираючи більш чи менш інтенсивно музичні вияви. Останні живили храмову архітектуру безпосередньо, а вплив останньої на будівництво минулого століття закріплений як широким зверненням до храмового замовника, так і напрямками, серед яких «неовізантизм» став чи не одним із провідних напрямів і в різних мистецьких виявах (див. про це в монографії О. Муравської [5]).

Те саме стосується мистецтва кіно, яке втілило технічні запити віку науково-технічної революції, де музичні позиції загалом солідні – див. у З. Кракауера щодо *компенсативності* музичного складника у цілісності художнього фільму [69]. А в сукупності художнього буття кінематограф неабияк уплинув на музичні можливості вираження, як і архітектура, залишивши провідними й самодостатніми вказані види мистецтва, для яких музика стала важливим, але ніяк не керівним чинником сфери вираження.

Релігія, що була «моральним компасом» для суспільства протягом багатьох століть, в умовах ХХ століття стала, з одного боку, «фактором зі знаком мінус» у державах, де атеїзм став урядовим державно-ідеологічним знаряддям керування масовою свідомістю. А з другого боку, релігійні принципи стали знов усвідомлюватися в їхній психолого-моральній і соціально-гармонізувальній цінності, відродивши релігійну філософію, явивши наукові й творчо-практичні розвідки у сфері підсвідомості, нарешті, явивши релігійне Відродження в межах молодіжного руху 1950-х і в планетарному постмодерні 1970-х – 1990-х років.

І знов художні надбання України, насамперед у «могутній трійці» хороших справ майстрів – М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий – продемонстрували планетарну настанову на релігійне відродження, працюючи як для широких кіл слухачів, так і спеціально на церковне замовлення. Вищеназвана «живописна неовізантистика» М. Бойчука і його школи, яку поставив у європейський вимір визнання Митрополит А. Шептицький, самим своїм існуванням демонструвала те релігійне Відродження, яке стало знаковим для минулого століття не менше, ніж перемога атеїзму в тоталітарних державних системах Сходу й Заходу.

Не забуваймо, що й філософські надбання М. Бердяєва, одного з найбільших релігійно налаштованих мислителів ХХ століття, зобов'язані впливу київської університетської еліти, яка також сформувала й піднесла до європейських масштабів генія слов'янської романістики М. Булгакова.

Музика ХХ століття порівняно з попередніми епохами потрясає безпрецедентною наполегливістю до «розриву з європоцентризмом» як у професійній сфері, так і в популярному, маскультурному середовищі. Останнє найбільш наочно – у головуванні афроамериканського компоненту в джазі й безпрецедентне захоплення «латиною», тобто латино-американською продукцією від початку до кінця століття – з певною кульмінаційною вершиною у творчості А. П'яццолі, що виринув із популярного мистецтва й утвердився на межі фольклоризму і традиціоналізму в 1980-х – 1990-х роках.

У такому ж плані на межі ХХ і ХХІ століть засяяв геній Є. Вангеліса, що із групи інструменталістів, які виступали з Демісом Руссосом, вийшов на самостійний шлях у композиторсько-

му самоствердженні. Його «Ода міфам» стала у 2002 р. подією не менш значною, ніж презентація чотирьох Пасіонів від чотирьох найвеличніших композиторів на честь святкувань Бахового ювілею (серед них В. Рімм, О. Голихов, Тан Дун). Як бачимо, в цьому переліку найповажніших композиторів два (О. Голихов від Латинської Америки, Тан Дун – від США і Китаю) демонстрували органіку проникнення європейського в позаєвропейське і навпаки, позаєвропейського творчого досвіду в суто європейський ареал композиторської авторської творчості.

А що стосується професійної сфери, то притаманне романтичній епосі тяжіння до «екзотики Сходу» як частини фольклористичного методу творчості у ХХ ст. обернулося методологічним запозиченням розуміння художнього принципу вираження зі Сходу. А це закінчилося прийняттям на рівні геніального внеску композиторської продукції корейця Ісанга Юна і китайця Тан Дуна в органіку складової європейської системи композиції.

Підсумковою й тотальною ознакою європейської художності ХХ століття стали: відмова від «життєподоби» об'ємного живопису в зображальній сфері на користь плоскісного малювання, прийнятого в усьому неєвропейському світі; відмова від системи гармонічного багатоголосся на користь монодії неогетерофонії з серійними показниками у музиці; відсторонення театральної «портретності» в літературі й «дому з трьома стінами» в театрі, приймаючи умовність і символізм неєвропейських і театралізованих-ритуалізованих форм у мистецькому творчому поданні.

І все ж прикметою ХХ ст. стало явище «двоєсвіту» в соціальному бутті і в мистецтві. Йдеться про державно-політичне протистояння соціалістичного табору та імперіалістичних держав у соціально-політичному розкладі минулого віку. А також про протистояння художньо самодостатнього мистецтва – і маскультури, тобто особливого статусу популярної сфери, що завжди розвивалася в паралелі з професійною художністю, але тільки у ХХ ст. принципово постала без огляду на професіоналізм. Поставангард згладив останнє, паралельно до перебудовних процесів у світовому соціумі, як і наслідки ще одного розколу, який став предметом цього дослідження.

Вирізняємо феномен потужного протистояння протягом усього минулого віку в самій професійній музиці – авангарду-модерну і традиціоналізму, причому з присутністю геніальної творчості як з однієї, так і з другої сторони. Неприйняття одним із названих стильових угруповань другого набувало на певних етапах і в творчому бутті надзвичайно болісного вираження, особливо з огляду на підтримку в державних масштабах першого чи другого типів мистецького підходу. І якщо неприйняття модерну-авангарду стало атрибутивним моментом політики радянської держави з 1930-х, то ця політика склалася на противагу підтримці авангарду (особливо це стосувалося футуристів) фашистськими колами Італії на чолі з Б. Муссоліні.

Але заради справедливості необхідно підкреслити певну рівновагу традиціоналізму і стильового радикалізму в представленні їх особистостями рівня геніальної обдарованості. Так, якщо «на стороні» традиціоналістів ми назвемо такі визначні персони як О. Глазунов, С. Рахманінов, М. Леонтович, Р. Воан-Вільямс, С. Барбер, І. Піццетті, Дж.-К. Менотті, то на протилежному стильовому «крилі» постануть О. Скрябін, Ч. Айвз, А. Шенберг, А. Веберн, Е. Варез, І. Стравинський, Б. Барток, К. Орф, О. Мессіан, Е. Денисов, С. Губайдуліна, К. Штокхаузен і багато інших.

І якщо до перших близько підходять «м'які» символісти й неокласики типу В. Ребікова, М. Метнера, Я. Сибеліуса, А. Казелли тощо, то в колі других перебувають Е. Саті, К. Дебюссі, О. Цемлінський, Л. Яначек, Р. Штраус, Ф. Шрекер, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, П. Хіндеміт, К. Шимановський, Б. Лятошинський, А. Онеггер, Ф. Пуленк, Е. Вілла-Лобос, Б. Бриттен, ін.

На основі вказаних стильових альтернатив вибудували свій творчий принцип Дж. Пуччині, М. Равель, Г. Свиридов, А. Жоліве, В. Лютославський, М. де Фалья. Особливого підходу заслуговують майстри, які опинилися на рубежі прикладного/«третьорядного»-напівприкладного і художньо самодостатнього мистецтва, як-от Дж. Гершвін, А. П'яццола, Є. Вангеліс, ін. І все ж такий «двоїстий» стильовий розклад професійної художньо самодостатньої музики ХХ ст. своєрідно відтворює, за законами метафізики історії, «двоєсвіт» ренесансної доби, потверджуючи справедливість пророцтва П. Валері щодо виявлення у творчості

феномена Леонардо да Вінчі як утілення генія ренесансного універсалізму XV ст.

Порівняння із добою романтизму переконає, що на цьому етапі явно у творчому відношенні передували *новаційно* налаштовані автори, спрямовані на вибудову неповторного авторського стилю, навіть якщо в бутті другої половини XIX ст. гордо солідаризувалися із гаслами «вагнеріанства» (А. Брукнер, Х. Вольф, Г. Малер) чи «шуманіанства-брамсіанства» (Й. Брамс, А. Дворжак). Розрізняючи геніальність «винаходу незнаного» (Р. Вагнер, М. Мусоргський) і «винаходу поєднання зібраного» (Дж. Верді, П. Чайковський), все ж критерій новаційності стосувався і першої, й другої категорій творців музики.

Отже, новаційність мислення вважалась атрибутом творчої здібності – звідси тотальне ігнорування більшості духовних, для церкви написаних творів Й. С. Баха, якого глибоко шанували сучасники й «лістіанців-вагнеріанців», і «брамсіанців».

Як бачимо, мислення XX ст. було принципово скероване на «контрастну поліфонію» стильових розшарувань, у яких «буке-ти» напрямів характеризували авангард (примітивізм, футуризм, експресіонізм) чи традиціоналізм (реалізм-натуралізм, веризм, «м'який» імпресіонізм-неокласицизм). Тому – зразу термінологічне уточнення: доцільно мовити про *мета-стильвий* зміст як модерну-авангарду, так і традиціоналізму, зважаючи на стильове угруповання і в першому, і в другому. Показово те, що представники і першого, і другого стильових єднань реагували на так званий «поклик часу», відповідно, беручи нібито протилежні їхній загальній позиції стильові прикмети тих чи інших напрямів.

Для традиціоналістів показова еволюція в засвоєнні академізованих стилів, що до того моменту оцінювалися в близькості до авангарду, відповідно авангардисти схилилися до засвоєння засобів традиціоналістського значення. Наприклад, у С. Рахманінова маємо численні звернення до засобів символізму-імпресіонізму, що зафіксовано у програмах симфонічних творів («Острів мертвих» за картиною А. Бекліна), у текстах романсів, написаних на вірші поетів «Срібного віку», – і це не порушує загального принципу вираження з рисами веризму, які позначають цілісний традиціоналістський підхід у цього автора.

У С. Барбера знаходимо в «мендельсонівському» цілому Першому квартеті h-moll-побудову другої повільної частини із жанровою назвою «Мадригал» як утілення неоренесансного – модерного – комплексу, який приніс особливу славу у вигляді авторського перекладення Adagio для струнного оркестру тощо. Також показовим є вміщення у фінал Другого фортепіанного концерту Барбера стильових цитат зі Стравинського – «російського» фовістського періоду «Петрушки» чи «Весни священної». Такі стильові поєднання відверто збагачують метафоричне насичення художніх образів, утілюють художній потенціал вираження за законами поетики, тобто майстерності побудови *складних* метафор.

В авангардистів знаходимо демонстративні звернення до певних традиційних смислів-засобів заради тієї-таки потреби розширити метафоричні складові вираження. Так, сама ідея Шенберга ввести серійність, що стала, за його визнанням (і це справді так), проєкцією старовинної поліфонії в хроматику, тобто дванадцятизвучної побудови серій-рядів, що містить недвозначну метафору-троп, яка поєднує протилежності модальної й атональної музики як високого й жаского.

Аналогічно маємо у А. Веберна послідовне звернення до текстів символістів, що відповідно «засвічує» значення його техніки «пуантилізму» як надбання живописного порубіжжя імпресіонізму й символізму: «миготіння» барв у сукупній удаваності гармонії цілого. Примітивізм Б. Бартока з утіленням «несамовитої енергії першочасів» («Allegro barbaro», наприклад) не заважає присутності в цьому творі символу Хреста (Барток схилився до марксистського атеїзму) у вигляді основної, діатонічно-пентатонно представленої теми й інше.

Отже:

– соціальна площина ХХ століття являла принципову двоїстість політично-державно організованих єдностей соціалістичного – імперіалістичного світів, породжуючи «роздвоєність» у мистецьких проявах, із яких найразючішим було розходження маскультурної (дітище «гіпердемократизованого» мислення) і художньо самодостатньої сфер за принципового ігнорування першою другої, що неможливо було у постійній взаємодії популярної та професійно-художньої діяльності Нового часу;

– музика в ХХ ст. визначилася також в альтернативах внутрішньо порядку професійного художньо самодостатнього мистецтва як утілення модерну-авангарду (абсолютизованої художньої новачності попередніх століть) і традиціоналізму (абсолютизованої традиційності як культурного тла професійної та народної творчості);

– множинність напрямків ХХ століття, що охоплюють повноси адиціоналізму й модерну-авангарду, мають тенденцію чи поєднуватися в рядах вищезгаданих комплексів модерну-авангарду і традиціоналізму, чи заради втілення метафоричної насиченості художнього вираження «втягувати» протилежні цій стильовій позиції засади, засвідчуючи реакцію авторів на те, що називають «духом часу», і є визначеним показником метафізичних («надфізичних») особливостей історичного поступу;

– традиціоналістський принцип є логічною підосною існування модерну-авангарду, оскільки усвідомлення стильового радикалізму тією чи іншою мірою інтенсивності вираження можливе за наявної точки відліку від нормативності традиції, яка є основою академічної професійної освіти; відповідно в масі підготовки фахівців і творчого прояву відхилення в модерн-авангард у ХХ столітті явно скромні поряд з академічним тлом професійних розроблень традиції та її стимулів.

3.3. Парадокси фортепіанного виявлення традиціоналізму й модерну в Україні і в світі

Асоціативні уявлення завжди відігравали суттєву роль в організації мисленневих акцій, рівно стимулюючи як наукові, так і мистецькі побудови. Тільки в пору виняткового розсунення меж позитивістського методу з його культом підтверженості експериментом, у Новий час асоціативний підхід було засуджено в науковому світі на користь диференціовальної описовості суджень та суми понятійного узагальнення, залишивши механізм асоціації на озброєнні образного будівництва у сфері мистецтва.

Однак від Середньовіччя в Ренесанс приходить техніка *тропування*, тобто *пояснення-прикрашення* тексту значущими вставками,

серед яких – музичні «розспівування» рядків тексту (див. *тропар* у православному співочому строї) чи, навпаки, словесні підтекстівки розспівних гімнічних мелодій візантійської традиції (секвенції та тропи Ноткера і Туотило, ін.). Естетичний самозначущий принцип – це механізм поєднання структурно різних, однак семантично ідентичних текстів, був визначений в епоху Ренесансу як «діалогіка», тобто мистецтво знаходити спільне у принципово різних текстах.

Діалогіка репрезентувала в текстових побудовах ідею ренесансної культури, в котрій шанування християнських цінностей і поза християнством виділених культурних надбань становили єдність «двох в одному» культурної якості, визначаючи той «культури», який утворює сутність ренесансного світорозуміння. Тут на першому плані – гармонія, злагодження, а не риторична антитеза *narratio – confutatio*, за якою стоїть раціонально-логічне розуміння одиничності предметного знання. А ренесансна *діалогіка* формувала концепцію *musica poetica* бароко, в основу котрої лежить *складна метафора, дисгармонічна в силу своєї складності поєднання церковного і позацерковного смислів*.

Метафоричність стала основою вибудови концепції художнього образу, покладеного в основу тлумачення його Г. Гегелем, і вже на рівні гегелівської естетики народжується уявлення про художню цілісність продукту творчої діяльності, в котрій художній образ є «будівельною одиницею» цілого – і цілого як такого. Бо для Гегеля провідні мистецтва Нового часу – література, зображальна сфера, музика – сукупність мистецтв, у яких єднання ідеалів і втілень дійсності розвиває складну метафоричну структуру барокової дисгармонії церковного та позацерковного.

В указаному ракурсі ідеальну сторону художнього вираження предметна сторона матеріалу мистецтва, в якому літературно організоване слово, наповнене ритмізацією різних рівнів та зв'язків, барви як колірна абстракція променевих переломлень світла, тонність у музиці, – визначали естетичний базис. Життєвий мімізис («наслідування»), що вноситься через сюжетіку-програмність, композиційні прийоми, що йдуть від життєвого становища тих, хто читає, дивиться, слухає (процесуальність у музиці як утілення живого – на відміну від форм остинато як образу Вічного), – створює напруження поєднання ідеальної абстракції матеріалу та буттєво-конкретної міметичної зображальності-виразності.

В живописі, в зображальній сфері загалом, ідеальна значущість барв вступає в непросте співвідношення з композиційним рішенням, розгорнутим на того, хто дивиться (див. «обернену перспективу» в іконописі), й тим моделюється у глядача життєвий погляд на пропонувані в зображенні події.

Поєднання вказаних різноспрямованих векторів виразності (ідеальності матеріалу та «життєвого мімесису» сюжетики-програмності й композиційних прийомів) створює глибокі основи для прояву метафоричних нашарувань, ємкість котрих давала глибину цілісності авторського твору, де творча воля поєднує психологічно-фактично принципово різні якості.

Гегелівська схема живила концепцію талановитої «Естетики» Ю. Борєва, котра найбільш цікаво і по-гегелівськи послідовно дає уявлення про *художній* образ. Мистецтвознавча апробація цієї позиції гегелівської естетики – в працях науковців європейського Сходу, які на матеріалі образотворчого мистецтва захистили *універсальність метафоричності у визначенні художньої якості вираження*.

Однак зауважмо: художня метафоричність дає «збої» у зламній від Нового часу до Новітньої історії сфері. Відмова літератури «потоків свідомості» від сюжетної диференційованості подій, зображальних мистецтв – від об'ємності та предметної наочності зображення, музики – від просторовості гармонічної співвіднесеності вертикалі й горизонталі загрожує втратою метафоричної багатомірності втілення авторства. З'являється потреба в засобі, що поглиблює до ємкої метафоричності втілюваний образ.

Так, «Острів мертвих» А. Бекліна цікавий тим, що назва картини створює складні алюзивні значеннєві нашарування, тоді як сам представлений на полотні місячний пейзаж із човнярем, що везе закутану фігуру, вказаного багатоскладового смислу не дає. Адже тільки прочитавши назву, глядач упізнає в човнярі Харона, а в закутаній фігурі (досить натурально поданій) – містичну тінь-душу померлого і т. д. А образ Ахілла, з іменем якого нерозривна історія Острова мертвих (він же – Зміїний острів неподалік від Одеси), на полотні ніяк не показаний, але виникає в підготовленого глядача, що впізнав натяк у назві картини...

Дещо подібне складається у сприйнятті музики нововіденців, для яких нумерологічні зазначення вносять сюжетну наповненість у заміщення літературної програмності. Бо оперування в назві чис-

ловими величинами («5 п'єс ор. 16» А. Шенберга, «5 п'єс ор. 5», «5 п'єс ор. 10» А. Веберна та ін.) передбачає знання «таємниці числа», що споріднює ці опуси з творами типу, наприклад, тріо-сонати з чотирьох, в основі, частин, де числові показники жанру та структури втілюють богословські символи. І Шенберг, його спілники підкреслювали, що їхні твори, «як меси», потребують «переднастроювання» на вказану та іншу символіку, без знання котрої саме музичне звучання «сплощується» і, в принципі, смислово не схоплюється.

Зі сказаного маємо таке:

– художнє мислення формувалося в переборенні принципу поєднання структурно різних, однак семантично ідентичних текстів тропа спочатку на користь ренесансної «діалогіки», де структурно і значеннєво різні тексти волею співучасників-виконавців уподібнювались, а згодом – у спрямованості на риторику єднання різного в метафоричну структурно-семантично організовану якість;

– художнє мислення концентрується в механіці створення художнього образу, котрий містить, за Гегелем, «подвійний (а то й потрійно-множинний) портрет» утілюваної ідеї, де «накладені» смисли-структури дають «вібрації» ідеального – життєвого реального у творчो вольовому поєднанні абстракції художнього матеріалу та життєвої «наслідувальності» в сюжетах і композиційних позиціях;

– художнє мислення переживає суттєві метаморфози в епоху Новітньої історії, що вносить у художній смисл асоціативний ряд назв-символів, позбавлених прямого втілення в зображально-виразному розкладі творів.

Художній механізм, що склався на основі тропування і смисл якого розкриває концепція метафоричності, мав певне віддзеркалення у «психології мистецтва» Л. Виготського, який намагався вийти на психологію античного *катарсису*, ґрунтуючись на досвіді мистецького перетворення світу і психології споживача мистецького продукту.

Катарсичний ефект Л. Виготський висуває в синонімізації з художністю, називаючи складовими останньої «зміст і форму» твору. Свою теоретичну позицію він ґрунтує головню на літературних творах. І, звісно, вражає аналіз здобутків: «Гамлет» В. Шекспіра і «Легке дихання» І. Буніна, чудовий і глибокий аналіз байок І. Крилова й багато іншого. Однак у цьому випадку акцентуємо сам прин-

цип підходу, психологічний ефект «замикання протилежностей», котрий Виготський вважає *катарсичним*, оскільки *очищувальним* виявляється етичний пафос, що піднімається з глибин сутностей, низьких пристрастей, багатозначності людських взаємин.

У цьому плані символічно звучить назва знаменитого оповідання І. Буніна (діяльність якого в Одесі в 1910-х – 1920-х неабияк підтримувала інтелектуально-творчий статус третього міста імперії) – «Легке дихання». Оскільки історія юної дівчини, що заплуталася в домаганнях соціально вагомих чоловіків і була застрелена невдоволеним хтивцем у вокзальній метушні, не містить «просвітів» у життєвому «ковзанні» героїні. Проте одного разу заявлене нею спостереження смислу Краси як здібності «легко дихати» – це частинка пам'яті про елітарну обраність спілкування, що залишає «правду життя» заради психологічного «ширвання у Висотах», заради уявлень про реальність «раю на землі».

Дослідник звертає увагу на цей «музичний тону» розповіді про грубість звичаїв, згубних для обдарованих чуттям Краси, «ламаність ліній» композиції, яка «розкидає» грубі деталі життєвого бруду, що дозволяє почути слова героїні в кінці оповідання про «легке дихання» в якості самозначущого персонажа-смислу, що втілює недоторканне у своїй чистоті устремління душ до надбуттєвого і тому – Істинного.

Композицію часто називають «формою», тоді як фабульно-сюжетне наповнення визначають як «зміст». Лінійна важкість життєвих незграбних обставин «прорізається» композиційними «кидками», в результаті яких сюжетна розв'язка опиняється в початкових фразах, тоді як естетичне резюме фіналу складається зі споминів про слова, які звучали задовго до описаних подій. Так психологічно *полегшується* сприйняття-почутість життєвої прози взаємин, надаючи особливої *компенсативності* вказаним двом смисловим пластам: життєві нашарування незграбностей-грубостей-жорстокостей – і здатність душевного настрою на непомічання тяжкості прози життя.

Композиція шекспірівського «Гамлета», за тонким спостереженням Виготського, вибудована на лінії вольового устремління героя помститися за вбивство батька – і усвідомлення неприйнятності для героя функції Ореста, що безоглядно мстився своїй злочинній матері. Християнська мораль прощення явно приборкує династичні ам-

біції Принца Данського, створюючи заплутану композиційну криву, що жорстко корегує лінійно правильний шлях шляхетної помсти. Композиційна лінія синівського обов'язку помсти явно стикається з сюжетно-фабульним «опором матеріалові» обставин та ін.

А в них – дивна і безглузда смерть Офелії, якщо й нелюбої, то явно тієї, що викликає добрі почуття у Гамлета, і материнська слабкість та розгубленість, зрозумілі ображеному Принцові, й ігрова переплутаність реалій та їхніх симуляцій, персоналізованих в акторських фігурах, однак упізнаваних у всій сукупності придворного інтриганства, притягального своєю ігровою невтомністю.

І тільки обставини прямої зради розривають пута реакцій на психологію зв'язків та відношень – і звідси катарсичне очищення через фінальну смерть Гамлета, що гине за свої й чужі гріхи і тим підноситься до богоприйнятого спокутного мучеництва.

В такому ж дусі можуть аналізуватися співвідношення фабульних та композиційно-ідеологічних нашарувань у байках Крилова, справедливо знаходячи в них «подоланню трагедію», смислом якої стає психологічне перетворення тих, хто їх читає.

Як бачимо, психологічний механізм автор тут убачає у здатності сприймача художньої композиції подумки поєднувати ідеальні позиції надії, обов'язку, логічної побудови відносин із життєвими незграбностями та недосконалостями, що їм протистоять. Світ краси поєднується зі світом хаотичних диспропорцій, створюючи компенсативно виявлене ціле, що викликає у свідомості непросту, але незмінно вибудовану гармонію таких поєднань.

Виготський розробив психологічну підоснову різноспрямованих-різносмыслових єдностей, що в художній метафоричності знаходять опертя для гармонізації світобачення, поза яким не існує цілісності людської психіки. Винайдені Виготським прояви психічних гармонізацій через мистецтво можуть бути пролонгованими в музичних відносинах, оскільки використаний ним для аналізу літературний матеріал щедро насичений музичними проявами.

Психологія дихання-душі в оповіданні Буніна «Легке дихання» викликає безумовні аналогії до мелодичного витoku музичного начала світу стосовно всієї фізичної сукупності буття. Музичність театру Шекспіра є очевидною – як і співвіднесеність «ламаності» душевних устремлінь Гамлета з мелодичною «прихованою поліфонією» саксофонного соло, введеного А. Тома

в оперу «Гамлет» для характеристики героя. Мовленнєво-інтонаційно та музично-ігрово наповнені сюжети байок І. Крилова створюють музичні прецеденти, реалізація яких у композиції вимагає особливого авторського «лицедійства», сьогодні успішно реалізованого в музиці до мультфільмів – і це дуже цінний та художньо надзвичайно цікавий шар творчості.

В основі будь-якого музичного здобутку лежить взаємодія «музичного мовлення» (лексичний шар вираження), реалізований на рівні мотивів-фраз-речень, та композиційно-архітектонічної структури, «форми» у вузькому музикознавчому розумінні. Лексична частина («музично-мовленнєвий» шар у музиці, оскільки структурно цілковито збігається його членування інтонацій-мотивів-фраз-речень із лексемами-словами-фразами-реченнями вербального мовлення) викликає асоціативний смисловий ряд, який «втягується» в композиційну схему, регульовану архітектонікою. В сучасному музикознавстві справедливо вказується, із посиланням на Б. Асаф'єва, що саме формально-архітектонічний шар містить істинно-музичну змістовність, адже тут вирішальною стає смислова символіка, що йде від релігійно-ритуальних коренів музичних форм і жанрів.

Таке співвідношення смислів, що проходять від життєвих аналогій мовленнєвої сфери («музичні лексеми» тем-мотивів) і від високої абстракції форми-схеми, що втілює релігійні абстракції Неба, утворює початкове протиріччя в музичних побудовах. І це, як зазначалося вище, порівнюється з «протирухом форми та змісту» за Виготським, коли вказані «протизначеннєвості» виявляються поєднаними в певній точці-«розв'язці» музичного дійства (бо твір – процесуальний, театралізований як початок-розвиток-кінець, у духовній музиці – інше).

Фантазія-експромт *cis-moll* Ф. Шопена асоціюється в автора дослідження з образом «Легкого дихання» за І. Буніним. Справді, в музиці «легке» – ще більш полегшене, ніж у літературному поданні, тому що в музиці не може бути бруду і непривабливості життєвих чвар. Однак своє «легке дихання» шопенівська мініатюра встановлює у розспівній пасажності (з мелізматичними, тобто богоспоминальними фігурами) мелодики правої руки – та «лінійності» ритмічного остинато лівої руки. «Душі прекрасні поривання», асоційовані з «мереживом» пальцевої фіоритури правої руки, і «закон

стабілізації», виданий у фігурах лівої руки, – то образ романтичної антиномії ідеалів та дійсності. І останні акорди все «замикають».

Висновком зі зробленого спостереження є така теза: психологія «зняття напруги» визначає катарсичний ефект художнього цілого як пролонгацій в музичний матеріал перетину тематичних лексем і архітектонічних абстракцій, що в сукупності народжує певний варіант музикознавчого цілісного аналізу.

Так психологія мистецтва живиться психологією артистизму, що за своєю природою є компенсативною якістю стосовно життєвих колізій. Артистизм зумовлений, згідно з етимологією слова, поєднанням у ньому Небесного (від кельтського «арте», тобто Небо) та земного (від грецького артос – «ведмідь» і, ширше, хтонічний знак), причому перше є породжувальним началом, а не навпаки. І будь-який художній твір, хоч би який реалістичний-брутальний сюжет було взято, вводить його в цілісність композиційної схеми, що підкоряється законам пропорцій, а це вже йде від астрономічних спостережень та космічних закономірностей. Мистецтво загалом компенсує людській спільноті той дефіцит ідеальних відносин та етичної вивіреності, який постійно є предметом турбот і очікувань соціуму.

Катарсис у трактуванні Л. Виготського створює основи психологічних енергій, що є великим культурним надбанням та надією людських душ. А співвідношення «змісту» і «форми» автор, апелюючи до античного терміна «катарсис», вводить, згідно з історичними даними про давньогрецьку театральність, як *протиріччя* сюжетних перипетій вольово спрямованих дій героя – і богоспоминальної рондальності цілого, народженої дифірабмом танцювально-співочого дійства на честь Діоніса.

Трагедійне і гімнічно-славильне поєднані культурною умовністю ритуалу-обряду, спрямованого на релігійно задане перетворення душі тих, хто тією чи іншою мірою брав участь у виставі-«літургії» античного язичницького світу. І саме ту символіку ідеального перетворення сприйняла християнська літургіка, в якій символ віри – Христовий Хресний подвиг – став смисловим стрижнем літургійної обрядності, загалом організованої на основі славильно-гімнічного співу й танцювальної за походженням пластики рухів-дій священників і дияконів.

Сказане пояснює внутрішні механізми парадоксів, які спостерігаємо в процесі втілення у фортепіанних здобутках ХІХ–ХХ століть прото- і традиціоналізму порівняно із загальномузичними показниками цієї трансформації. Адже фортепіанний художній світ в Україні сформувався в ХІХ столітті у дворянсько-шляхетських колах соціуму, для яких салонний тип культурного вжитку був принципово базисним, не вирізняючи тією мірою, як це продемонструвала школа купкістів і А. Рубінштейна, висунення театральнo-філармонічного музикування у трактування піанізму. Художній ефект, виділений Л. Віготським як катарсичний, створювався не за рахунок програмних нашарувань і контрастів наслідування оркестральності та кантіленно-провокального звучань, але у наслідуванні фольклорних-популярних мелодій в поєднанні із семантикою композиційних європейськи апробованих схем-сміслів.

Ця обставина відносить аналогії фортепіанних вибудов України в ХІХ столітті до досвіду Т. Шевченка, який національні образи і стрій інтонаційно-ритмічного подання текстів, написаних рідною мовою, поєднував із запозиченим (і не випадково саме тим!) *поетичним* композиційним принципом, розробленим зовсім не на терені національних поетичних надбань. І справді, в такому підході криється катарсичне «очищення» як сходження душі до висот божественної досконалості.

Так, у прагненні композиторів-фольклористів подати у фортепіанній звучності народно-національні надбання вставленими в рамки позанаціонально виробленими композиційними схемами маємо подобу співвідношення «зміст – форма» за Л. Віготським. Оскільки саме шар музичної лексики, тобто мотивно-тематичні побудови, які традиційно називають «музичним мовленням», співвіднесений з мовленнєвими-вербальними структурами в тематизмі фольклорного походження, найчастіше пісенного наповнення з відповідним словесним рядом, виконує функцію фабульно-сюжетного насичення композиції, тобто у співвіднесеності зі «змістом» у системі аналізу художнього ефекту у Л. Віготського.

А от семантика композиційної схеми, музичної форми у вузькому музикознавчому трактуванні цього терміна, запозичена з практики художньо самодостатньої музики західноєвропейського зразка, явно стає співвідсною з розумінням «форми» у Л. Віготського, де

діє в цій якості саме композиційна схема. І що наочнішим буде розходження вказаних шарів композиції, за гармонічності компенсаторних співвідношень між «змістом» і «формою» в прийнятому розумінні, то цікавішого вияву художнього ефекту можемо очікувати.

А у ХХ столітті, з виявленням неофольклористських позицій навіть у відверто традиціоналістськи налаштованих майстрів, указані співвідношення між музичною лексикою й композиційним принципом її викладення стають неочікуванішими. Бо йдеться про вписаність у фортепіанну фактуру, яка в минулому столітті в традиціоналістській композиторській продукції опинилася в контакті з модерністськими стильовими налаштуваннями (див. про це спеціально у працях Д. Андросової, що акцентує «клавірність» фортепіано якраз у модерністському поданні [1], а також у Л. Шевченко [13], яка розрізняє «моцартіанство» й «бетховеніанство» в піанізмі ХХ століття, підкреслюючи, що саме перше, споріднене з академізмом-консерватизмом у ХІХ столітті, у ХХ виходить на символізацію позицій модерну-авангарду).

Зі сказаного стає зрозуміла неоднозначність стильових поляризацій у представників традиціоналізму минулого століття, що вбирає на рівних як академічний класичний фольклоризм, заповіданий добою романтизму, так і «варваристський» шар того фольклористичного надбання, який став через творчість І. Стравинського і Б. Бартока емблемою віку науково-технічної революції та психології підсвідомого. Метафоричність мислення – як ознака художньої вивіреності мистецьких здобутків – в умовах ХХ століття має тенденцію наближатись до «концептуальності», оскільки не саме звучання, але алюзивний ряд числовою, опосередковано викликаною символікою, виводить на позиції, відмінні від «катарсичної» (за Л. Виготським) класики фольклористських творів ХІХ століття.

Таким чином:

1) метафоричність стала атрибуцією художнього мислення, демонстрацією механізму поєднання принципово різного, була породжена літургійно-містеріальними діями релігійно-богослужбового призначення, від античних дифірамбів-трагедій до музичних оздоб європейської світської театральності, народила всю сукупність художньо самодостатніх надбань і насамперед

музичний твір як утілення театральної процесуальності початок – розвиток – кінець (initium – movere – terminus, імт в концепції музичної форми у Б. Асаф'єва);

2) концепція катарсису в психології мистецтва підсумувала лінії ритуально-обрядових і саме художньо вибудованих дійств, указавши на суттєве смислове навантаження художності, народженої культовими діями: психологічне перетворення слухачів-глядачів як співчасників творчої акції; водночас «катарсис» Л. Віготського загострює увагу на принциповому протиріччі смислу того, що становить зміст-фабулу твору й породжене буттєво-життєвими враженнями, і того, що народжене здобутками композиційної схеми, що зовсім не йде за логікою життєвих стосунків і прагнень;

3) музичні проєкції літературоцентристськи вибудованої концепції «катарсису» цікаві прямим опертям музичної архітекτονіки на літургійно-церковні надбання музичного академізму, додавання до яких тем-образів, сприйнятих від національної фольклорної традиції, ще й у фортепіанному поданні «легкого» звучання виразної якості, є у своїй основі ємкою метафорою, що поєднує вельми різні смислові утворення в цілісність культурно-умовної «другої реальності»;

4) ефект шевченківської *поємності*, жанрово-композиційні показники якої, сприйняті від бардівської поетики, охоплюють суто національно-буттєву подієвість і відносини, став об'єктивно-історично могутньою методологічною основою для творчості українських митців – і музикантів-композиторів насамперед.

В узагальненні сказаного висуваємо методичний профіль аналізу, що відповідає теоретичним узагальненням історико-теоретичного розділу праці:

1) виявлення в узятій для аналізу композиції ознак стильових академічних показників, а для ХХ століття – фіксація зв'язку зі стилями-напрямами доби романтизму як атрибуція стильової належності до прототрадиціоналізму ХІХ століття чи саме традиціоналістського кола виразності минулого віку;

2) знаходження показників відгомону на стильові приналежності «духу часу», тобто «втягування» у традиціоналістську палітру ознак засобів модерну – у вибудові еволюції метастильової єдності традиціоналізму;

3) герменевтичний ракурс аргументації культурної детермінованості даного мистецького явища в перетині знайдених антиетичних стильових показників – базових традиціоналістських і залучених із модерну-авангарду ознак.

Представлений огляд матеріалів з описами атрибутивності ліризму для української ментальності загалом і для музичного вияву в особливій всеохопності цієї якості, причому з ознаками відсторонення від індивідуалізму романтичного ліричного егоцентризму – вказує на глибоку уґрунтованість у національному образі мислення релігійного тону су бідермаєру.

Останній справедливо відзначений О. Козаренком як наскрізна атрибуція українського мистецького самоствердження, – і до цього тільки додамо, що в одухотвореній простоті бідермаєрівського мислення суттєво проступає думний ліроепічний стрижень, який надає величі нібито побутовим деталізаціям музичного висловлення. І особливо це стосується клавірного подання у межах можливостей «легкого» фортепіано, народженого наслідуванням фіоритур церковного співу (див. про це у книзі Д. Андросової [1]).

Сказане реєструє всеохопність для українського образу світу релігійно-православного світовідчуття, з явним ісихастським присмаком «слізного замилювання», яке нині щедро підтверджене документальними свідченнями, поданими у книгах і дисертації С. Шумила [13], і яке у вигляді поетичної лексики великого Кобзаря багато представлено в окремих віршах і поемних побудовах.

Указані ознаки українського ліризму, що став органікою дотичності до романтизму в найширшому вираженні, зокрема у ХХ столітті, але минаючи індивідуалізм-егоцентризм західноєвропейських романтиків, спонукали до прийняття академізму-прототрадиціоналізму в ХІХ столітті. А у ХХ ст. це надихає послідовне вміщення в традиціоналістські версії особливостей неокласичного мислення, зокрема неорококо, як народженої культурою Реставрації бідермаєрівської оснащеної з проєкцією на минуле сторіччя соціальних катастрофічних потрясінь.

Традиціоналізм століття романтичної доби не може на сьогодні розглядатися в ракурсі одностороннього протиставлення модерну-авангарду, оскільки парадигмальною ознакою стильового розподілу минулого віку стала «стильова поліфонія дво-

їстості» – «співіснування» традиціоналізму й модерну-авангарду як мистецьке втілення світової розколотості планетарного буття на художньо самодостатні й прикладні маскультурні здобутки, на соціальні антиномії політичних таборів, на художні перетини безлічі напрямів-течій у першій половині ХХ століття – і зникнення їх у другій половині ХХ століття.

Останнє сталося через «згортання» всіх авангардних завоювань у «неоекспресіонізм», а згодом «розчинення» останнього в концептуальній художності творення, яке «зняло» антитези традиціоналізму й модерну-авангарду, а також художньо самодостатнього і прикладного мистецтва.

ХХ століття створює множинність напрямків, полюси традиціоналізму й модерну-авангарду викликають тенденцію поєднуватися в рядах комплексних утворень метастилей як стильових угруповань модерну-авангарду й традиціоналізму, і «втягувати» протилежні певній стильовій якості засади. З одного боку, це спосіб насичення метафоричності художнього світу, а з другого – це реакція на гегелівський «дух часу» [30], що є визнаним показником метафізичних особливостей історичних здобутків.

Традиціоналістський підхід став логічною підосновою виявлення модерну-авангарду, оскільки стильовий радикалізм останнього усвідомлюється через вираження дистанції від нормативної традиції, що являє точку відліку в академічній професійній позиції, закладеній освітою.

Адже в масиві підготовчих навиків фахівців, їхнього творчого виявлення, спирання на модерн-авангард у ХХ столітті явно поступаються академічним установленням фахових розроблень традицій та стимулів, хоча відмітини часу відчутно зосереджуються саме у здобутках модерністів. Тому останні стають витоком індивідуальних посилянь традиціоналістів, академічне мислення яких, за законом метафоричності художнього творення, невідступно насичується певними запозиченнями в радикалів – як і введення певних традиціоналістських ознак у суто модернову композицію (див. мажорний тризвук у «найбуремніших» авангардних композиціях К. Пендерського 1960-х – початку 1970-х років).

Так, метафоричні структури виробили атрибутивні ознаки художнього вираження, продемонстрували механіку єднання прин-

ципово різного, породжену літургійно-містеріальними здобутками церковного богослужбового призначення. І тут маємо простір – від античних дифірамбів-трагедій до європейської театральності та її музичних оздоб Нового часу, що породили всю сукупність художньо самодостатнього мистецтва, спеціально – феномен музичного твору. Останній постає в утіленні театральної процесуальності змін «початок – розвиток – кінець», – порівняймо з асаф'євським *initium – movere – terminus*, згорнутим у формулу *imt* у концепції музичної форми в її широкому естетичному тлумаченні.

Підсумування концепції катарсису у Л. Виготського зроблене методом зведення в один комплекс ліній ритуально-обрядової й суто художньо вибудованої діяльності. І тим цей автор указав на базисне смислове втілення художнього принципу як народженого культовими діями. А останні спрямовані на психологічне перетворення учасників дійств, слухачів і глядачів як споживачів творчої акції, в якій «катарсис» за Л. Виготським тримається на особливій антиномії змісту-фабули твору, народженої фізично-життєвими виявленнями, та композиції-схеми, що становить антитезу життєвим відносинам.

Спеціальний сенс мають музичні проєкції «катарсису» Л. Виготського, цікаві прямим спиранням музичної архітектоники на літургійно-церковні засади, що історично зумовили надбання музичного академізму, і в художній доцільності додані до певних тем-образів. Останні, природно, йдуть від національного, зокрема фольклорного, надбання, а у фортепіанному клавіризованому поданні у вигляді «легкого» звучання задають емку метафору, що поєднує очевидно різні смислові утворення в цілісності символічно-умовної «другої реальності».

Доречно посилання на надбання шевченківської *поємності*, де жанрово-композиційні показники, запозичені від бардівської поезії «кельтської хвилі» в мистецтві кінця XVIII – першої половини XIX століть, поєднані із суто національно-буттєвими вірогідностями подій, взаємин, характерів. А це надає об'єктивно-історичної вагомості методологічної озброєності мистецькій творчості представників України, і не тільки для літераторів і діячів зображальних мистецтв, а й насамперед для музикантів-композиторів.

Література

1. Андросова Д. В. Символизм и поликлавірність в фортепіанном исполнительстве XX в. Монографія. Одеса: Астропринт, 2014. 400 с. с.62
2. Батанов В. Ю. Универсализм композиторской личности в музыкальном искусстве XX – начала XXI в. Канд. дисс., 17.00.03. Одесская нац. муз. академия имени А. В. Неждановой. Одеса, 2016. 186 с.
3. Гузеєва В. Вокальна симфонія. Класична модель та різновиди жанру. – Автореф. канд. дис. Київ 1997. 16 с.
4. Маркова О. Ученість ранньої православної церковної традиції у вітчизняній художній культурі та її вплив на музику XIX ст. // Музична україністика: сучасний вимір. Київ – Івано-Франківськ, 2008. С. 122-128.
5. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII-XX стол.: монографія. Одеса, Астропринт, 2017. 564 с.
6. Олейнікова Ю. Бідермаєр та його прояви у вокальній музиці XIX-XX століть. Канд. дис., 17.00.03, Одеська нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2010. 185 с.
7. Подобас И. Мазурки Ф. Шопена в контексте варшавского бидермайера. Канд. дисс. 17.00.03. Одеса, 2013. 173 с.
8. Соколова А. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії й Русі-України. Наукова монографія. Одеса: Астропринт, 298 с.
9. Соколюк Л. Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014.
10. Українська душа. Збірник статей. Вступ. стаття та ред. В. Храмової. – Київ: Фенікс, 1992. 127 с.
11. Чуприна Н. Стилистика бидермаєра в фортепіанном творчестве XIX столетия. Канд. дисс. 17.00.03. Одеса, 2013. 155 с.
12. Шевченко Л. М. Сильові характеристики української фортепіанної культури XX століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.
13. Шумило С. В. Розвиток українсько-афонських духовно-культурних зв'язків у XVII – першій третині XIX сторіччя. Канд. дисертація, 26.00.01 (напрям істор. науки), НАКККиМ, 2021. 304 с.

Розділ 4.

ФЕНОМЕН МАСКАРАДУ І РЯДЖЕННЯ В ІНТЕРІОРИЗАЦІЇ СВЯТКОВИХ ДІЙСТВ У БРИТАНІЇ, МАТЕРИКОВІЙ ЄВРОПІ ТА УКРАЇНІ

У нарисі окреслено витоки феномена рядження та маскараду, безпосередньо пов'язані з язичницькими традиціями святкування римських сагурналій та скандинавського Йоля. Визначено, що маскарадні традиції сягають архаїчно-язичницької давнини. Виявлено, що різдвяні театральні-ігрові дійства у Київській Русі та на території сучасної України мають спільні корені з різдвяними традиціями Західної Європи та Британії. Узагальнено, що маскардні традиції еволюціонували й трансформувалися в гротескно-придворні і світсько-салонні форми. Описи відповідних дійств і свят у різних джерелах досить численні. Але бракує порівняння, пошуку метафізичних-надфізичних уподібнень, які, по-перше, вказують на спільність расово-історичних витоків усієї різноманітності європейського культурного буття. А по-друге, вирізняють на сьогодні відсутні релігійно-конфесійні перетини, які існували в генезі національного формування і які, за законами культурної генетики, мають можливість виявитися в майбутньому, зокрема *найближчому*.

Тому цей нарис спрямовано на виявлення релігійно-культурних взаємодій святкових дійств на ґрунті феномена маскараду і рядження у Британії, материковій Європі та в Україні. Самостійність підсумків роботи – в усвідомленні спадкоємності антично-язичницьких і християнсько-містичних коренів маскарадних дійств у східних і західних християнських традиціях як основи відновлення за давнини і в минулому столітті. За такого підходу необхідно спиратись на комплекс методів, принципів загального та спеціального характеру, на міждисциплінарний зв'язок, що забезпечує об'єктивність і вірогідність результатів дослідження. Комплексний характер методологічного оснащення поєднує культурологічний, історико-типологічний, герменевтичний, мистецтвознавчий, культурознавчий та філософсько-естетичний виміри.

Обрядове перетворення зовнішнього вигляду людини за допомогою масок, одягу та інших атрибутів були невід’ємною частиною феномена рядження. Маска частково або повністю закривала обличчя людини, одяг приховував фігуру та статеву приналежність. Ідентифікувати особу в цьому вигляді було вкрай важко. Людина, що надягала маску та вбиралася в нетиповий для повсякденного життя одяг, на якийсь час приміряла на себе образ іншої особистості. Образ «не-я» міг бути наповнений позитивним або негативним значенням. Свідоме спотворення обличчя і фігури набувало сакрального сенсу, транслуючи у світ естетику жахливого чи «іншого» (alter). Приміряючи личини демонів, бісів та відьом, ряджені оберігали від бід і нещастя інших, а самі очищалися від бісівства на свято Хрещення Господнього, купаючись у водоймах і змиваючи з себе гріхи. Маска та костюм рядженого виконували охоронно-захисну функцію, а феномен ряджень мав глибокий символіко-міфологічний і солярно-символічний сенс [29, 57-63].

Століттями язичницькі обряди взаємодіяли з християнськими традиціями [33, 18-24]. Християнізація стає причиною поступової еволюції язичницьких традицій, а християнські різдвяні маскарадні традиції мають прямий стосунок до язичництва і язичницьких обрядів. Ці традиції є сплавом язичницьких і християнських ритуалів, самобутніх національних звичаїв, у яких закодовані очищально-захисні, символічно-сакральні символи. Отже, язичництво і християнство, з одного боку, були ворожими антагоністичними рухами, з іншого – доповнювали й тісно взаємодіяли одне з одним.

4.1. Витоки різдвяних маскарадно-театралізованих дійств у британській та західноєвропейській культурі

Взагалі Різдво походить від двох стародавніх язичницьких свят: скандинавського свята Йоля (поворот, колесо року) і римського свята сатурналій, що зі свого боку наслідувало грецькі витоки.

Йоль – одне з найдавніших язичницьких свят (вісім свят у році, відомих як Суботи, де Йоль святкували як малу Суботу)

з кельтським і норвезьким корінням. У свято Йоль скандинави згадували богиню в образі діви, яка народила молодого бога. Святкування Йоля було пов'язане з виконанням ритуальних танців-обертань, які символізували універсальну проєкцію світу, де кінцеве і нескінченне зливалися в єдине ціле.

Йоль відзначали 21 грудня, під час зимового сонцестояння. Незважаючи на те, що Йоль припадав на найкоротший день у році, а сонце перебувало в найнижчій точці, це було свято світла, яке наближало появу «молодого і сильного» Сонця. Це було свято вогню, який обіцяв людям тепло. Скандинави відзначали Йоль від 21 грудня (Ніч Матері) до 1 січня, що відповідало традиційним 12 дням Різдва. На свято в будинках було заведено запалювати свічки, наповнюючи оселі світлом, а завершувалося дійство традиційним спалюванням полін [33, 18-24]. Слід зазначити, що поліно у святкуванні Йоля набуло культового значення. Практика спалювання поліна швидко поширилася по всій Європі, в різних країнах використовували різні породи дерев: в Англії – дуб, у Шотландії – березу, у Франції – вишню. У скандинавських країнах поліно мало бути з ясена, в Скандинавії це дерево символізувало життя. Колод ніколи не купували, як не можна було купити життя. Попіл від спалених полін часто розсипали на даху будинку [34]. У Шотландії, яка тривалий час перебувала під владою вікінгів, давній звичай спалювати величезне поліно в день зимового сонцестояння також має скандинавське коріння. Ще один давній шотландський звичай був пов'язаний з культом вогню. Гості мали кинути в камін господарів вугілля і побажати, щоб вогонь як символ добробуту і довголіття не покинув будинку. Таким чином, традиція спалення обрядового поліна прямо стосувалася солярних символів, символізувала культ Сонця, була пов'язана з добовим і річним рухом Сонця, з символічним значенням колеса – руху по колу.

Святкування Йоля супроводжувалося застіллями, жителі збиралися великими сім'ями, щоб відзначити народження нового Сонця. Ритуальною обов'язковою стравою була кабаняча голова. Тільки добродесним людям дозволяли відрізати священну голову кабана. У деяких районах Шотландії для язичницького божества Йоля на столі залишали столове приладдя, сир і хліб, як це було заведено і у слов'янських народів (у Київській Русі для домовиків

завжди залишали зайвий прибор) [28]. Після трапези люди з запаленими смолоскипами виходили з будинків, розводили багаття і, взявшись за руки, під звуки волинки водили хороводи, вигукуючи: «Привіт, Йолю, привіт!» [32, 77].

Скандинави поширили язичницькі вірування серед кельтських народів задовго до нашої ери. Так, будинки прикрашали вінками з плюща або омели. Відомо, що у скандинавській і кельтській міфології ця рослина мала ключову роль. Іще за 200 років до Різдва Христового жерці-друїди вважали омелу священною рослиною. Омела була обов'язковим атрибутом у циклі зимових свят. Кельти вірили, що вона має цілющі магічні властивості, й використовували її як захист від злих духів. Омела була однією з небагатьох рослин, яка цвіла в холодні зимові місяці. Вічнозелену омелу кельти сприймали як символ життя і відродження (прототип різдвяної ялинки). Римляни також поклонялися омелі як символів миру і дружби. Згідно з легендою, зустрівшись під омелою, вороги складали зброю і укладали мир.

Стародавні греки відзначали зимове свято Кронія і також прикрашали свої будинки омелою. Деякі вчені вважають, що язичницька традиція цілуватися під омелою успадкована від греків, які цілувалися під цією рослиною під час весіль і Сатурналій. Пізніше омелу заборонили в церквах через язичницькі асоціації.

Традиції, що становили основу свята Йоля, подібні до традицій іншого свята – давньоримських Сатурналій. Сатурн, Кронос у грецькій міфології – один із верховних богів римського пантеону. В перекладі з грецької мови слово «кронос» означає час. Гесіод, давньогрецький поет, писав, що після народження часу виник простір. Із хаосу минулого народжувався новий порядок, що було добре відомо давнім язичникам. У цьому проявлявся потужний символічний сенс: люди завжди протистоять хаосу. Хаос лякає людину, хаос несе катастрофічні наслідки для людської цивілізації. Людині властиве упорядковане уявлення про навколишню дійсність.

Звичай святкувати Сатурналії швидко поширився Західною Європою. Сатурналії святкували від 17 до 25 грудня. З погляду язичників, це було логічно. Ця пора року відповідала періоду зимового сонцестояння. Язичники вважали, що в останні дні останнього мі-

сяця року народжується Сонце, і воно перемагає темряву та хаос. Цікаво зауважити, що в ранніх різдвяних проповідях Святи Отці називали Ісуса Христа «Сонцем правди» або «Сонцем справедливості», що побічно вказує на те, що ранньохристиянська Церква ще була тісно пов'язана з язичницькими традиціями [24; 31].

У Стародавньому Римі свято Сатурналій відзначали масштабним карнавалом, застіллями й танцями. Згідно з язичницьким звичаєм, будинки і храми прикрашали вічнозеленими рослинами – падубом, розмарином, плющем, іноді омелою, яку було важко дістати. Падуб та інші рослини збирали в «кущі, які цілються» й підвішували до стелі. Під час Сатурналій багаті люди робили подарунки бідним у пам'ять про золотий вік свободи і справедливості, коли світом правив бог Сатурн. Цей звичай, здавалося, стирав відмінність між панамі і рабами. Під час свята люди вибирали дурня, який правив бездарно і жорстоко, наслідуючи гірших із царів світу [29]. Напередодні дня народження нового непереможного Сонця святкування Сатурналій супроводжувалося розпустою й пияцтвом, що сигналізувало про розкладання духовності й моральності того чи іншого поселення. Поступово свято Сатурналій набуло такої популярності, що скасувати або заборонити його вже було неможливо.

Відомий язичницький звичай, характерний для святкування Різдва, – це використання масок і звичай рядження. Феномен святкових ряджень ґрунтується на давніх язичницьких ігрових образах, міфологічному світогляді, на понятті «байдикування», «клеєння дурня», яке протиставлялося праці й повсякденним обов'язкам. Маскарадні різдвяні рядження ведуть свій початок від грецьких, єгипетських традицій, вони швидко здобули популярність. У єгипетському, індійському, грецькому, римському, пізніше й у слов'янському світі традиція носити маски, шкури тварин, гадати, влаштовувати гучні застілля і ритуальні танці набула небаченого розмаху. Справжня мета обряду ряджень, постанови священної драми, в якій людина одночасно і глядачка, й учасниця, полягає в тому, щоб активувати частину розуму, яка залишається «уві сні» в повсякденній діяльності. Вбирання одягу навиворіт, переодягання в костюми протилежної статі, використання яскравих і незвичайних квітів, а також вимашування одягу брудом, сажею, фарбою або кров'ю було важливою складовою вигляду ряджених.

Існувала думка, що протягом восьми днів після Різдва Христового нечиста сила ходить землею, захоплюючи перехожих, що випадково зустрічались по дорозі [33]. Дослідник І. Забелін зазначав: «Рядження і сакральне спалення під час Святків служило вособленням злого світу нежиті, який під виглядом різних перевертнів, жінок, переодягнених в чоловіків, і чоловіків, переодягнених у жінок, особливо страховиськ у шкурах звірів, ведмедів, вовків і так далі, був серед живих» [33, 20].

Історія зберегла свідчення того, що єгипетські жерці, одягнені в костюми богів і різних тварин, гуляли містами напередодні нового року. Завершувалося це чудове свято застіллями й танцями [35]. У греків перехід від старого року до нового супроводжувався перевдяганням юнаків у одяг дівчат, а дівчат – у чоловічі костюми, вбиралися і в шкури тварин. Також укоренилася традиція в останній день року збиратися за трапезою в надії умилостивити минулий і майбутній рік. Візантійський імператор Костянтин Багрянородний, описуючи обряди візантійського двору, згадує готські ігри, які влаштовувалися на Різдво в присутності імператора. В іграх брали участь греки. Артисти часто пародіювали відомих людей. Вони були одягнені в маски, шуби навиворіт, у руках тримали щити й били по них металевими прутами [29]. У готських іграх простежуються схожі риси зі слов'янськими великими Велесовими святами.

У певний час року жителі англійських сіл, які звали себе *tummers* (що в перекладі з англійської мови означає: учасники різдвяної пантоміми, фіглярі, виряджені), збиралися разом і виконували спільні ритуальні обряди й танці, щоб привернути удачу до збору доброго врожаю або відсвяткувати день низького сонцестояння. Перші «*tummers*» виконували пантоміми, п'єси без слів, брали участь у постановках старих легенд або міфів, витоки цих постановок сягають до римської пантоміми, чий розквіт припадає на I–V століття нашої ери. Маски були обов'язковим атрибутом свята, вони повністю або частково закривали обличчя. Отже, традиція «переодягання» або «рядження» стає певною віхою, характерною як для Заходу, так і для Сходу Європи [11].

Маскарадні рядження викликали негативну реакцію церкви. Церква виступала проти язичницьких обрядів, широко й повсюдно укорінених в Європі й Англії. Святі Отці всіляко протиставля-

ли язичницькі свята побожним і духовним святам, що виходять від Святої Церкви і Святого Духа.

Християнський богослов і письменник Тертуліан замолоду виступав проти християнських традицій, але пізніше навернувся у християнство. Він лаконічно висловив суть релігійної метафізики християнства, активно боровся з язичництвом, відкрито виступав проти язичницьких демонів. В одному зі своїх численних творів він із подивом відзначав, що новонавернені християни ігнорують особливий статус суботи: «Душа моя, – казав він, – ненавидить... суботи... ваші... і... новомісяччя ваші і свята ваші. Тим часом ми, відкидаючи абсолютно юдейські свята, до яких, одначе, Бог колись благоволив, присутні на Сатурналіях, на зимових урочистостях, на святах Януса і Марса; обмінюємося подарунками, проводимо ігрища, робимо частування. Правду сказати, язичники набагато від нас ґрунтовніші. Вони ніколи ніяких урочистостей наших не справляють, не святкують ні неділі нашої, ні святого тижня. Якби вони брали участь у цих святах, то мали би спілкування з нами й боялися б видаватися християнами» [36, 14]. Таким чином, він відкрито звинувачував християн у справлянні язичницьких обрядів.

Папа Інокентій XI написав архієпископові Генриху про «негайне викорінення язичницьких традицій і про нездатність духовенства вищого і нижчого стану приборкати варварський звичай». У правилі Восьмого Собору, якого так і не ухвалила Східна Церква, йшлося про богохульство священників, одягнених непристойно, що є несумісним з ідеалами християнства [30]. Церква категорично заборонила маскарад, але звичай виряджатися в костюми тварин, відьом та іншої нечисті, а також носити маски, вкоренився не тільки серед населення, а й серед духовенства. На Заході і Сході й далі виряджались в клоунські сукні і в шкури тварин [29]. Єпископи дивилися крізь пальці на ігри, рядження в жіночі сукні, левові шкури, на непристойні пісні і танці. Поступово найвищому духовенству за допомогою найсуворіших заборон і покарань удалося взяти під контроль рядження серед духовенства.

Однак традиції не вдалося повністю викоринити. Незважаючи на суворі закони й покарання, які священники обіцяли парафіянам за богохульство і рядження, на свято Різдва Господнього духовенство не могло відвернути людей від звичаїв, які Церква прирівню-

вала до злодіянь і розпусти. Зрештою Церква визнала це і пішла за відомим принципом: те, чого неможливо заборонити, треба дозволити. У 354 році римський священник писав: «Язичники зазвичай широко святкували народження Сонця... Коли Святі Отці Церкви усвідомили, що християни не відмовляться від цього свята, вони скликали Собор і вирішили, що і справжнє Різдво треба відзначати 25 грудня» [26, 47]. Святкування Різдва і проведення святкової літургії набуло значного поширення в IX столітті, коли у церкві остаточно сформувалось уявлення про народження Ісуса Христа.

Із XII століття до Різдва були приурочені пародійні та маскарадні заходи. В англійських селах і містах професійні актори, сільські та міські жителі брали участь у маскарадах, які вирізнялися видовищністю. В кінці XII століття Філіп Стаббс описував маскарад в Англії як «язичницьку ходу», яка прямувала «до церкви і на кладовище на чолі з сажотрусами й барабанниками».

У XIII столітті свято іподияконів (*festum fatuorum* або *festum stultorum*) стає відомим як свято дурнів. Блазень – баламут, який руйнує порядок, людина, що створює плутанину і хаос. Хаос важливіший від порядку. В німецькій міфології й у скандинавів хаос лежить в основі начала всіх начал. С. Зотов, М. Майзулс, Д. Харман у праці «Стражденне Середньовіччя. Парадокси християнської іконографії» зауважували, що, очевидно, спочатку свято відзначали чинно, а слово «дурень» мало інший відтінок: смиренний і вбогий духом. Однак незабаром свято перетворилося на пародію на богослужіння. На час святкування духовенство обирало єпископа дурнів (прообраз лорда Місруля в Англії, блазня в Київській Русі). Священники носили маски, одягалися в жіночий одяг, танцювали і співали непристойні пісні в храмі, а також трапезували біля вітваря. Єпископ дурнів їздив вулицями, сидячи на ослі задом наперед (у Візантії існувала традиція: коли людину хотіли зганьбити, її проносили вулицями) [21, 37-112]. Ряджені, які часто в процесі ходи виконували англійський танець моррис, були одягнені в костюми, прикрашені стрічками і дзвіночками [27]. До речі, в Київській Русі свято дурня здобуло не меншу популярність. Так, скоморохи надягали корони з підвісками, вбиралися в павине пір'я. Таким чином, коріння свята дурня, що поширилося в Європі, сягає глибокої давнини, спільної для всіх народів.

Відомий факт, що в 1583 році пресвітеріани в Шотландії заборонили різдвяні фестивалі. Особливо негативно пуритани ставилися до форми святкування Різдва, вважаючи її необґрунтованою, а веселощі – негідними свята. Навіть приготування традиційного сливового пудингу на Різдво викликало в пуритан відразу. Пуритани намагалися показати гідний приклад святкування Різдва. У переддень Різдва 1621 року паломники категорично відмовляли в проханні про допомогу, мотивуючи це християнськими догмами й релігійними переконаннями: «Відданість Ісусові не повинна затьмарюватись ні роботою, ні іграми, ні задоволеннями в таке велике свято», – писав Вільям Бредфорд [26]. Однак різдвяній фестивальній традиції вдалося міцно вкоренитися в англійському суспільстві. Навіть із приходом до влади пуритан у 1640-х роках спроби контролювати різдвяні розваги або ввести іншу, духовну форму, також зазнали невдачі. Хоча пуритани виступали проти святкування Різдва, яке, на загальну думку, було язичницькою традицією, факт очевидний: уряд свідомо пішов на поступки, коли справа торкнулася різдвяних свят.

Згодом Різдво стає одним із найулюбленіших і найбажаніших свят у простолюдинів і аристократів як у Західній Європі, так і в Англії. Різдвяний сезон тривав близько двох тижнів, від 25 грудня до 6 січня. Будинки прикрашали зеленню, люди вбирались ошатно, обмінювалися подарунками, влаштовували спільні ігри, співа-ли різдвяні колядки й танцювали.

Відомий англійський «поет води» і памфлетист Джон Тейлор писав, що вже до XVII століття різдвяні свята починалися з відвідування церкви. Після цього «хтось ішов грати в карти, хтось співа-вав колядки (різдвяні пісні), хтось слухав цікаві розповіді... Потім приходили служниці з тістечками, білою карамеллю, сиром і пи-рогами з м'ясним фаршем» [25, 57]. Вечерю і танці влаштовува-ли в найбільшому і найпросторішому будинку англійського села (аналог українських вечорниць). Кожен сільський чоловік уносив певну суму грошей для організації різдвяного вечора або розра-ховувався з організаторами свята продуктами. Жінки приносили моркву в лляних мішечках і під час танців юнаків і дівчат гризли її, таким чином вони «збавляли» час.

Зрештою маскарадні традиції стають невід'ємною частиною придворно-салонної та аристократичної культури в Британії та За-

хідній Європі. Рядження аристократів мало розважальну, комунікативну, соціальну, ритуальну, сагиричну, умовно-світську функції.

4.2. Язичницько-релігійні аспекти різдвяних театралізовано-маскарадних дійств в Україні

Можна простежити певну схожість святково-маскарадних традицій в англіканців, католиків і православних християн. Аде ж існує й унікальний слов'янський православний феномен, відмінний як від більшості західних, так і від британсько-ірландських практик. Цей феномен також пов'язаний з перевдяганням – подвиг юродства. Юродство було характерне для Візантії й для Русі, частково мало своє продовження у православному Провансі і в Галлії. Юродство, своєрідна сакральна клоунада, було рядженням на славу Божу. Юродиві вдягалися таким чином, що це викликало подив, страх та огиду в довколишніх: вони вбиралися в лахміття, носили ковпаки на голові, оперізували себе ланцюгами; не вдаючись до допомоги маски, юродиві добровільно приміряли на себе чужу личину. Так, блаженна Ксенія є взірцем прийняття ролі юродивої на славу Христа. Її духовне мандрівництво виражалося в рішучості йти в ім'я Христа шляхом хреста і страждань. Так само, як і сама Пречиста Мати не мала постійного дому і жила Мандрівницею [10].

Поняття «ряджень» у слов'ян балансувало між давніми язичницькими уявленнями і строгими канонами Православної Церкви. 21 грудня, в день зимового сонцестояння, символічної перемоги світла над темрявою, у слов'ян починався відлік різдвяних свят. Святкування тривало до 6 січня. У будинках з'являлося «дерево життя» – сніп зерна або омели (язичницькі обряди друїдів, римлян та греків також асоціювалися з омелою).

У слов'ян було заведено вбиратися на Різдво, надягати маски й незвичайні костюми тварин (ведмедя, бика, коня, гусака, кози, журавля, лисиці, потвори, лісовика, русалки), перевдягатися в дідів та бабусь, солдат і слуг. Кожен костюм, кожна маска були традиційні, передавалися з покоління в покоління, мали певний сенс, були пов'язані з певними ритуальними діями [13].

Святки – яскравий приклад синтезу язичницьких і християнських традицій, поклоніння божеству Сонця й водночас Діві Марії, яка народила Спасителя. Традиція Святків сягає стародавніх дохристиянських часів. Нестор Літописець у «Повісті минулих літ» писав: «І сходилися на ігрища. На танці. І на всі бісівські пісні» [13, 9]. Святки тривали від Різдва Христового до Водохреща. Святочні ігри бували не тільки в селах, а й у містах. Слово «Святки» походить від слова «святість», «святий», «святоносний» і мало нагадувати християнам про справжню сутність Різдва Христового, яке православні повинні були проводити благопристойно, уклінно, в молитві й благочестивих роздумах [19].

Рядження на Святки – обов'язкова частина різдвяної програми. А. Антонов зазначав: «Надвечір ряджені йшли до когось на вечорниці. Йшли – легко сказати. Це був той іще хід! Хто крутив колесо, хто рухався на руках – і сніг дарма! Хто виробляв такі колінця, ніби блискавки блискали. На головах саморобні цапині й ведмежі личини або просто величезні шапки-малахаї, пики прикрашені сажею і помадою. Хвацько грала гармоніка: нехай знають на вечорницях – ряджені йдуть!» [1].

У шануванні Святків простежується спільність не тільки з язичницькими обрядами, а й із західноєвропейськими традиціями свята дурня, театру Давньої Греції й Риму. Перевтілення, хаос, публічне осміяння, тимчасовий вихід за рамки встановлених меж – усе це є характерним для Святків. Однак із прийняттям християнства на Русі суть свята Різдва Христового була переглянута і набула іншого змісту [4].

В Україні Святки називають Колядою або Каледою. Назва перегукується з римськими *kalendae* від грецького дієслова «скликати» і від санскритського *kkla*. За іншою версією, слово походило від римського «*kalendae*» або «*kalare*» – визначати час [8]. Українсько-російський історик М. Костомаров уважав, що слово «коляда» походить від слова «коло», що означало кругове утворення [14].

Колесо – сакральний символ для багатьох етносів. Коло у слов'янських племен наділялося властивостями оберега. Колеса катали вулицями, підпалювали їх і спускали з гір, вірячи, що цей обряд захистить від нечистої сили. Катання палаючого колеса також символізувало циклічність часу, а вогонь – божественну енергію

(солярний символ). Такий обряд практикувався й у скіфів («вогняне колесо») [16, 70-78], яким культ коляди був добре відомий. Ім'я першого царя скіфів – Колоксаї. За легендою, скіфи вважали своїм прабадьком Таргітая, від якого народилися Ліпоксаї (гора), Арпоксаї (вода) і Колоксаї (сонце). Від Колоксаї походили скіфи-аристократи, яким підпорядковувалися всі інші. Цар Колоксаї уособлював стихію Сонця [16]. Коляда у слов'янській міфології – бог волхвів і бог молодого Сонця, народженого в ніч зимового сонцестояння, в найдовшу ніч року. Вважалося, що навіть темні боги допомагали народитися Коляді. Дослідник Ю. Петухов у праці «Бог часу: Сатурн – Коляда – Бхага, Велес – Пан – Пушан» зазначає, що свято Коляди припадає на Новий рік, на зимове сонцестояння. Коло вособлювало символ Сонця. Світло нового Сонця було занадто слабким і нездатним своїми променями розігнати пільму. Однак слов'яни не сприймали темряву як зло. Темрява необхідна світлу. Темрява уявлялася слов'янам як вічний рух до світла. Найгірше зло вбачалося в хаосі й відсутності порядку [14, 70-78]. Дослідник В. Гусєв, вивчаючи святочні ігри, проводить паралель святочних обрядів зі старослов'янським похоронним обрядом [5, 49-59]. Уважалося що з настанням найкоротших днів і найдовших ночей у році зима перемогла Сонце, воно постаріло і поступово згасло. Щоб допомогти Сонцю, без якого згасало життя, давні слов'яни здійснювали магичні обряди. Колядники носили коло із променями, прикріплене до жердини, яке символізувало Сонце. В нагороду Сонце дарувало людям надію на рясний урожай, приплід худоби, а також на щасливе сімейне життя [5]. Збережені обрядові пісні оповідають про древні ритуали, пов'язані з культом Сонця:

*«Новий рік прийшов,
Старий пішов,
Себе показав!
Ходи, народ,
Червоне Сонечко зустрічати,
Старе сонце виганяти!»*

[22, 176].

Часто Сонце асоціювалося не лише з Богом, а й із Богинею (непорочною Дівочою). Так, одним із найшанованіших божеств у ли-

товців стає богиня сонця – Сауле. Їй присвячували пісні, богиня оберігала сиріт і зігрівала пастухів. Богиня сонця сама запрягала колісницю, трьома кіньми: срібним, золотим та алмазним. Саулі сприяла життю на Землі, давала врожай ріллі. Але іноді вона виступала в ролі викривачки й карала грішників.

Ходіння ряджених по домівках (колядування) має язичницьке коріння. У давнину виконання обрядів передбачало обхід будинків, який здійснювали жерці. Ряджені виконували короткі пісні-колядки, які не тільки славили Коляду, а й містили добрі побажання господарям. За це колядників обдаровували продуктами і грішми. Збором подарунків займалися міхоноші. Міхоноша йшов за колядниками з великим мішком. Господарів, які не пускали колядників на поріг свого будинку, «обдаровували» колядками-погрозами або колядками-прокльонами [12].

Патріарх Ісаков у 1684 році описує Святки так: «Тоді чоловіча і жіноча стаття зібралася великим числом, від старих до молодих, біснувати жінки та дівки ходять по вулицях і провулках з бісівськими піснями, що склали вони, багато лихословлять, злягаються, і забави творять... Перетворюються в неподібні від Бога створіння... І іншими хитрощами православних християн спокушають: також і по Різдва Христовому за 12 днів до Хрещення Господа нашого Ісуса Христа... бісівські ігри і страми творять» [17, 49-50].

Колядники використовували вертепи або райки – двоярусні ящики, за допомогою яких розігрували різдвяні сценки. Іноді такі сценки розігрували учні духовних семінарій, які ходили по українських хатах на Різдво Христове. Вертепи, швидше за все, пов'язані з театром маріонеток. У Польщі такий театр був відомий з давніх-давен і мав назву яселок, гірок або пасторалок. Зауважимо, що в Польщі й донині існує традиція, за якою священники обходять будинки своїх прихожан на Різдво Христове. Це відвідування називається «kolęda».

На Святий вечір, 6 січня, в Україні споруджували дідух – сніп із пшеничних, житніх або вівсяних колосків. Дідух прикрашали гілочками калини, стрічками, засушеними квітами. Його ставили на покуті на найпочеснішому місці. Він символізував дух предків, повагу до традицій та духовних цінностей українців. У певні дні, наступного дня після Різдва Христового або на Водохреща,

дідух виносили з будинків і спалювали, супроводжуючи цей ритуал піснями й танцями. Спалення дідуха мало сакральний сенс: душі померлих предків, які перебувають на землі протягом свят, повинні були повертатися на небеса. Попіл, що залишився від дідуха, зберігали за іконами до наступних свят. Святочні рядження, спалення дідуха пов'язані з культом предків [20]. Однак згодом, як відзначала Н. Савушкіна, святочні обряди втратили свій магічний сенс і трансформувалися в розважальну дію [18, 49-59].

«Великі Велесові Святки» в Україні були пов'язані з річним циклом і переходом до нового порядку й укладу життя. У сільській поміській Україні відомий феномен вечорниць, обов'язковий атрибут Святків, який характеризувався іграми, ворожіннями і рядженням. Назва «вечорниці» – літературна. У різних регіонах України існують інші назви: «вечірки», «вашанки», «віпрядки», «щаблі», «фазанки» [15, 107]. Українські вечорниці традиційно починалися на Покрову (православне свято, що відзначає Православна Церква на честь Богородиці), коли закінчувалися сільські роботи й у селян і козаків нарешті з'являвся вільний час.

З одного боку, Православна Церква часто відкрито виступала проти святочних обрядів, зокрема, ворожіння було оголошено небезпечним заняттям для православної людини. Однак бажання зазирнути в майбутнє було настільки великим, що ворожіння на Різдво Христове і Водохреща було визнано частиною різдвяного свята навіть серед сільського духовенства. По суті, Церква дивилася на ці традиційні забави-заходи крізь пальці [2]. Тому, незважаючи на неприйняття і боротьбу духовенства з певними язичницькими обрядами, які міцно вкоренилися в Київській Русі, священники, зрештою, не винищували зимових народних гулянь, але освячували їх причетністю до Різдва Христового.

З другого боку, патріархальні підвалини були близькі до візантійського аскетизму, де надмірності, що проявлялися у співах, музиці, танцях і забавах, не заохочувалися Церквою, оголошувалися «богомерзенною потіхою». Але пантоміма, зокрема в маскарadaх і рядженнях, широко практикувалась у Візантії, у найвищих її верствах, викликаючи, залежно від внутрішньодержавних і зовнішньополітичних умов, то засудження з боку Церкви, то відсторонення від цієї позиції.

Сам принцип культивування містерій-пасій у Візантії, сприйняття цієї традиції Україною, в якій у тій чи іншій пропорції допускалося «рядження», свідчить про охоплення православ'ям дохристиянської спадщини й легітимізації у християнстві традиційних обрядових дійств [33].

В Україні ченці поширювали релігійне просвітництво, залучаючи певні дохристиянські елементи до повсякденного вжитку пастви. Чернечі традиції в Київській Русі глибоко пустили коріння і ґрунтувалися на поняттях духовного зростання, що заперечувало фізичну насолоду, мирські втіхи, грубі плотські розваги. Все це зараховували до гріховних діянь, а всіляко заохочували смиренність, приборкання плоті, молитовне служіння, обов'язковий піст, слухняність, лагідність, цнотливість, доброту, що завжди перетиналася з терпимістю до іншого.

В основному канонічному збірнику Православної Церкви «Кормча книга», виданому в Києві у 1624 році, можна прочитати: «Нині християнські діти що роблять: мужі одягаються в одяг жіночий, а жінки – в чоловічий; або личини, як у країнах латинських, різні обличчя собі прибирають» [7, 36]. Тобто цей указ засвідчує поширення «латинських» святкових заходів, боротьба з якими не мала суто релігійної підоснови, але, швидше, це відгомін внутрішньоцерковної політичної боротьби йосиплянства із традиціями нилівського пустельницького служіння («нескоробів»), не підпорядкованого державно-монаршим настановам, що було (і є) перевагою для продержавного «користобства» йосиплянства.

У 1648 році було видано указ, спрямований проти діяльності скоморохів (цим терміном загалом назвали і «пісельників», які служили при церквах і аристократичних домах, тоді як скоморохами були тільки мандрівні групи пісельників-ігреців). Часовий збіг погромних заходів проти пісельників-скоморохів, особливо що стосувалося Новгороду, званого своїми традиційними зв'язками із Британією-Ірландією, із розгромом бардів у Британії Кромвелем 1642 року, – в цілковитому повторенні заходів зі знищення інструментарію й фізичного винищення носіїв мистецьких традицій. Показово і те, що пісельники-скоморохи, рятуючись від винищення, сім'ями тікали з Новгороду в Україну, під Житомир, де й донині збереглися містичні позначки, співвідносні із сакральними

відмітинами Півночі навколо Новгороду. Жителі Житомира і сіл навколо нього позначені анатомічними рисами балтського типу. На Житомирщині були поширені прізвища із коренем «король», які були показові для скомороших сімей (із Житомирщини походить і зачинатель космічних польотів, учений і конструктор у галузі ракетобудування й космонавтики С. Корольов). На цьому островку української землі склалась унікальна аура, що дала країні імена Б. Лятошинського, В. Косенка, М. Рибицької, Т. Рихтера (батька С. Рихтера), В. Малішевського (першого ректора Одеської консерваторії, згодом одного з найвизначніших композиторів Польщі).

Після указу під ударом опинились і маскаради, й ряджені, оголошені поза законом: «А де з'являться домри і сурни, і гудки, і пики всякі бісівські, бісівські діла велів виймати і, зламавши ті бісівські ігри, звелів палити» [6, 299]. У безсторонніх описах святочних гулянь, маскарадно-ряджених зборів проступає певна інформація про їхню сутність, про обрядово-ритуальну сторону буття православних московитів. У негативних характеристиках легко впізнавані маскарадні-ігрові заходи, поширені у західному світі, але які на той момент для політичних намірів царя і його оточення були небезпечними і шкідливими для подальшого розвитку.

Наступний указ Київської духовної консисторії 1719 року щодо святочних гулянь фіксував певну політичну каральну стратегію, спровоковану подіями, звіряючи після 1709 року: «За указом його священної царської величності... щоб усюди по містах, містечках і селах малоросійських зупинили збіговисько богомерзенних молодих людей, Богу і людям ненависні гуляння, які прозивалися вечорниці, на які багато молодих людей чоловічої й жіночої статі, що ночами купами збираються, творять несповідимі безчинства і мерзенні беззаконня, грають в ігри, танцюють і всяким питвом кепським наповнюються, повітря оскверняють піснями, вигуками, звідки виходять причини до сварок, ідуть і вбивства, під час таких нечестивих зборів різні робляться ексцеси, яко то блудні гріхи, незайманих розтління, беззаконне дітей прижиття» [13, 118-121].

Можна відзначити ті моменти указу, в яких фіксується насамперед не сільський, а міський звичай святочних гулянь, тобто задіяність шляхетських і помісних верств, а також указівка на те, що «вечорниці» стають місцем «сварок» і навіть «убивств»,

судячи з тону нищівного тексту. Доречно згадати знамениту баладу про Марусю Чурай, слова про вбивства не були вигаданими, а описане вбивство мало й політичний ореол, оскільки йшлося про помсту та зраду оточення мученика Кочубея.

Ні разуразні гоніння з боку духовенства, ні обурення язичницькими «нечестивими й ганебними» звичаями з боку власних кіл не ламали суті звичаїв, які в різних умовах проявлялися в усталених формах маскарадного перевдягання-рядження і співацько-танцювального оформлення свята. Під тиском церковно-служителів бояри й селяни, як і належить справжнім християнам, стали ходити до церкви і збиратися сім'ями за великим столом. Однак на різдвяні свята всі радо брали участь в ігрищах, рядженнях, у ворожінні, танцювально-співочих діях. Молоді люди із задоволенням віддавалися всіляким неподобствам: мазалися сажею, зображуючи чортів, укутувалися в ведмежі шкури, вбиралися небіжчиками, чий образ символізував душі, які відійшли в інший світ. Таким чином вони намагалися відігнати злих духів. Дівчата співали пісні, плели солом'яні ляльки й ворожили, намагаючись зазирнути в майбутнє.

Українські козаки сповідували православну віру, але були незримо пов'язані і з язичницькими традиціями. У запорозького козацтва сформувалася специфічна театральна-карнавальна обрядовість, яка пронизувала всі сфери козачого побуту. Святкування православних свят українськими козаками й селянами проходило по-різному. Це пояснювалося відмінностями у сфері їхньої діяльності: козаки були лицарями української нації, селяни, а також козаки, що жили в зимівниках, дотримувались логіки обрядовості, функція якої полягала в підвищенні врожайності й родючості землі. По закінченні різдвяного посту козаки дозволяли собі розслабитися, влаштуовуючи своєрідні «бали-маскаради». Так, козаки вбиралися у всіляких тварин, виспівували колядки, влаштуовували вертепні вистави, а також переодягалися в жіночі сукні [3].

Поступово маскарадні традиції проникали в побут українських аристократів. Київська аристократія, що сформувалася як самостійна група, з одного боку, підпорядковувалася встановленим порядкам і правилам суворого православного життя, а з другого – із задоволенням віддавалася світським традиціям і роз-

вагам, що межували з гріховними. Бали-маскаради проникли на територію України, являючи синтез світського балу і «благородних» українських вечорниць. В. Яковенко описував бал у Мойсіївці в монографії «Т. Г. Шевченко. Його життя і літературна діяльність»: «На балу в знаменитій Мойсіївці, куди з'їжджалися поміщики з Полтавської, Чернігівської та Київської губерній, збиралося людей до двохсот, і гостювали вони по кілька днів поспіль. Бали були свого роду Версалем: туди везли на показ наймодніші сукні, найновіші фігури мазурки, славнозвісні каламбури, чоловіки грали в карти, дами й дівчата хизувалися люб'язністю, вродою, вишуканістю і розкішною туалету...» [23, 29]. Поет Тарас Шевченко, який був присутній на цих балах, підкорював публіку своєю поезією та мелодійністю української мови [9].

Зроблені спостереження демонструють, що протягом століть язичницький звичай маскараду і ряджень у слов'ян відповідав християнським традиціям і догмам, але трансформувався, проростає корінням в аристократичні кола, перероджуючись у гротескно-придворні, світсько-салонні форми. В культурі України рядження набувають нового видовищно-обрядового сенсу, але з характерними рисами архаїчності [33].

Висновки

– Язичницькі традиції виявилися напрочуд живучими і, християнізовані, й далі суттєво впливали на культуру різних народів;

– явище ряджених має охоронно-захисний, символіко-міфологічний, солярно-символічний, наслідувальний, а також навчально-педагогічний характер: висміяти зло, нівелювати його до рівня блазнювання, у такий спосіб даючи зрозуміти, що зло можна перемогти;

– очевидні язичницькі витоки маскарадних дійств справили безпосередній і потужний вплив на західну, британсько-кельтську, на слов'яно-руську культуру;

– від часів Київської Русі на території України були неабияк поширені зимові гуляння, які мали відверті паралелі до скандинавсько-кельтських свят типу Йоль, до грецько-римських Сатурналій, які згодом Православна Церква освячувала духом Різдва. Православні різдвяні свята «увібрали» в себе скіфсько-слов'ян-

ські традиції Коляди та раніші, єгипетсько-грецькі й римські маскарадні дієства, мали охоронно-захисну сакральну значущість;

– явище рядження, народжене в надрах язичництва, знайшло форму в народних обрядах і ритуалах, поступово стало частиною салонної культури. Маскарадна культура легко долає кордони і проникає в різні культури країн континентальної Європи, проростаючи корінням у культуру аристократичної знаті, мімікуючи, трансформуючись, набуваючи нових форм, поступово стаючи способом приховувати істинні судження й почуття. В епохальні історичні часи придворний маскарад демонстрував новий стиль, естетику і світогляд;

– таким чином, рядження, перевтілення, переодягання в різні бісівські личини пройшло довгий шлях від язичництва через християнство до традицій придворно-салонного маскараду і високих аристократичних зібрань.

Література

1. Антонов А. И. Воевода Шеин / вебсайт. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=546526&p=4>.
2. Бідзіля В. І. Історія культури Закарпаття на рубеж нашої ери. Київ: Наукова думка, 1971. 184 с.
3. Бошпан Г. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що простягаються від кордонів Московії до Трансільванії, разом із їх звичаями, способом життя та війною. Київ: ФОП Стебеляк, 2017. 168 с.
4. Гумільов Л. М. Древня Русь і Великий Степ. К.: Думка, 1989. С. 18.
5. Гусев В. Е. От обряда к народному театру (эволюция святочных игр в покойника). *Фольклор и этнография: Обряды и обрядовый фольклор* : сб. ст. Л.: Наука, 1974. С. 49-59.
6. Иванов П. К. Описание Государственного архива старых дел. М.: Типография С. Селивановского, 1850. 406 с.
7. Иосиф Патриарх. Кормчая книга. Москва: Церковь, Старославянское издание, 1912. 1481 с.
8. Кобилянська О. В неділю рано зілля копала: повість. Київ: НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2018. С. 5-168.

9. Куліш П. Джерела української класики: І Котляревський, Т. Шевченко, І. Франко, Л. Українка. Харків: Книжний Клуб «Клуб Семейного Досуга», 2019. 640 р.
10. Лютий Т. В. Юродство як утілення феномену святого блаженства. *Наук. Зап. НаУКМА. Сер. Філософія та релігієзнавство*. 2005. Т. 37. С. 40-44.
11. Маркова Е. Н. Архетипические и хронологические параллели культур Востока и Запада как основания музыкальной метафизики. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: зб. наук. праць*. Луганськ: СтильІздат, 2008. Вип. 9. С. 236-248.
12. Маркевич М. А. Обычаи, верования, кухня и напитки малороссов: из современного народного быта. Киев: Типография И. Давиденко, 1860. С. 28.
13. Мишанич О. В. Літопис руський за Іпатським списком / пер. з давньорус. Л. Є. Махновця. Київ: Дніпро, 1989. Частина XVI. 591 с.
14. Петухов Ю. Д., Васильева Н. И. Евразийская империя скифов: Бог ремени: Сатурн-Коляда-Бхага, Велес-Пан-Пушан. М.: Вече, 2008. С. 70-78.
15. Орел Л. Українська сім'я: сім'я та суспільне життя. Київ: Видавництво О. Теліги, 2000. 424 с.
16. Раевский Д. С. Модель мира скифской культуры. Проблемы мировоззрения ираноязычных народов евразийских степей первого тысячелетия до нашей эры. М.: Изд-во языков славянских культур, 1985. 601 с.
17. Ростовський Д. Туптало Д. С. Київ: Друкарня Києво-Печерської лаври, 1689. 657 с.
18. Савушкина Н. И. Особенности театрального пространства в спектаклях ряженых. *Театральное пространство : Науч. конф.* М.: Советский художник, 1979. С. 87-99.
19. Сапіга В. К. Українські народні свята та звичаї. Київ: Знання України, 1993. 112 с.
20. Чечель Н. Повертаючи стиль: монографія. Київ: Парапан, 2004. 237 с.
21. Харман Д., Майзульс М., Зотов С. Страдающее Средневековье. Парадоксы христианской иконографии. Киев: АСТ, 2018. 416 с.
22. Хвиля А. Українська народна пісня. Київ: Державне літературне видавництво, 1935. 276 с.
23. Яковенко В. И. Т. Г. Шевченко: его жизнь и литературная деятельность. Жизнь замечательных людей. Биографическая библиотека Ф. Павленкова. Київ: НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2017. 412 с.

24. Dictionary of Early Christian Belief / ed. D. W. Bercot Jenfrickon: Hendrickon Publishers, Inc., 1998. Suipersaver ed. Edition. 704 p.
25. Capp B. The World of John Taylor the Water-Poet, 1578-1653. Oxford : OUP Oxford, 1994. 228 p.
26. Hale Ed. E. Christmas Eve and Christmas Day. Scotts Valley: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2018. 92 p.
27. Hampson P. English Villages. New York: Cornell University Library, 2009. 362 p.
28. Hole Ch. British folk customs. Kansas: Hutchinson, 1976. 240 p.
29. Kelly J. F. The Origins of Christmas. Collegeville: Liturgical Press, 2003. 160 p.
30. Kirby E. T. The Origin of the Mummings' Play. Journal of American Folklore. Bloomington: AFS Publications, 1971. Vol. 84, No. 333. P. 275-288.
31. Keys D. Catastrophe: An Investigation into the Origins of Modern Civilization. New York: Ballantine Books, 2000. 368 p.
32. Ingraham D. Pagan Traditions: The Origins of Easter, Christmas and Halloween. Bloomington: Hearthstone Publishing, 1865. 120 p.
33. Sokolova A. V. Christmas traditions through the prism of paganism and Christianity. The European Journal of Humanities and Social Sciences: Premier Publishing s.r.o., Vienna, 2020. Issue №3. P. 18–24.
34. Szymanski H. Christmas Traditions: True Stories that Celebrate the Spirit of the Season. Avon: Adams Media, 2009. 288 p.
35. Tankard D. Clothing in XVIIth Century Provincial England. Bloomsbury: Bloomsbury Visual, 2019. 280 p.
36. Tertullian (145-220) / Of Idolatry // Translated by S. Thelwall. Chap.14, C. 14.
37. Website. Mode of access: URL: <http://www.logoslibrary.org/tertullian/idolatry/15>. Html (date of the beast:15.06.2022).

Розділ 5.

РИТУАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК СПОСІБ ТРАНСЛЯЦІЇ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

Сучасне посткультурне європейське суспільство – це світ, де досягнуто максимальної якості життя, але втрачено зв'язок з апробованими часом традиціями й насамперед із їхніми раціонально диференційованими складовими. Це визначає необхідність виробити нові орієнтири та принципи буття людства, культурний стрижень яких формується через ритуальну сферу. В умовах, що склалися, ритуальна діяльність стає важливою формою культури, символічні основи якої забезпечують збереження і трансляцію культурних цінностей, виступаючи важливим чинником упорядкування накопиченого людством духовного досвіду.

Розкріпачення ритуаліки як феномена в постмодерні – у посткультурному ареалі – свідчить про потребу в активізації пошуку і творчої результативності в ньому. Посткультурний стан умів – це відмова від раціонально визначених розподілів, це довіра до містичних актів і впізнавання надособистісно-ритуально виражених структур у процесі й результатах творчості, що становить головний предмет статті.

На сучасному етапі розвитку наукових знань з'явилися нові теоретичні напрямки вивчення ритуалу. Здійснений аналіз наукових джерел, присвячених проблемі ритуалу, дозволив довести, що її осмислення відбувалося з позицій різних сфер гуманітарного знання: аналітичної психології (Е. Берн, З. Фрейд, К. -Г. Юнг та ін.); соціології (М. Вебер, Г. Гарфінкель, І. Гофман, Е. Дюркгайм, Г. Зіммель, М. Мосс, Н. Еліас, Л. Ворнер та ін.); етнографії, етології, фольклористики (А. Байбурін, В. Пропп, В. Топоров, С. Токарев та ін.), соціальної філософії (О. Бикадоров, І. Віктор, Е. Мельник, В. Нечипоренко, Г. Нівня, О. Пасічник, О. Яговдик та ін.). Актуалізація дослідницького феномена з позицій культурологічного знання, інтегративний характер якого дозволяє осмислити його в умовах сучасного стану посткультури, виявити закладені в ньому механізми для збереження та трансляції культурних цінностей

(Р. Бенедикт, А. ван Геннеп, Б. Маліновський, М. Мід, А. Редкліф-Браун, Ед. Тайлор, В. Тернер, Дж. Фрезер та ін.). Але аспект ритуального стрижня творчої діяльності не потрапляв до зони особливого інтересу дослідників. Бачиться важливим обґрунтування ролі ритуалу в людському бутті як культуротворчого, виховного організаційного чинника, його здатності трансформувати вплив на особистість і надособистісні культурні єднання – в дусі віталістських підходів одного із засновників культурологічного знання О. Шпенглера. Цим обумовлений вибір теми статті: «Ритуальна діяльність як спосіб трансляції культурних цінностей».

Таким чином, проблема збереження, репродуктування і вибудови культурних цінностей постає на кожному історичному етапі в новизні конкретної культурної позиції, яка потребує усвідомлення витоку і принципів формування того феномена. Розробки видатних культурологів і мистецтвознавців (див. праці Е. Дюркгайма, М. Еліаде, Ф. Топорова, П. Флоренського та ін.) звертають увагу на ритуально-організаційну діяльність як ту, що запускає механізм культуротворчості у векторі потреб соціуму. В цьому нарисі поставлено завдання виявити культуротворчий потенціал ритуалу як символічної форми культури, що забезпечує трансляцію культурних цінностей, зокрема через мистецькі надбання.

Поняття «цінності» вперше торкнувся у своїх філософських працях І. Кант у XVIII ст., *позначаючи належне і відрізняючи його від суцього, того, що є* [4]. У другій половині XIX ст. поняття цінності, маючи на увазі під нею значущість чого-небудь для людини, вводить німецький філософ Г. Лотце [7]. В цей же час з'являється самостійна наукова дисципліна – аксіологія.

Філософи-неокантіанці В. Віндельбанд і Г. Риккерт уперше створили теорію цінностей, в якій представили їх як *феномени культури*, де культура є простором актуалізованих значень. А ці останні Л. Вайт визначав як *символи, що створюють єдиний універсум культури* [4]. Прийнята в статті концепція культури як сфери ідеальних вимірів зумовлює її розуміння як системи цінностей, втілених у різних її формах – ідеях, нормах моралі, творах мистецтва, освітніх акціях.

5.1. Питання класифікації культурних цінностей

Культурні цінності, згідно з довідковою літературою, – це моральні й естетичні ідеали, норми і зразки поведінки, мови, діалекти й говори, національні традиції та звичаї, історичні топоніми, фольклор, художні промисли й ремесла, твори культури і мистецтва, результати й методи наукових досліджень культурної діяльності, що мають історико-культурну значущість; будівлі, споруди, предмети й технології, унікальні в історико-культурному відношенні території та об'єкти [3]. Таким чином охоплюється весь обсяг позитивно-творчої діяльності людини, яка виокремлює в цих діяннях саме людську сутність.

У статті неодноразово підкреслено солідарність із науковими ідеями Е. Дюркгайма в його головній праці про релігію «Елементарні форми релігійного життя», де соціолог спробував виявити соціальні витоки і функції релігії [8]. Але основна сфера праці Дюркгайма – це культуротворча здатність ритуалу, його соціологічні розробки підлягають культурознавчому напрямку його робіт загалом. Тому з усіх методологічних напрямків стосовно вивчення теорії цінностей вирізняємо окремо соціологічний ракурс, представлений, окрім Е. Дюркгайма, М. Вебером, М. Каганом, В. Сіверсом, – ракурс культурологічного ритуалологічного підходу до предмета дослідження.

Соціолог Е. Дюркгайм визначав цінності як «колективні уявлення», що виникли на основі кооперації й солідарності людей. Визначаючи цінність цивілізації, він писав: «Що ж стосується нас, то ми знаємо, що... цивілізація не має сама по собі абсолютної цінності: ціну їй додає те, що вона відповідає певним потребам» [8]. Цивілізаційна криза («електронне село» за М. Маклюєном) сучасного суспільства болісно потвердила тезу, сформульовану ще в кінці доби романтизму.

Для М. Вебера цінності є певною ідеальною моделлю, яка відповідає інтересам людини в сучасній їй епосі. В якості ідеальних типів виступають моральні, політичні, релігійні та інші цінності й установки поведінки і діяльності людей, що впливають із них. Але таке бачення урівнює «ідеальні моделі» – минушого і кон-

тинуумного значення для людства, що відсторонює соціальний ракурс М. Вебера від наукової підтримки *пошуку ідеальностей*, які становлять найближчу перспективу епохи й визначають актуальні завдання наукових діянь соціологів, здатних «виводити» людство із кризових ситуацій соціуму [2].

Той самий соціологічний позитивізм демонструє відомий філософ ХХ ст. М. Каган, у якого поняття «цінність» розуміється як «внутрішній, емоційно освоєний суб'єктом орієнтир його діяльності, і тому сприймається ним як його власна духовна інтенція, а не інперсональний, надособистісний, відчужений від нього регулятор поведінки» [4]. Вивчаючи аксіосфери культури, вчений доходить висновку, що наявність у ній таких цінностей, як естетична, моральна, політична, художня, зумовлена відмінностями між оцінюваними сферами реального світу і художнього вимислу. Далі він оцінює цінності релігійні як єдиний вид цінностей, не обмежений осмисленням будь-якої частини об'єктивного світу, що було сміливим висновком у межах офіційного атеїзму СРСР, але справедливим визнанням *компенсативної потреби* в такого типу цінностях, що йдуть від апріорного, а не від узагальнення виробничо-споживчої практики людей.

Підхід М. Кагана показовий для антропологічно орієнтованого культурознавства, коли емоційна, мисленево-раціональна і релігійно-віросповідна складові ідеального світу людини жорстко розрізняються на користь ідейно-раціонального світобачення. М. Каган мовить про емоційність як узагальнювальний чинник щодо персонального осмислення буття, але відсторонює атрибутику релігійності у вибудові емоційних реакцій – мається на увазі здатність до віросповідання взагалі, а не тільки класичні релігійні концепції.

Як бачимо, у дослідника ритуал становить першокультурний, тобто *установчий* пласт людського буття, висуваючи релігійні цінності у вигляді відповідних цьому ступеню форм (анімізм, тотемізм, шаманізм і таке інше). І саме позитивно-емоційний заряд формується ритуалом у набутті ідеального почуття єдності, сили, дотичності до високого, що й вибудовує ідеальну культурну цінність, і цей бік вироблення цінностей особливою людською активністю позараціонального призначення М. Каган оминає.

Культура за своєю природою є здобутком аксіологічного виміру, оскільки створює необхідні форми, що містять найважливіші значення, смисли, слова, цінності – як результат діяльності й цілих суспільств, і окремого індивіда. І очевидним постає міркування про аксіологічні показники культурної діяльності, що виражаються в ритуалі, яка народжує уявлення про поліфункціональні виміри ритуалу з провідним показником компенсативно-терапевтичного значення в його культурологічному осмисленні. І виявляється цей культуротворчий сенс ритуалу у виробленні тотальних ціннісно-значущих смислів як ідеальних утворень, сприйняття яких на чуттєво-емоційному рівні дозволяє отримати досвід духовного задоволення важливих смисложиттєвих домінант людського буття.

Подібність образно-символічної структури ритуалу та стрижневих показників традиції, їхні архетипові засади в колективно-несвідомому вказують на безумовну живу єдність людства, на спільність духовно-психологічних основ людської культури, що створює апіорний мисленнево-емоційний континуум як запоруку трансляції абсолютних цінностей та зразків поведінки. Так, через ритуал особистість має можливість знайомитися з вічними цінностями, засвоювати належну поведінку й формувати розуміння важливих моральних норм, що передаються із покоління в покоління.

Аксіологічний принцип культури є аксіоматичним, оскільки вироблення штучних надбань, які відображують ідеальні настанови людей, сприяє усвідомленню їхнього ціннісного наповнення згідно з людськими вимірами стосовно долученості до символічних вимірів буття. Тому цінності позначені культурною атрибуцією, а культурні цінності становлять тотальний індекс людської діяльності, оскільки від природи своєї спрямовані проти природної даності у вирішенні ідеально поставлених завдань.

В. Сіверс у статті «Поняття цінності як константи людського буття» зазначив, що цінністю ми можемо назвати щось, що зберігає специфічний для людини спосіб її існування, що полягає у створенні, підтримці і трансформації умов заперечення актуального стану її власного існування [12]. І ця теза є певним розвитком ідей М. Кагана, для якого базовими точками розуміння цінностей, визначення котрих як суто людського втілення ідеальних настанов не виводить на уточнення їхньої значущості як *культурних* ціннос-

тей. І це закономірно в спрямованості автора до пізнавальної діяльності як основи ціннісного зрізу людських здобутків.

В. Сіверс явно симпатизує фаустіанському абсолютизму пізнання, висуваючи тріаду Істина – Добро – Краса у явній паралелі до богословського Дух – Душа – Тіло, оскільки в обох тріадах вихідним і вирішальним є перший член цього ряду (Дух – Істина). В. Сіверс відверто секуляризує богословську символіку, наділяючи пізнавальним «енергетизмом» висунуті квалітети й тому в нього уявлення про «енергійність прагнення» має важливе місце. Але при цьому не обговорюється, що поняття «енергії» залучене науковим світом і фізиками насамперед із богословсько-теологічного вжитку [12].

Таким чином, і М. Каган, і В. Сіверс наближаються до реалій «пограниччя» ідеальне/матеріальне в сутності людини з акцентуванням саме першого і висувають розуміння цінностей, які вибудовує людство, як тих, що в ідеальному ряді закладають базис психології-поведінки людського буття. Але ними не називається містично-релігійна складова ідеально-ціннісного творіння, компенсативна психологія-діяння якого породжує феномен Перетворення, що матеріалізується тою чи іншою мірою в кожній діяльній складовій людини.

У концепції В. Сіверса не знаходимо поєднання термінів культури й цінності як «культурних цінностей». Пізнавальний максималізм цієї концепції – і це одна з визнаних методологічних позицій – зосереджує увагу на тому, що називають «ідеальні цінності культури». А з них вилучається їхня містична складова, що неможливо, оскільки історично явище Краси формувалося в європейському науковому світі на базі поняття про *красу духовну* візантійського православ'я [10].

Історія свідчить, що первісна людина більше половини свого вільного часу, тобто необхідного для відновлення сил (сон, їжа), витрачала на ритуали-обряди [8]. І так зване традиційне суспільство, не охоплене напруженим зростанням виробництва-споживання, зберігало згаданий ритм, забезпечивши тим свою першість у природному оточенні. І ще один показник буття первісного суспільства: надвиробництво засобів праці, що в кілька десятків разів перевищувало потреби первісних племен (див. матеріали Б. Порш-

нева, узгоджені з даними А. Валлона [4]). І цю відначальну творчу надмірність людини було позначено терміном «щедрість даріння», що на рівні цивілізації породило уявлення про *щедрість даріння* як чесноти аристократа (тобто, за етимологією, «кращого») і *обдарованої талантом персони* (див. у А. Байбуріна [4]).

Це спостереження ще раз засвідчує *установчий* характер культури первісності й породженої нею ритуалотворчої активності, які виробили штучний світ ідеальних культурних здобутків, незрівнянних із виробничо-споживальною кількісністю звіриноного оточення і їхніх пізнавальних узагальнень здійснення тих накопичень. Цінності людського вжитку виступають у *культурній* іпостасі в широкому сенсі розуміння їхньої ідеальної призначеності в розкритості до людини як якості буття.

В цьому плані цінності аксіологічних узагальнень виступають у суто *культурному* вираженні, хоча заведено розрізняти ідеальні та матеріальні надбання того типу. Вказаний раціонально-логічний поділ (ідеальне – матеріальне) не відповідає символічному охопленню абстракції й предметно-речової конкретики у єдності і в перших, і в других. Адже символ концентрує ідеальне, абстракцію, але не позбавлений предметних «заземлень». Показані в якості ідеальних цінностей – релігійні, правові, наукові тощо, не позбавлені символічно представленої предметності – чи то через предмети культу, чи через знаково умовні тексти. А матеріальні цінності у вигляді засобів праці, видобутих природних копалин, зроблених одягу, речей вжитку і т. д. мають ознаку символічної умовності, засвідчуючи час, місце, призначення, доцільність відносно людських потреб.

Навіть біологічно необхідна їжа для людини символічна, вказуючи на традиції роду й культурні потреби і в певних умовах невідповідна природним тяжінням особистостей (вироблення споживчого «подолання відрази» у випадку харчування в екстремальних ситуаціях культурної невідповідності буття і т. д.). Розрізнення людей за вживанням молока коров'ячого чи кобилячого або інших тварин засвідчує не тільки належність до стилю життя осілого чи кочового у предків, а й до тотемних переваг, світоглядних орієнтирів, тобто вказує на ідеальну символіку стосунків із навколишнім оточенням.

Біологічна доцільність уживання продуктів завжди корегується символікою знарядь тієї акції, за якою закріплюється зв'язок із усією сукупністю інтер'єру, меблів, одягу тощо. Біологічна доцільність миття і купання жорстко направляється організацією побуту і стосунком до суб'єкта того миття, має спеціальні *символічні* виміри у віросповідальних акціях (Водохреща та ін.). Наведені приклади демонструють символічну охопленість цінностей, при тому що доторканість до предмета і речовості вирізняє низку цінностей, названих ідеальними. За цією логікою концентрації ідеальності й матеріальності в тих чи інших цінностях (за наявності обох якісних показників і в перших, і в других) постає потреба уяснити цінності з певною рівновагою тих ознак – ідеального і матеріального, особливої *гармонізованності* структури-смыслу других стосовно їхнього ідеального начала.

Таким «серединним» утворенням постає творча мистецька сфера, в якій опредмеченість «другої реальності» (а це і є художній, міметичний за своєю основою чинник) принципово проникнута ідеальною символікою. Цю особливість мистецької сфери окремо ствердив О. Лосев у праці «Проблема символу і реалістичне мистецтво» [4], що віддзеркалює досвід упізнання символу на кожному кроці буття мистецької речовості реалістичного, тобто вкрай життєподібного мистецтва. О. Лосев поновлює культурологічний базис художнього мімезису за Платоном, указуючи на невідривність ідеальної символіки від матеріальної предметності втілення першості.

Наведені історичні дані вказують на *ідеальну* вибудованість людини, в якій матеріальні вияви від початків регулюються *позаприродними* потребами. Ще один аргумент – розвиненість саме в людей *поховальних* обрядів, тоді як весільна та ігрова ритуаліка буває й у тварин (часом значно перевищуючи людські звичаї прикрашання відповідних подій). Свідчення цього – дані спостережень австралійської дослідниці С. Керригер («Дика спадщина живої природи»): тільки у слонів і деяких визнаних за їхній високий розумовий потенціал тварин уловлюються подібні до людських похоронні акції, але явно поступаються у часі й складності самої процедури [14, с. 2]. Поховальні обряди як шанування того, що фізично не існує, – важливе й вирішальне свідчення розвиненості у людей ідеальних вимірів і пріоритетів. Звідси – усі кош-

товні меморіальні споруди, що вимагають витрат часу і вкладень, акції, вартість яких вимірюється їхньою культурною затребуваністю в підтримці усвідомлення людьми своєї людської *штучної-ідеальної* обраності.

Таким чином, культурна історія заохочує уявленнями про початки ідеальних пріоритетів від первісної *щедрості даріння*, що згодом орієнтує життєвий час і людські сили на ритуальну активність, на вироблення речей, які побутово навряд чи будуть затребувані. Звідси – культурною цінністю постає усякий предмет як результат позитивних зусиль людини, оскільки вона спрямована на подолання природної даності чи, як мінімум, на суттєву її зміну (це – «культурна приреченість» людини!).

Але, мовлячи про цінності людського буття, розрізняють «позитивні чи негативні значення об'єктів довколишнього світу для людини, класу, групи, суспільства загалом, що визначається не їхніми якостями самими собою, а їхньою включеністю у сферу людської життєдіяльності, інтересів і потреб, соціальних відносин; критерії й засоби оцінки тієї значущості, виражені в етичних принципах і нормах, ідеалах, установках, цілях» [4].

У наведеному визначенні підкреслимо загалом матеріалістичний підхід до *троїстої* класифікації цінностей, з яких полярні (духовні – матеріальні) цілком збігаються з богословськими їхніми вимірами. А от «середня» ланка (суспільно-політичні цінності) викликає подив: чому саме тільки це, а куди поділися уявлення про творчо-мистецьку активність людей, яка надихала етичними ідеалами, про «прогрес», свободу (якраз ці поняття уточнюють уявлення про «суспільно-політичні цінності»)? Творчо-мистецька активність завжди асоціювалася з культурою взагалі.

У широкому сенсі під духовними цінностями розуміють суспільно-політичні нормативи, які здатні «заміщати» релігійні ідеали: віра в соціальний, політичний ідеал живила атеїстично орієнтоване європейське суспільство у Новий час. Нині духовні цінності не можуть відокремлюватися від релігійно-віросповідальних настанов, а матеріальні охоплюють виробничо-споживацьку сферу. І саме *мистецька* сфера, народжена релігійним історичним тлом, але спрямована на матеріалізацію ідей-образів в артефактах, покликана представляти істинно культурні надбан-

ня. Це підкріплюється наведеною класифікацією з полярністю духовного – матеріального, богословською тріадою: Дух – Душа – Тіло. Тілесність матеріального не викликає заперечень. Щодо духовних начал у сучасності не може бути іншого, ніж посилення на досвід віри й релігійного її наповнення. Тоді саме мистецька сфера апелює до *душевності*, тобто до посередництва між духовним і матеріально-тілесним.

5.2. Ритуал у формуванні культурно-ціннісного ідеального виробництва

Апеляція до наявного досвіду державного розподілу спрямування зусиль і до авторитету релігійно-богословського погляду на сучасність спонукає *вирізнити як специфічно культурні цінності саме мистецькі, ширше – науково-мистецькі творчі звершення*. Оскільки математичне начало покладене в основу класичних мистецтв і особливо музики, – не дарма від Середньовіччя аж до епохи бароко те, що сьогодні сприймається як мистецькі сфери, розуміли як предмет наукових зусиль. Треба зважити на реальну дифузю мистецьких і наукових сфер в античному, середньовічному і ренесансному соціумі, що має тенденцію відновлюватись у «системі Леонардо да Вінчі» (за П. Валері) на рівні творчих вирішень ХХ ст., тим більше це стосується «неоготики» 2010-х років [4].

Збереженість ритуалу як культурного феномена проявляється у відтворенні його в різних видах діяльнісного виявлення, зокрема у вирізненні в ньому *цінностей* людського буття. З них ідеальний ряд – духовні цінності (визначатимуться вони як релігійні здобутки чи здобутки права та ідеології, детерміновані віросповіданням релігійного, позарелігійного значення). Духовні цінності постають у функції енергетичного начала культурної активності у продуктивно-штучному виробництві. І в цьому сенсі духовні цінності є змістотворчою складовою культурних цінностей. Ідеальне джерело останніх і цілеспрямованість до духовного начала ества пов'язані з матеріалізацією в предметі творчості, який принципово відрізняється від природної предметності.

Таким чином, культурні цінності зосереджують, по-перше, культурну штучність виявлення, матеріалізуючи в науці («річ для нас») чи мистецьких здобутках («друга реальність») дещо співвідносно з фізичними даностями природи. По-друге, культурні цінності відповідають душевній активності людини, що є посередником між духовним і матеріально-тілесним початками.

Матеріальні цінності, одухотворені ідеальними задатками людської активності, мають причетність до культурної штучності, у своїй цілеспрямованості звернені до фізично-матеріального забезпечення виробництва-споживання, утворюючи паралель дарам природи в матеріальній явленості і її спрямованості на задоволення потреб фізичного ества людини.

Ритуал – феноменальний здобуток, що започатковується ідеально-віросповідальними стимулами, але реалізується в матерії діяльнісних проявів, отримуючи в результаті фізично відчутне психологічне піднесення і фізично явлені елементи протохудожного порядку. Так з ідеальних уявлень виникає матеріально відчутна активність, а її продуктами стають душевне піднесення і здатність оточувати себе штучно виробленими предметами. Ці предмети символізують-зображують, матеріально подають ідеальні надбання людської спільноти. Саме мистецька активність наділяє ритуали тією гармонізувальною приналежністю, яка оцінена сучасним суспільством через прийняття ритуалізованих засобів ужитку в активі суспільно-діяльнісних відносин.

Історичний досвід фольклористики засвідчує, за словами В. Топорова: першоритуал = першомова-першоміф [9]. А об'єднавчою якістю виступає музичний компонент, щонайменше – ритм, ритмізація, чоловіче начало, як визнавали древні, музичної діяльності в її *втіленні космічних засад буття*. Приймаючи такий підхід у розгляді предмета моєї статті, припускаю, що на мистецьких генних складових ритуалу – і в зверненні до синкретизму первісної ритуаліки, вказуємо на *ритуальний корінь мистецьких типологічних показників*, які виконують функцію провідників культуротворчої енергії ритуалу: мистецтво насичує суспільні стосунки «застиглою лавою» культурних начал людського буття. Таке тлумачення є принципово новим, розвиваючи формулу

Е. Дюркгайма про те, що і сакральне, і ритуальне у своїй основі є вираженням соціального [8].

З розвитком науково-технічного прогресу і цивілізації, коли в культурі сучасного суспільства відбуваються глобалізаційні процеси, спостерігається гіпертрофія індивідуальності, – змінюються і форми ритуального оформлення, трансляції накопиченого досвіду і базисних цінностей. Така трансформація притаманна будь-якому суспільству, незалежно від структурної організації та політичного устрою. Обговорення специфічних якостей і властивостей ритуалу передбачає звернення до питань прагматики. Без особливого перебільшення можна сказати, що питання прагматики є ключовими для з'ясування специфіки не тільки ритуалу, а й узагалі ранніх станів культури.

Із часів Е. Тейлора і Дж. Фрейзера чітко протиставляються практичне і символічне в різних варіантах: раціональне – ірраціональне; функціональне – естетичне; утилітарне – екстраутилітарне тощо [25]. По суті, всі наші спроби класифікувати явища на раціональні та ірраціональні підпорядковані прямолінійній схемі, згідно з якою існують два протилежні за своїми цілями і результатами види діяльності. Один із них дає практичний ефект, тобто спрямований на задоволення матеріальних потреб людини. Другий вид діяльності орієнтований на екстраутилітарні цінності символічного характеру. Ця діяльність зазвичай розглядається не тільки як вторинна, додаткова до першої, а й як необов'язкова, факультативна.

Цей уявний парадокс відомий історикам культури. Суть його в тому, що найпримітивніші в господарському плані племена, незрідка перебуваючи на межі вимирання, мали складну соціальну організацію, надзвичайно розроблену систему обрядів, вірувань, міфів. Основні зусилля цих племен, хоч як це дивно з нашого погляду, були спрямовані не на підвищення матеріальної стійкості, а на екстраутилітарну сферу, на неухильне виконання всіх обрядів і приписів.

Пояснювати це, як заведено в релігієзнавців-прогресистів, спотвореним сприйняттям світу є фатальною помилкою, це мало б сенс тільки в тому випадку, якби описана картина належала до одиничного суспільства. Але коли таке ставлення до матеріального було притаманне будь-якому примітивному суспільству, то наряд чи мова може йти про випадковість. У зв'язку з цим можна

послатись і на іншу давно помічену особливість людської культури. Упродовж усієї історії людство виділяло для непрактичної, екстраутилітарної діяльності своїх найкращих представників. Але якщо це так, «важко припустити, щоб у ній не було органічної необхідності, щоб людство систематично відмовляло собі в життєво потрібному заради факультативного» [4].

Можливо, блискучим прикладом ритуалізації діяльності через мистецькі засоби поза зверненням до матеріально-організаційних зусиль у скрутних ситуаціях державного занепаду є наведений вище приклад упровадження в Китаї у II ст. до н. е. «музичної палати».

Показово, що спроби прояснити природу ритуалу, як правило, пов'язані з пошуками місця в просторі, що визначається координатами практичне/символічне і раціональне/ірраціональне. Мабуть, перший спробував визначити це місце Е. Тейлор [25]. У ритуалі він бачив суто раціональне явище, своєрідну переднауку, за допомогою якої людина робила свої перші спроби пояснення і пізнання світу [16]. Необхідно зазначити, що зіставлення архаїчних уявлень із глобальними фізичними теоріями не оминуло й вітчизняної етнографії. Досить указати на напівзабуту, але наповнену цікавими спостереженнями й висновками книгу В. Богораз «Ейнштейн і релігія». І взагалі образ первісного філософа-мислителя – один із найпопулярніших в європейській етнографії XIX – XX століть.

Протилежний погляд на ірраціональність ритуалу, міфу і релігійних уявлень мав своїх прихильників, серед яких насамперед називають Л. Леві-Брюля [20]. У радянській науці теорія Леві-Брюля мала незвичайну долю. З одного боку, вона протягом тривалого часу служила об'єктом жорсткої критики, з другого – сама теза про ірраціональність ритуальних і релігійних уявлень була активно підхоплена і широко використовувалася не стільки в наукових, скільки у навколонукових цілях, аж ніяк не сприяючи розвитку власне наукових поглядів на природу цих явищ [4].

Упродовж тривалого часу дослідники ритуалу обговорювали ці ідеї, намагаючись або примирити їх, або поглибити відмінності, або запропонувати своє рішення. Наприклад, відомий дослідник слов'янських старожитностей К. Мошинський пропонував розділити всі обряди на два типи: магічні й субмагічні. Субмагічні – ті обряди, в яких «діяння саме по собі раціональне; магічним

воно стає внаслідок того, що об'єкти або властивості об'єктів, яких воно стосується, у дійсності не існують, або існують зовсім інакше, ніж припущено» [21, с. 268].

Представники школи американського прагматизму вважали, що релігія має ірраціональний характер і саме цим протистоїть науці. В. Гуд наполягав на тому, що ці явища перебувають у стані своєрідної додатковості [18, с. 15]. Релігія мотивує поведінку і допомагає уникнути соціального хаосу, який запанував би в тому випадку, якби чин дій усіх членів колективу був суто раціональним. На думку іншого представника цього напрямку, В. Говеллса, ірраціональність релігії не заважає їй виконувати функцію, аналогічну тій, що властива науці: «Люди хочуть задовольнити свої запити й вирішити свої проблеми за допомогою науки або за допомогою релігії, і якщо наука не завжди має відповідь, то релігія її має» [19, с. 20].

Підвести підсумок тривалої суперечки спробував Р. Турнвальд: «Не раз уже робилися спроби оголосити мислення і міфи архаїчних народів “ірраціональними” на протигагу нашому раціональному і логічному мисленню. У двадцятих роках великий резонанс отримала модна теорія “магічного мислення”... Фробеніус мовив про ранню людину як про homo divinans, як про інтуїтивного фантазера, якого він протиставляв нам як “людям-діячам-знаряддям”, “людям-технікам”. У чому полягає “магія”, або “чаклунство” щодо психології або техніки мислення, ввічливо замовчувалося. А тим часом будь-який мандрівник, який потрапляв до “народів природи”, на своєму досвіді переконувався, що вони поводяться дуже розумно, незрідка розумніше, ніж європейці» [24, с. 408]. Це спостереження Р. Турнвальда чудово ілюструється практикою *фольклоризму* в професійному мистецтві, де велич досягнень homo sapiens від музики на всіх етапах позначалась опертям на народний «примітив». І формула М. Глінки про те, що музику створює народ, а композитори її тільки аранжують, є зовсім не виявом скромності самооцінки великого майстра, а ґрунтовним спостереженням, підкріпленим численними етнографічними матеріалами.

Ритуал і робота його внутрішніх механізмів добре простежується на прикладі Української революції 2014 року. Події, що розгорталися на Майдані, можна назвати «обрядом переходу»: змінювалася соціальна роль тих, хто живе у наметах, відкидалися старі

і з'являлися нові герої, часто змінювався зовнішній вигляд (заводили козацькі чуби та вуса), змінювалися імена (звернення до позивних) і одяг (цивільний змінювався на ритуальний – вишиванки). Були і свої жертви, з подальшим ритуалізованим прощанням.

Ритуал невіддільний від символу, що надає його матеріальному насиченню певного ненаочного показника. Платон дав цілісне трактування символу – як інтуїтивно збагненої вказівки на вищу ідеальну форму об'єкта [13]. Це ідеалістичне, інтуїтивістське трактування символу (що відокремлюється від розважальних форм пізнання), розвинене неоплатоніками, стало основою християнського символізму, в якому все суще мислилось як символ вищої непізнаної сутності – Бога.

Містичне, інтуїтивістське, надприродне розуміння символу, перенесене у сферу естетичного як чуттєво явленої краси, характерне для бідермаєру/романтизму і літературного символізму (символ як вказівка на невимовний, містичний, потойбічний зміст) [9]. Проте О. Лосев справедливо вказував на невіддільність «символу від реалістичного мистецтва», оскільки реалістичні компоненти, невіддільні від художнього мімезису, ніколи не можуть стати самозначущими, залишаючи місце умовно-символічному співвідношенню з життям. У «філософії життя» (В. Дильтей, Ф. Ніцше, подекуди Г. Зіммель) символізація виступає як головний засіб культури й одночасно як інструмент її критики, засіб нормування, спотворення проявів життя, обмеження людської волі [23].

Е. Кассирер робив символ універсальною категорією: всі форми культури він розглядає як ієрархію «символічних форм», що рівнозначна духовному світу людини (котра визначається як «символічна тварина») [22].

Політична символіка – нероздільна ні з політикою взагалі, ні з ідеологією зокрема. Зазначимо, що генетично, від греків, поняття символу було пов'язане з ідентифікацією певної спільності (грец. *symbolon* – знак, розпізнавальна прикмета [12]). І тому було суспільно-політичним поняттям, даючи можливість створити політичну символіку як сукупність виразних засобів, що надають політичному життю, його дійству, різним формам матеріалізації політики очевидно зрозумілого або, навпаки, прихованого сенсу.

Політична символіка споріднена з тими видами мистецтва, які оперують не так розумом, як емоціями людини.

Художній образ, як і політичний символ, вельми складний для аналізу. Тому, окрім раціонального сприйняття (залучає – не приваблює), для потрібного впливу враховуються психофізіологічні особливості людини. Наприклад, люди дуже позитивно в емоційному плані відчують організацію простору шляхом поєднання вертикальних і горизонтальних об'єктів. За оцінками психологів, вони потрібні для збереження рівноваги. Але будь-яке підняття над головою свідомість реєструє як «виклик» людині. Тому величезні будівлі та скульптури (Останкінська і Ейфелева вежі, статуя Свободи, Михайлівська гірка у Києві, міські хмарочоси) перетворилися на символи. І, піднімаючись на ці споруди, люди відчують перемогу над висотою.

Міста феодальної Європи не випадково являли собою «битву вертикалей», коли над будинками пересічних містян височіли вежі знаті. У XIII столітті в Італії майже повсюдно перемагають міські комуні, і купці й ремісники, які перемогли в боротьбі з феодалами, насамперед руйнують горді вежі [4]. Таке значення висоти як знаку соціальної й політичної відмінності, демонстрація тієї сили, з якою діють символи на людей.

Доречно згадати і традиційне знищення штандартів переможеного ворога, творів його культури, пам'яток, руйнування цілих міст тощо. Руйнування символіки – один із способів боротьби зі знаками влади і сили. Але після будь-якого знищення залишається «символічна пам'ять»: Карфаген, Бастилія, Берлінська стіна, хмарочоси Всесвітнього Торгового Центру, нарешті, загинула понад 500 років тому Візантія. Але всі ці знищені міста і країни стали символами, на століття затрималися в історії; те саме стосується й образів видатних політиків. Тут можна побачити «закон збереження» політичної символіки, її перехід з одного виду в інший, а *це пов'язано з подвійною, ідеально-матеріальною природою символу.*

Існує концепція архетипових знаків-символів, «укарбованих» у нашу свідомість від народження, наприклад, архетип-символ «гніздового» чи «лінійного» розселення людей, який, за Ю. Лотманом, скеровує психічні реакції чи то в «семантичному», чи в «синтаксичному» спрямуванні. Цей не вроджений, але надба-

ний ще в утробному стані механізм дозволяє нам семантично обробляти біологічно значущу інформацію дуже швидко і майже завжди на рівні підсвідомості.

Якщо в наведеній класифікації кожен тип політичної символіки представити як сенсову якість, то з них можна збирати «тексти», що організовують політичний простір певного суспільства. Цей процес і характеризуватиме взаємодію всередині системи символів, зі свого боку пов'язану з прагматикою й семантикою. Проте політичні символи, звичайно, не вимагають поєднання елементів, що ми спостерігаємо в мові.

Музичний вислів сповнений політичних «відсилань», які можуть упізнаватись або не впізнаватись залежно від загальнокультурної підготовки слухачів твору. Так, для слухачів, що абстрагуються від політичної ситуації, в якій Ж. Бізе творив «Кармен», розміщення головного номера характеристики героїні в жанровому вигляді Хабанери відповідає певній екзотичності кубинських асоціацій з іспанським колоритом музики твору. Але для Ж. Бізе як справді французького композитора-громадянина була надзвичайно важливою обставина, про яку писали всі газети того часу: революційні події на Кубі під гаслом Свободи. І, відповідно, свобода любові, яку проголошувала героїня, за допомогою опертя на символічно-кубинський жанр хабанери, забарвлювалася в тони соціального звільнення від пут старих порядків.

Політичною символікою позначена й ораторія Г. Берліоза «Засудження Фауста», у третьому номері якої представлена блискуча оркестрова обробка «Ракоці-маршу», що став символом Угорщини, яка боролася за національне самоствердження. Політичний символічний сенс мало ім'я Анжелотті, яке згадується в опері Дж. Пуччині «Тоска», спонукаючи героїв без роздумів жертвувати собою для порятунку цієї нині нікому не відомої людини, але яка втілювала надії італійського Рисорджименто на початку XIX століття. Герой не був забутий на своїй батьківщині і в кінці цього століття. Відвертою політичною символікою навантажена опера Дж. Адамса «Ніксон у Китаї», яку Д. Андросова небезпідставно назвала «партійною музикою», написаною для прославлення США і його вдалої антирадянської політики [1, с. 104].

Політична заангажованість художньо самодостатньої музики може стати окремою темою дослідження, оскільки передбачає різноманіття і фактологічну об'ємність розгляду. Відзначимо той відомий для культурного світу факт, що напрямок класицизму, який так позначився на музичному виході віденської школи, є результатом державно-політичної діяльності французьких королів: у кінці XVI століття Генрих IV своїм указом увів цей напрямок, а фінансування й організаційний розквіт забезпечив Людовик XIV у XVII ст.

Таким чином, політична символіка є віддзеркаленням символів культурного стану суспільства, реалізуючи через них ритуальний потенціал державобудівних зусиль: ніби заміщаючи формульно-образно церемонії-акції, здатні організувати-залучити й перетворити учасників зацікавленістю в певних соціальних здобутках. Так виокремлюється пласт цінностей, який втілює те, що перебуває на межі духовного, мистецького й побутового вжитку в їхній диференційованості згідно з відповідними ціннісними альтернативами й серединного між ними.

Політика не терпить знаково-символічного вакууму – це стосується символічних «розміток» і в художніх творах, які гідно відповідали на «поклик часу», і в політичних уподобаннях. У часи історичних зламів символіка може змінювати свій кількісний, якісний склад, набувати інших або нових форм. І здебільшого її не стає більше або менше, вона просто змінюється. Не без підстави вважають, що символи виступають цементувальним елементом будь-якої політичної системи. Ба більше, організація прихильності до спільних політичних символів є найважливішою передумовою виникнення національної держави. Ідеологічне виховання молодого покоління – це можливість створити базис особистості, сформуваність, яка визначає ставлення людини до подій, культурної й наукової спадщини, історичних досягнень, розуміння людиною себе, свого місця в суспільстві. Політична символіка посідає вагоме місце в цьому процесі залучення до цінностей суспільства – починаючи зі співу гімну своєї Батьківщини. І зовсім небайдуже, в якій музично-звуковій формі буде відображений цей символ політичної віри: фальшиве, «не за нотами» виспівування гімну суперечить естетичному інстинктові будь-якої людини, отже, відвертає від ладу душі.

Навчання співу як справу храму і держави усвідомлювали ще в античності, створюючи мережу шкіл для «всенавчу», зокрема музичного, для всіх верств населення – громадян держави. Такий принцип у Європі був зламаний у XVII – XVIII ст., довершений у XX ст., зокрема в Україні, яка ще донедавна уявлялася співочою нацією, але, на жаль, сьогодні вже не може так себе називати: слухати спроби на вулиці гурту молоді щось заспівати просто соромно, а відмова від уроків музики у школі небезпечна руйнуванням суті національного мислення.

Одним із пріоритетних напрямків ідеологічного супроводу виховної роботи, що проводиться сьогодні в закладах освіти, є формування громадянськості у дітей та молоді як інтегративної якості, що дозволяє людині відчувати себе юридично, соціально, морально й політично дієздатною, що визначає свідоме й активне виконання громадянських обов'язків перед суспільством і народом.

Доцільне використання своїх громадянських прав, точне їх дотримання і повага до законів країни починається з пафосу прийняття політичної символіки, зокрема гімноспівальної, невіддільної від сутнісних показників громадянського служіння Батьківщині.

Використання державної символіки не тільки дозволяє сформувати у громадян шанобливе ставлення до символів державної влади, а й сприяє патріотичному вихованню молодого покоління загалом, його громадянському становленню. Відомо, що із затвердженням чи зміною символіки для людей зміцнюється їхнє сьогоднішнє і вмирає минуле. Така «теорія захоплення» Е. Дюркгайма в дії, теорія, в якій ми «маємо справу із взаємодією поверхні явищ і того, що за нею ховається... На поверхні виявляються символ і ритуал, а в глибині – нераціональне і несвідоме» [8]. Актуалізація символіки ритуалу тих чи інших соціально-політичних ідей – це нагальна потреба культурного поділу, в якому виконання ритуалів із відповідними музичними компонентами закладає позитив емоційної солідарності зі співвітчизниками в руслі реалізації принципу «Ще не вмерла Україна...».

Ритуал визначився від першочасів людства у функції культуротворчих механізмів і акцій, що з них виростають. Подібно до породжуваного ритуалом міфологічного мислення, що демонструє синкретизм раціональних і позараціональних компонентів, форми

ритуалу в більш вибудованих або «стертих» проявах упроваджені у вигляді більш-менш значущих фігур у фоні побудови раціоналістично-цивілізаційних надбань. Творчі відкриття, що здійснюються міфологічним зарядом лінійно-раціонально збудованих операцій розуму, підтримувані ритуалізованими формами процесу творення й навчання цьому процесові: культурні цінності є надбанням, здійснюваним тотально через ритуалотворення в тих чи інших формах.

Попри відзначені сучасними дослідниками кардинальні зміни в розвитку сучасної культури як цілісного соціального явища, можна твердити, що механізми її функціонування забезпечують процес подальшого вироблення відповідних культурних форм, необхідних для збереження та розвитку людського суспільства. Адже законом розвитку культури є її спадковість, а законом функціонування – засвоєння та збереження соціокультурного досвіду та передавання його, трансляція наступним поколінням. Ритуал має здатність транслювати культурні цінності як сукупність постійних зв'язків змінних об'єктів, із циклічною повторюваністю і зміною властивостей, які в сумі близькі до константи, а головне – поєднуючи в суб'єкті культурної діяльності вселюдські надособистісні показники Великого розуму, архетипові апріорні орієнтири мислення, аксіоматику підсвідомого і саме індивідуальні вольово-емоційні чинники мисленневих операцій і поведінки-дії.

Специфічним механізмом, який породжує культурні цінності ідеального, специфічно культурного мистецько-творчого і матеріально-виробничого порядку, виступає ритуал у його компенсативно-терапевтичному зрізі, за яким стоїть ідеальне начало, символ – релігійного наповнення чи його замітника. Ритуал функціонує в опосередкованій предметній формі, виявом якої є ритуальна дія, значуща в соціокультурному просторі через обумовленість потребою суспільства у різноманітних формах та способах вироблення й передавання культурних цінностей. Найефективнішими серед них залишаються: виховання, навчання, освіта, музична зокрема, а також долучення до традицій, звичаїв, обрядів, через які відбувається наслідування найкращих здобутків минулого і сьогодення.

Таким чином, проведений аналіз ритуалу як феномена культури дає можливість здійснити культурологічну експлікацію цього поняття у вимірі дискурсивного його осмислення як генетичного

культурного комплексу і континуумно-парадигмального чинника творчих акцій через залучення-Перетворення справдешнього збереження і трансляцію цінностей культури. Таким чином: Ритуал у його позитивній (за Е. Дюркгаймом) іпостасі народжує форми символічної культури з первісної інтеріоризованості синкретизму чинника ритуал – міф – мовлення – першотворчість, що демонструє поліфункціональну соціозатребуваність, у якій провідним моментом виступає компенсативно-терапевтичний вплив на психологію і дії учасників акції у вигляді Перетворення мисленнево-поведінкових установок у перемозі символічного, в основі релігійного, начала в емоційно-розумовій даності суб'єкта й забезпечуючи тим трансляцію різноманітних культурних цінностей у просторі й часі.

Розуміння базисності символічно-духовного начала мистецької сфери вказує на безпосереднє продовження в ній ритуального запасу, який живить духовно-символічний шар цінності. Ритуальна енергія трансляції цінностей безпосередньо відбивається на виховно-організаційних актах, в яких підкреслено прозоро проступають контури обрядів ініціації, що матеріалізують ритуали Перетворення і Прилучення суб'єктів культури до Вищого.

Ритуал як стрижньове утворення символічної культури виступає способом соціокультурної комунікації та передавання від особи до особи, від поколінь минулих до майбутніх духовно значущих смислів, які заявляються символічно-знаковими засобами через ритуальну дію, фізичні складові котрої не мають безпосереднього стосунку до смислів, заради яких відбувається ритуалотворення. У статті сформульовано, вперше у вітчизняній науці, саме культурологічне бачення ритуалу як форми символічної культури, в якій множинність функцій усвідомлюється в підпорядкуванні їх компенсаторно-перетворювальному комплексу, який через акції залучення й посвяти забезпечує збереження й трансляцію цінностей, надбуттєве штучне виявлення яких дозволяє термінологічно узагальнити їх як культурні цінності людського буття. Це культурно-творче виявлення ритуалу у високій акції духовно-символічного Перетворення в дослідженні подається в розумінні його як механізму збереження та трансляції культурних надбань.

Література

1. Андросова Д. Минимализм в музыке: направление и принцип мышления: дис. ... канд. искусств. 17.00.03 – муз. искусство. Киев, 2005. 200 с.
2. Вебер М. Соціологія. Загальноісторичні аналізи. Політика / пер. О. Погорілий. Київ: Основи, 1998. 534 с.
3. Волкова Г. В. Культурні цінності в їх спрямованості на мистецтвознавство. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі*: зб. матеріалів Міжн. дистанц. наук.-практ. конф., Київ, 14 листопада 2019 р. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 9–11.
4. Волкова Г. В. Ритуал у збереженні та трансляції культурних цінностей: дис.... докт. філософії за спеціальністю культурологія. Київ, 2021.
5. Волкова Г. В. Ритуаловедення Еміля Дюркгайма у формуванні герменевтики культури. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр.* Київ: Міленіум, 2018. Вип. 33. С. 63–72.
6. Волкова Г. В. Феноменологічність ритуалу у вибудові культурних цінностей. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. Київ: Ідея-принт, 2019. № 3. С. 144–150.
7. Дюркгайм Е. Первісні форми релігійного життя: тотемна система в Австралії / пер. с фр. Г. Філіпчук, З. Борисюк; наук. ред. Т. Метельова. Київ: Юніверс, 2002. 424 с.
8. Муравська О. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX ст.: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.
9. Сиверс В. Понятие ценности как константы человеческого бытия. К. Тоталлоджи. 2013. Вип. 2 від 29.10.
10. Філософія: словник термінів та персоналій / В. С. Бліхар, М. А. Козловець, Л. В. Горохова, В. В. Федоренко, В. О. Федоренко. – Київ: КВЦ, 2020. 274 с.
11. Фрейд З. О сновидениях: тотем и табу. Очерки по теории сексуальности: пер. с нем. Харьков: Фолио, 2005. 414 с.
12. Carriger S. Wild heritage of nature. England. Ballantine Books (1975). 276 p.
13. Cross A.C., Wozzley A. D. Plato's Republic: A Philosophical Commentary. London, 1964;
14. Eric B. Games People Play. US, New York: Grove Press, 1964.
15. Frazer G. G. The golden Bough London – 1923. 976 p.
16. Goode W. I. Religion among the primitives. Glencoe, 1951.

17. Howells W. Theheathens: Primitive man and his religions. NewYork, 1948.
18. Levy-Bruhl L. Surnaturel et nature dans la conscience primitive. Paris: Presses universitaires de France, 1963, nouvelle édition, 526 pp.
19. MoschinskyK. Kultura ludovaSlowian. Cz. 1: Kultura materjalna. Kraków, 1929; cz. 2: Kultura duchowa. Krakow, 1934.
20. Nantke Griess (Author), 2000, Ernst Cassierer: Versuchüber den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur, Munich, GRIN Verlag, <https://www.grin.com/document/97978>.
21. Nietzsche F. Werke: In 3 Bde/Hrsg. von Karl Schlechta. München, 1982.
22. Thumwald R. Des Menschengeistes Erwachen, Wachsen und In-en: Versucheiner Paleopsychologie von Natur Srolkem. Berlin, 1951. 408 s.
23. Tylor Edward Burnett. Primitive Culture. London, 1871.

Розділ 6.

СПІЛЬНІСТЬ ПРАВОСЛАВНИХ ЗАСАД ІСТОРИЧНОЇ МІСІЇ УКРАЇНИ ТА ВАЛАХІЇ-МОЛДОВИ В МЕТАФІЗИЧНИХ ВИЯВЛЕННЯХ ПОДІЙ ХРИСТИЯНСЬКОГО СВІТУ

Причиною обраної теми й актуальним показником її змісту є культурне буття сьогоденної України, для якої прикордоння з Молдовою створює реальність територіальної та культурно-етнічної взаємодії. Обраний ракурс дослідження культурних контактів цих країн цікавий перетином наявних народних і професійних традицій. Присутність цієї контактності в історичному минулому зафіксована в авторитетних джерелах, хоча поки що не стала предметом спеціального дослідження в осяганні всієї сукупності тих культурних контактів від глибокої давнини до Нового часу.

Спонукальним стимулом написання цієї роботи стало ніби випадкове висловлювання персонажа з «Гайдамаків» Т. Г. Шевченка: «...А що б то за кобзар був, якби не волох» [19, с. 80]. Головний герой поеми – повсталий народ. Як справедливо вказує у своїй роботі А. Кантемирова [8, с. 3], поет, спираючись на історичну правду, показує не лише масовість руху гайдамаків, а й соціальну та національну неоднорідність повстанців. Адже до боротьби стали не лише різні верстви українців, насамперед просте козацтво, старшина, а й люди інших національностей (молдавани-волохи). Недарма в пісні Кобзаря міститься заклик до єднання народів:

*Ой волохи, волохи,
Вас осталося трохи;
І ви, молдавани,
Тепер ви не пани;
Ваші господарі –
Наймити татарам,*

*Турецьким султанам.
В кайданах, в кайданах
Годі ж, не журіться;
Гарно помоліться,
Братайтеся з нами,
З нами, козаками...*

[19, с. 80]

Шевченкова констатація єдності волохів і українців у вибуху Гайдамаччини має свої паралелі до численних перетинів представників тих націй у становленні Православ'я на Сході й Півдні Європи, що й простежувалося у працях І. Анцупова, Е. Дзюби, В. Котлярова, М. Мохова, Є. Руссева та інших дослідників середини і другої половини ХХ століття, згодом надихнуло на парадоксальні, на перший погляд, висновки Є. Паскаря [13]. Але ті історичні накопичення минали етапи архаїки бойової контактності латинян і слов'ян в античності, а згодом обходили православно-віросповідальні корені співпраці вказаних націй на рівні державно-церковних взаємодій.

Виконаний нарис спрямований на виявлення історичних підстав оспіваної Т. Шевченком єдності України й Молдови як опору православних націй ісламістській експансії й відповідно до статусу православного лицарства Запорозької Січі у зберіганні віросповідальних традицій Візантії. Методологічним ґрунтом виступає герменевтично-описовий підхід мистецтвознавства культурологічного спрямування, як-от представлене в роботах О. Гиси, О. Маркової, О. Муравської, а також історично-фактологічний аналіз, утілений в роботі С. Шумила та ін. науковців України. Новаційним моментом роботи, що вибудований у дослідженні А. Кантемирової [8], постає висунення історичної закономірності християнсько-православної усвідомленості історичних подій в Україні й Молдові, в центрі яких опиняються тісні відносини політичних і церковно-охоронних щодо Православ'я акцій XVI-XVIII століть. А загалом постає діахроніка дій лицарства в ім'я Православ'я як усвідомлення єдності різних націй у сповіданні прийнятої Віри.

6.1. Архаїка й православно-християнські засади у формуванні бойової співдружності Запорозької Січі й Молдови.

Те, що сталося на берегах Дністра у Старожитності, впливає з буремних подій середини II тисячоліття до н. е. Ми пам'ятаємо, що в територіальній співвіднесеності з придністров'ям у Малій Азії, в контакті зі слов'яно-скіфами, вибудувалася культура Трої, зруйнована ахейцями-греками у XIII столітті до н. е. Латиняни, населення Трої розвіялось, і, ймовірно, тікаючи за межі грецьких колонізацій, поселялося у своїх колишніх союзників скіфів-слов'ян, які то утворювали племінні союзи, то – як у часи сарматського князя Гатала, що у 179 р. до н. е. прогнав так званих царських скіфів зі своєї території та змусив їх осісти в сучасній Добруджі. А основною місією Енея та його дружини, що втекли з приреченої Трої, стало заснування Риму, здійснене в контакті з венедами, західними протослов'янами, які проживали на Апеннінах [18, с. 148].

Так від палеоліту населення, що склалося по Дністру, визначилося в контактах латинян зі слов'янами-скіфами, які культурно підготували наступні взаємодії з культурою Великого Риму й Константинополя перших століть до і після н. е.

Виникнення Християнства на території майбутньої Молдови має спеціальні ознаки. Адже на території між Дунаєм і Чорним морем Християнство окреслилося в самому початку Нової ери, в I столітті. Племенами, серед яких вів свою проповідь Апостол Андрій, були даки (предки румунів), гети, сармати та карпи, тобто фракійсько-слов'янське населення, бо сармати – жителі степів Причорномор'я, етнос яких формував поляків та східнослов'янські нації, зокрема українців. У Криму історично склалося змішання таврів (фракійський етнос), кіммерійців і сарматів, а також греків-колоністів (частина Великої Греції), а між Доном і Дніпром утвердилися роксолани-сармати (тут і далі матеріали праці Є. Паскаря [13]).

Як справедливо узагальнила у своїй роботі А. Кантемирова, Молдова оформилась як держава в 1359-му, коли об'єдналося населення, що відгукнулося на заклики провізантійськи налаштованих угорських королів, які організували відсіч татаро-монголам. Коли-

шне ім'я молдаван – волохи чи влахи. Молдавію (Молдавське князівство) у Середні віки також називали Великою Валахією. Волохи прийшли до Молдавії (близько 1270 р.) з області Крижа та Марморусія (сучасні назви Кришана та Марамуреш) у Трансильванії, яка перебувала під протекторатом королів Угорщини [13].

Авторитетні вчені епохи Відродження твердили, що стародавня батьківщина волохів – Італія, а з посиланням на польського історіографа Яна Длугоша вказувалося, що валахи – корінні жителі царства Італійського, були вигнані звідти (вважається, що це був народ вольськ) [13]. Із цього випливає, що волоски є предками волохів, які зі свого боку є предками молдаван. Вольськи – корінні жителі області Кампанія у стародавній Італії. Через численні війни з римлянами частина вольськів та інших аборигенів змушені були залишити центральну Італію та влаштуватися в передгір'ях області Венеція та сусідніх землях, тобто тих, які контролювали венеци.

Назва волохи (або в іншій вимові – влахи) також має відношення до Риму. Вважається, що спочатку германці так називали романізованих кельтів (від *Walh* – з давньонімецької «чужий» або «іноземець»). Цими кельтами були вельски – майбутнє населення Вельсу, валлони та вельші. Пізніше візантійці стали називати так народи і племена Балканського півострова, котрі займалися кочовим скотарством (грецькою – *Βλάχος*). Нині у світі волохами називають невелику балканську народність, близьку до румунів, що говорить на старорумунському діалекті – арумунському [13].

У Середньовіччі іноземні автори називали румунів словом «волахи» або його похідними: греки та південні слов'яни використовували назву «влахи», східні слов'яни – «волохи», угорці – «олах». Середньовічні румунські літописи записувалися слов'янською мовою, видаючи традицію зв'язку зі слов'янським світом. Автори користувалися тими «міжнародними» термінами, хоча в побуті румуни їх не вживали. Вони називали себе румунами (див. [Portal o stranah.ru](http://Portal.o.stranah.ru)), слово «румун» (*ruman*; мн. – *rumani*) використовувалося для позначення залежних селян, які становили переважну більшість населення. У літописах і документах бояр позначали окремо, словом «боєр» (*boier*; мн.ч. *boieri*). А формування націй, що розрізняли молдавське і румунське, складалося в результаті державобудівної роботи [13].

З моменту виникнення Запорозької Січі дніпровське козацтво було надійним союзником молдаван у боротьбі проти османів та їхніх данників – кримських татар. У другій половині XVI – XVII століттях землі у нижній течії Дністра та Дунаю були театром воєнних дій козацтва у боротьбі проти Османської імперії. Прагнучи звільнити православний молдавський народ від турецького гніту, козаки завдавали ударів по опорних пунктах мусульман – фортець Хотин, Тягіна (Бендери), Білгород (Аккерман), Сміл (Ізмаїл) та інших. Молдаван та козаків зближували спільність віри. І молдавани, й запорожці були православними людьми, причому ревними у вірі, тому їм доводилося воювати з мусульманами. Тисячі молдаван служили в Запорозькому війську; у XVII ст. в його складі були навіть молдавські полки (див. [7]).

Спільний ворог – турки і татари – зближували не тільки молдаван і українців-запорожців. Грунт для солідарних дій мали й представники Речі Посполитої, на чолі якої були польські королі-ягеллони (про це в роботі О. Гиси [4, с. 28-37]). Не забуваймо, що герой українських дум Байда, князь Дмитро Вишневецький, вибудовував укріплення на Хортиці у згоді з королем польським, хрещеником короля-ягеллона був і Богдан Хмельницький.

Бо основою правління Речі посполитої з початку XV століття, коли владу у свої руки взяв православний литовський князь Ягелло-Ягайло, стала ідея двоконфесійного правління в узгодженні зі старокатолицькою концепцією спадкоємності Неподільної церкви. Польща стала єдиною в Європі державою, в якій православні й католики на рівних засідали у сеймі: спільні дії проти татарсько-турецьких завойовників були ефективними. Все ускладнилося з кінця XVI віку, коли на королівському троні Речі Посполитої опинилися королі, спрямовані на одноконфесійне релігійне визнання, що закінчилося відділенням України в 1653 році, а згодом і загибеллю Польщі як самостійної держави.

Це національне перехрещення українців-молдаван-поляків в опорі Ісламу трималося на вірності Православ'ю – і символічно втілювалося в родоводі Петра Могили, чиім ім'ям позначена Греко-Могилянська академія і який увійшов в історію України та всього східнослов'янського Православ'я як організатор реформи, що укріпила-оновила візантійські основи Руської церкви. Сам із цар-

ського молдавського роду, він мав за своїх кривних представників польсько-литовського Православ'я, солідаризуючись із позиціями схильних до Православ'я раних лютеран (про це у книзі О. Муравської [10]), а особливо французів-галлікан (про це нижче).

У боротьбі проти турків козаки виробили власну тактику й успішно воювали навіть із супротивником, що перевищував їх за чисельністю. Про військні здобутки Січі добре знали у Франції, для якої, за сповідання Галліканства, відділеного від Католицтва і Православ'я, все ж була дорогою спорідненість із візантійством і пам'ять про православну Галлію як представницю Західного Православ'я до середини XIII століття. Саме ця солідаризація з православними засадами віросповідання зумовила бойовий союз Запорозької Січі і французів у боротьбі з гугенотами у XV столітті за Людовика XIII і з різнонаціональними протестантами за Людовика XIV, коли Іван Сірко мав честь бути названим національним героєм Франції.

Саме названі солідарні дії запорожців і французьких галлікан спонукали Короля-Сонце Людовика XIV послати в Україну свого представника для опису звичаїв і життя козацтва як елітної й чисельної на ті війнами охоплені часи верстви нації, що об'єктивно була *християнським православним лицарством* Європи (про це у книзі А. Соколової [17]). Мовлячи про республіканізм соціальних показників Запорозької Січі, не слід забувати, що вибори гетьманського статусу передбачали призначення на той пост представників не менш як князівського, а то й царського роду, тобто про демократію там не йшлося (як і про вибороний республіканізм польського сейму). Тому закономірним було призначення молдавських владарів за родом Івана Лютого та Івана Підкови гетьманами Запорозької Січі.

Сказане демонструє сутність буття і діянь козацтва його Золотої доби XV-XVII століть як лицарської орденської спільноти для захисту Православ'я. Аргумент цієї класифікації – поведінковий тип запорожців, про яких у споминах людей, записаних на початку XX століття [11], зазначалося, що нащадкам тої елітної частини нації притаманною була чернецька обмеженість у самовираженні як заборона брудного слововживання. В цьому ж напрямку засвічувалася дотичність нащадків запорожців до вченого Православ'я, зо-

крема до ісихастської містичної його складової, що породила свого часу діяння так званих «характерників» (з їхнього числа був і Іван Сірко, що мав здатність, за свідченням його оточення, перетворюватись на... вовка, що й дало йому прізвисько Сірко).

Матеріали С. Шумила [20] розкрили фактологію контактів Запорозької Січі з ісихастами Афона, тісних та інтенсивних протягом усього XVIII і навіть першої половини XIX століття в особах нащадків гетьманських родів і високої старшини, що вціліла після розгрому Гайдамаччини й Запорозької Січі за її підтримку Є. Пугачова в його позиції захисту православних монастирів, які фактично понижила Катерина II, виходячи зі своїх тоді вольтеріанських уподобань 1760-х – 1780-х років (і які вона круто змінила, отримавши відомості про терор франкмасонів у революційній Франції 1789-1793 років).

Таким чином, розгром Запорозької Січі фактично стався за заступництво українського козацтва за Православ'я в сукупності з козацьким же повстанням, у якому брали участь представники й високих соціальних верств європейського Сходу, обурені антирелігійними заходами імперської влади.

В описах представника Людовика XIV в Україні Г. де Боплана знаходимо показові ознаки характеристики православного шляхетства, яке й було соціальною базою розбудови Козацької республіки Запорозької Січі. Перш за все французький посланець відзначав універсальну бойову підготовку козаків, яка трималася на тривалій виучці й освіченості в уміннях і ремеслах: «Серед цього народу зустрічаються люди, досвідчені у всіх узагалі необхідних для життя ремеслах: теслі для будівництва жител і човнів, стельмахи, ковалі, зброярі, кожум'яки, римарі, шевці, бондарі, кравці і т. д.» [3, с. 18]. І вже доповнюючи наведену характеристику, Г. де Боплан вів далі: «Вони дуже вмілі у виготовленні селітри, якої в цих краях дуже багато, і виготовляють чудовий гарматний порох» [там само].

Ця характеристика надзвичайно показова, оскільки саме як «гармаші» уславилися свого часу українські козаки, коли, на запрошення Людовика XIII, взяли участь в облозі фортеці гугенотів-протестантів Ля-Рошель, яка враз упала завдяки діям козаків-підричників. Останнє є й прямим продовження дій війнства в часи Київської Русі, яку територіально, віросповідально й со-

ціально-організаційно успадкували січовики. Адже предметом експорту Русі на знамениті ринки Середньовіччя було насамперед озброєння, яке мало великий попит у конкуренції з виробами із Дамаску й інших знаменитих центрів зброярства.

Показовим є узагальнення Боплана про налаштованість козаків щодо різних життєвих професіоналізацій: «Всі уміють добре обробляти землю, сіяти, жати, випікати хліб, готувати різні м'ясні страви, варити пиво, мед, горілку, робити брагу тощо» [там само].

Те широке діяльнісне вміння козаків, лицарів-воїнів, показовим є з огляду на спадкоємність щодо князів Київської Русі – згадаймо князя Святослава, батька Володимира-Хрестителя, який ніколи не користувався обслугою, вмючи у військових походах забезпечувати все собі сам. І згадаймо про царські вміння Одисея, героя давньогрецького епосу, що був обов'язковою складовою освіти у Візантії та в найвищих соціальних колах Русі: цар Ітаки свідчив, що у весняній оранці він пережене будь-кого за глибиною і швидкістю оброблення землі. Царське, а отже, насамперед воїнське вміння органічно поєднувалось у нього із навиками сільськогосподарської роботи.

Запорожці здатні були це поєднувати, що найвищою мірою продемонстрували в житті кубанських козаків, які постали з певної частини запорожців, котрі пішли на підтримку Пугачова.

Лицарський хист козаків проявлявся і в їхній здатності щедро віддаватися «гулянню» – у вільний від походів час. Причому французький спостерігач прямо пов'язує ці «витрати часу» із глибокою християнською позицією покладатися на волю Божу в забезпеченні завтрашнього дня: «Немає також серед них жодного, якого б віку, статі чи становища він не був, хто б не намагався перевершити свого товариша у пиятиці і гульні. Немає серед християн і таких, котрі б настільки, як вони, призвичаїлися не дбати про завтрашній день» [3, с. 18].

Розпад Запорозької Січі в ХІХ столітті розхитав і те всеохопне діяльництво, яке вирізняло православне шляхетство бойової козацької доби – за описами життя нащадків православної шляхти в Україні, які за участь у Гайдамаччині були принижені записом у кріпаки (як це сталося із родом Грушевських, до якого належав Т. Шевченко за звоєм дідом, полковником Запорозької Січі,

що підтримав виступ гайдамаків, див. [5, с. 9-13]). Підтримуючи своє шляхетське походження, носії тієї традиції давали своїм дітям освітні навички (див. про це на прикладі Т. Шевченка [9]) із налаштованістю на чумацький промисел, але з відмежуванням від хліборобства як «мужицького» заняття (про це в роботі А. Соколової [17, с. 280-281]).

Бойова співдружність українського козацтва й православної Молдови в особах, які представляли її царські роди, в умовах історичного відсторонення їх від боротьби з Ісламом у XVIII столітті на вернула ту, через захист Православ'я народжену, співдружність на підтримку візантійської православної вченості, що мала своїм вибитком події першої половини XVII століття.

Матеріали С. Шумила щодо контактів Запорозької Січі та ісихастських центрів Афону [20] багато в чому пояснює вкоріненість саме в Україні засад ученого чернецтва, що зумовило тут центр православної вченості, яка живила і реформи Петра Могили, й засади старецтва, представленого Паїсієм Величковським у XVIII столітті, – у спіранні на традиції православ'я Молдови й Румунії.

Таким чином:

– архаїка середини II тисячоліття залишила пам'ять про контакти скіфів-протослов'ян із латинами-троянцями, які збережені були для майбутнього Риму в Апеннінах у контактах із венедами, а згодом громадою в XIV столітті повернулися на береги Дністра, заснувавши Молдову, що разом із Запорозькою Січчю стала ядром опору ісламській військовій експансії;

– Запорозька Січ як християнський лицарський орден на захист Православ'я практикувала республіканізм управління в консолідації з ягеллонською Річчю Посполитою, від чого в старшині перебували і в гетьманах були представлені різні національності *православно*го віросповідання, при тому що молдовські владарі Іван Підкова, Іван Лютий стали на чолі Січі, запрошеним на молдовський трон став легендарний Байда, Дмитро Вишневецький – усі троє героїчно і мученицьки загинули за віру;

– щире-пристрасне сповідання козаками Православ'я, не закритого до контактів з іншоконфесійними інституціями, мало виражені спадкоємні надбання від містичного Західного Православ'я Ірландії-Британії, що потверджують матеріали С. Шумила

про безпосередні контакти ісихастських кіл Афону з верхівкою Запорозької Січі, вказуючи на укоріненість православних засад віросповідальної установки козацької *вільності*.

6.2. Реформа Петра Могили в контексті реформаційних процесів у Православній церкві

Як доречно констатувала у своєму дослідженні А. Кантемирова [8], поєднання понять реформи та Православ'я становить певний логічний дисонанс, оскільки християнська ортодоксія Православ'я аж ніяк не має на увазі принципового новаторства, а отже, реформи. І все-таки термін «реформа» у Православ'ї є (реформа Петра Могили, реформа Никона), відбиває реальність буття церкви – і тому логічний аналіз складових терміна «православна реформа» не має сенсу.

Стійкість православної традиції в чутливості на різні національні умови показана порівнянням ісонного і рядкового співів на Русі з ісоном грецьким, з французьким дискантом, а також російського церковного партеса з фрагментом шансонних мес Франко-фламандської школи. Ця остання реально була джерелом перетворень для Петра Могили, який працював у 1600-х роках у Франції, що була галіканською, відійшла від давньозахідного Православ'я IV-XIII століть, відстоюючи візантійську свою спадкоємство спадкоємність, і контактувала з Католицькою церквою, але категорично не зливалася з нею (злиття зробив Наполеон коронацією 1804 р.)

Сам термін «реформа» – (франц. *reformе*, від лат. *reformo* – перетворюю), вказує на «перетворення, зміну, нововведення, яке не знищує основ соціальної структури», аналогічно в політичній сфері – це «перетворення, зміна [...] не зачіпаючи основ існуючого ладу» [16, с. 588]. Щоправда, саме в релігійній сфері умови Реформації призвели до кардинального перетворення християнської церкви, породивши нову церковність Протестантизму [там само].

В акцентуванні «нововведення» і установки на активне «перетворення» реформа становить дещо несумісне з ортодоксією. І в цьому плані Західна Реформація XVI століття, що визначила від-

хід від Католицької церкви Лютеранства, Кальвінізму, Англіканства та ін. *національних* церков, демонструє й очевидне нововведення в релігійні інститути, солідарність із *прогресом*. Останнє, що усвідомлювалось у принципово оновлювальному просуванні суспільства від виробничої «злиденності первісності» до технічно-продуктивної досконалості майбутнього.

Сучасний соціологічний підхід не приймає однозначно цієї лінійно-висхідної концепції історичного шляху людства, підкреслюючи *метафізику історії*, тобто виробничо-продуктивно недетерміновані «повернення» соціуму до деяких початкових фаз. І кращою ілюстрацією такого світобачення виступають історичні описи з численими «ренесансами-відродженнями» в різних країнах та націях і в різних часових вимірах. У цьому плані показовим є застереження в повідомленні про сенс терміна «реформа» щодо «незнищення основ соціальної структури», що вказує на повернення («відроджуваність») до деяких уже визначених якостей явищ-структур, що піддаються реформуванню.

Звертаємо увагу на префікс «ре-» в слові-понятті «реформа», адже цей префікс «означає зворотну дію» [16, с. 570], що спеціально й передбачає ідея реформи в Православ'ї, яка повертає до певної якості, дозволяючи цей сенс уписати в Православ'я як принципову незмінність підвалин.

Обидві реформи, і могилянська, і никонівська, хоча з поверхового погляду давали нововведення у руслі західного прогресизму, та сутнісно це була апеляція до гнучкості ранньохристиянської церковності, яка дозволяла скластися потужному дереву церкви загалом, долаючи складності й протиріччя, що висувалися життям. Нагадуємо про історію прихильників Петра і Павла, в яких були різні критерії залучення неофітів (обмежно від іудеїв у Петра, від усіх етносів-націй – у Павла), і перемогли в морально-організаційному сенсі другі, не допустивши розколу та водночас не припиняючи опонентів.

Такі подолання протиріч розвитку церкви стали традицією Православ'я, визначили її всесвітність, тобто об'єднання різнонаціональних і різноетнічних суб'єктів в асиміляції їхніх уявлень, досвіду та розумових навичок у просторі єдиного віросповідального підходу. Реформа Петра Могили органічно була сприйнята

і українським, Західноруським Православ'ям, і православним Сходом, оскільки візантійська спадщина усвідомлювалась у єдності раних та багато в чому антиномічних щодо них наступних форм. Із них особливо гострим було зіткнення з іконоборством, яке фактично було глибинним неоголошеним реформуванням церкви, як і постіконоборство, котре справді було відновленням доіконоборчих інститутів, що термінологічно закріпилося в «ренесансіанській» термінології (Каролінзький ренесанс VIII-X і XIII століть).

І хоч би які протилежні були підходи іконопоклонників та іконоборців до того, що пропонувало ранньоримське християнство IV-VI ст., та іконоборча Візантія VII-VIII ст. і відновлене іконошанування в Імперії – всі вони розглядались і розглядаються в єдності церковної історії Православ'я. Отже, концепція Православної реформи могла черпати з різних історичних періодів церковного буття, актуалізуючи ті риси, які усвідомлювалися вкрай необхідними в конкретному просторі та в конкретний час церковного служіння.

Петро Могила не випадково перебував у Франції, що була устоем Галліканства, оскільки відомі органічні контакти Польщі та України в ній із Францією від XV до XVII ст. І збереженість у Галлії, а згодом у Франції ранньохристиянських доіконоборчих принципів, а потім органічне впровадження їх у Каролінзький, Оттонівський ренесанс, а через них здійснився візантійський вплив на Католицьку церкву, що ввібрала у вигляді домініканства й культури секвенцій та тропів здобутки візантійського Православ'я. Знання римсько-галльських джерел низки форм католицької служби дозволило Могилі скористатися матеріалами, що їх не обізнані в історії церкви жорстко пов'язували з католицтвом. Такою очевидною фактурною ознакою ранньохристиянської й постіконоборчої традиції було багатоголосся церкви, бурдонно-ісонне від першохристиянського Афона, і те, що породило розвинену рядкову й підголосно-контрастну поліфонію IX-XIII ст.

Саме останнє було прийняте від Новгороду, отже, й від Києва, Московією як система *трирядковості*. Опорність кварто-квінтових акордів у кадансах співзвучна була із квартово-квінтовою базою французького дисканта. І згодом ця монодійна база багатоголосся живила ренесансну шансонну месу у Франції, яка своїм ізорит-

мічним принципом полонила лютеран, які контактували з Православ'ям, і все це разом надихнуло Петра Могилу прийняти партес.

Як зазначалося вище, початок Християнської церкви визначився в боротьбі послідовників Петра і Павла. Подолання національних меж далось першим християнам-юдеям нелегко. Але саме тому Віра Христова за кілька десятиліть поширилася по всій Римській імперії: маленька юдейська секта перетворилася на світову релігію, крихта учнів перетворилася на Вселенську церкву. Це було диво. Але це диво було здійснене руками людей – апостолів, які отримали особливий дар і покликання – творити Церкву – святую, соборну, апостольську. Першoverховні апостоли Петро й Павло її очолили, а апостолу Петрові випало першому звернутися до язичників, а не до юдеїв, і це був найважливіший рубіж, хоч він і не був пов'язаний з далекими подорожами.

Юдеїв, обраний народ, відокремлювали від невірних багатокітві настанови: перейти їх було складніше, ніж виїхати на край світу. Невипадково, щоб зважитися на проповідь язичникам Петрові знадобився особливий знак – видіння, в якому Господь тричі повторив, звертаючись до нього, не гребувати нічим із того, що Він очистив. Петро проповідував Корнілію сотнику, і, зміцнюючи рішучість апостола, Дух Святий зійшов на сотника і тих, що були з ним, коли вони ще не були хрещені водою. Петро зробив перший крок, не всі християни (тоді переважно юдеї) схвалили його починання. А продовжив освічувати народи «апостол язичників» Павло [1].

На відміну від апостола Петра, святий Павло спочатку, як знаємо, був зятятим противником Христової віри. Він був із фарисеїв, його ім'я тоді було – Савл. Він здобув чудову освіту й був твердо переконаний, що переслідування християн приємне Богові, адже християнське вчення повстало проти Єгови Старого Заповіту і ображало шанований ним Мойсеїв закон. Історія навернення до Християнства Савла, хрещеного Павлом, відома. Воно відбулося дорогою до Дамаска, з сяйвом великого світла з неба і зверненням Його до Савла.

Наводимо ці відомі факти, щоб проакцентувати драматичний тонус першохристиянського Віросповідання, що демонстрував плюралізм духовного бачення та переваг, усвідомлювати які в їхньому органічному зв'язку з Церквою доводилося щоразу заново.

Цей же принцип «інституції, що заново вибудовується» торкнувся й самого моменту *будівництва* Могілянської Академії, яку багато авторів схильні розглядати як прямий прояв «західного впливу». У поважному довідковому джерелі знаходимо:

«Петро Могила провів докорінну реформу Православної церкви та освіти за католицькими, єзуїтськими взірцями» [14]. В цьому висловлюванні ігнорується категорично весь досвід навчання в Нідерландах і Франції, для яких саме візантійський досвід був першочерговим.

Багато пишуть «про невідготовленість» української церкви до «конкуренції з римо-католиками», хоча Візантійська спадкоємність Православ'я забезпечувала високий освітній ценз священників та підготовленість у загальному гуманітарному розкладі. Але зміни історично закономірні й вони вимагали коректив, до яких неодноразово вдавалося Православ'я з часів музичного ренесансу IV століття, іконоборства, македонського ренесансу і т. д., щоб в історичному змінному розкладі врятувати базисні принципи віри. І донині побутує уявлення про «католицький компонент» реформованого могилянського Православ'я, що не відповідає реальності зробленого.

Сама практика і Західноруської, Української та Східноруської Православних церков не відмежовується від зробленого Петром Могилою. Професорка О. В. Муравська (яка постійно контактує з богослужбовими колами) підкреслює, що хоч би як критично висловлювались окремі представники церкви Східноруського патріархату щодо тих чи інших дій П. Могили, побут орієнтується на зроблену ним систематизацію. Сама діяльність П. Могили провадилася за підтримки царського уряду на Сході й ніколи не ставилася проблема відмежування від збудованого великим церковним просвітителем. Наявність у Києві Києво-Могілянської академії є найкращим свідченням життєвості та визнаності створених ним інститутів.

Ідеться про особливе реформування, яке, не торкаючись суті богослужбових позицій церкви, створювало актуальну на той час контактність у *підтримці відносин із конфесіями, які приймають концепцію Православної церкви*. А на початку XVII століття, до завершення Тридцятирічної війни (1648), не кристалізувалася ще «німецька культурна ідея» як на расово-національній *культу-ротворчій* основі усвідомлена солідаризація німців-католиків та

протестантів; крім відмінностей державних і релігійно-конфесійних кордонів, вона спрямовувала різнонаціональні європейські спільноти до досконалості *деїстично* творених ідеалів (про це спеціально в дисертації доцентки О. Овсяннікової-Трель [12]).

До 1648 року, а це роки активності Петра Могили (1632-1647 – Митрополит Київський і Галицький аж до смерті в 1647), жилися солідаризацією раннього лютеранства з Православ'ям (пам'яттю про яке є традиція пієтистів – Моравських братів, у руслі якої творив Й. С. Бах і яка існує й понині, організовуючи раз на 5 років «рік дружби з Православ'ям»). Отже, звернення до «ізоритмічного мотету», який виявився покладеним в основу лютеранського співу і званого згодом «лютеранським хоралом», відповідало тону контактності з церквами, що відмежовувалися від Католицизму, й водночас прийняття тих із них, котрі, як це було в ягеллонській Польщі, декларували прийняття старокатолицьких доктрин Неподільної церкви. А Могила працював у межах Королівства Польського – і домігся повернення Православ'ю багатьох уніатами захоплених храмів та іншого.

Не забуваймо, що діяльність Петра Могили розгорталася на тлі трагедійно-драматично розгортуваних подій в Україні, коли певна релігійно-політична рівновага, досягнута за гетьмана Сагайдачного (помер у 1622 р.), змінилася мучеництвом гетьманів Павлюги та Остряниці, а також сходженням зірки Богдана Хмельницького. Жах релігійної війни, що велася в Україні у 1630-х – 1640-х роках, став компенсаційним стимулом діянь Петра Могили. Апеляція до тих, хто приймав цінності візантійської спадщини та Неподільної церкви, була для великого діяча Православного будівництва головним аргументом вибору.

Повертаючись до матеріалів галліканських контактів Петра Могили, вказуємо на шанобливий і навіть хвалебний тон книги Г. де Боплана, який звертався в 1648 р. до польського короля Яна Казимира, який тільки-но посів престол, змінивши покровителя З.-Б. Хмельницького (і Петра Могили) Владислава IV, «що мав завжди справедливий й патріотичні думки про народ руський», за висловом Г. Кониського [6, с. 86]. Так, розповідаючи про Україну, Боплан зазначає: «Саме звідси (від Києва. – Авт.) походить той благородний люд, який називається нині запорозькими козака-

ми і котрий упродовж стільки вже століть заселяє різні місцини вздовж Дніпра і в сусідніх землях...» [3, с. 16].

Цей тон французького літописця натхнений органічними контактами Русі та Франції від часів Анни Ярославни Французької (XI ст.) аж до святинь Реймського Євангелія, написаного кирилицею, на якому присягалися французькі монархи, що приймали корону, а також до спільно вчинюваних запорозькими козаками та військами Людовика XIV акцій проти Османів та ін. Саме нестичність галлікан-французів із католиками визначила контактність останніх із лютеранами до середини XVII ст., коли в роздумі Лютера про прийняття візантійської монодії в її наслідуваності від майстерзангу чи поліфонії вибір виявився на боці тієї «ізометричної» моделі мотету-канта-кондукту, яку ми зараз знаємо як «лютеранський хорал» та український-руський партес.

Заснування Греко-Могилянської, як її називають, академії пов'язують суто з діяннями великого богослова й науковця Петра Могили, який у своїй особі єднав корені трьох націй, з яких дві (українська-руська і польська) представляли слов'янський світ (родичами Петра Могили були Стефан Потоцький, Самуїл Корецький, Михайло Вишневецький), тоді як родовий базис ішов від молдовських владарів. І за логікою часу, який мислився як ренесанс-відродження втрачених цінностей попередніх сьогохвилинним надбанням епох, могилянське будівництво академії відроджувало раніші академічні засади.

По-перше, античні здобутки грецької філософської традиції («академії Платона»), а в православній Візантії шанування тієї умоглядної традиції розуміли надзвичайно високо: вся візантійська християнська філософія, зокрема представлена філософом за базисною виучкою св. Кирилом, у вигляді *неоплатонізму* [2, с. 112-122]. А, по-друге, першою академією в Києві стала у часи Другого Хрещення Русі в X столітті заснована св. Кирилом (за Кониським [6, с. 5-6]).

Авторитетність українського вченого священництва зумовила запрошення до царського дому на Сході Миколая Дилецького, Феофана Прокоповича, а з запануванням там ідей світського просвітництва від 1760-х – знов українська церковна вченість вирятовує православні засади мислення європейського Сходу.

Нині мало кому відоме ім'я Паїсія Величковського. А у XVIII столітті склався феномен старецтва Паїсія Величковського в ареалі молдово-румунського Православ'я. Адже саме Паїсій Величковський віродив старецтво на Русі та вчене чернецтво. Не можна правильно уявити духовного стану східнослов'янського чернецтва і народу у XVIII і XIX століттях, не враховуючи духовного впливу старця Паїсія та його учнів. Цей вплив поширювався більш ніж у 100 обителях 35 єпархій Руської церкви за посередництва понад 200 учнів старця і їхніх послідовників [15].

Під його впливом змінився характер східнослов'янського чернецтва: зросло значення внутрішнього духовного подвигу, про характер якого можна судити за старецтвом Оптиної Пустелі й зображенням його в класичній літературі. Відомі письменники, серед яких М. Гоголь, І. Киреевський та ін., помітили цей духовний рух у православному чернецтві, вивчали його та відчували на собі його вплив. І не забуваймо, що феномен Паїсія Величковського визначився наявністю в Молдові-Румунії збереженого вченого чернецтва та православної вченості загалом.

Підсумовуючи сказане, зазначаємо:

– бойовий союз Запорозької Січі й Молдови мав ідеологічно-організаційне продовження в керуванні західноруською, українською Православною церквою, що велично виявилось в діяльності молдовського владаря за кров'ю і порідненого з польськими сім'ями Потоцьких і православних князів руських Корецьких і Вишневецьких Петра Могили;

– бойова контактність Січі з галліканською Францією стала паралеллю вченій підготовці Петра Могили, який здобув освіту в Нідерландах і Франції, контактуючи з ранніми лютеранами, схильними до союзу з Православ'ям, закріпленого традицією пієтистів – «моравських братів» донині; а це зумовило прийняття партеса в Православ'ї за подобою лютеранського хоралу, який став продовженням «ізоритмічного мотету», компонента «шансонної меси» галлікан, і трирядного співу, аналогічного дискантові Франції;

– діяльність Петра Могили заклала широкі міжнаціональні контакти українського Православ'я, що дало багаті плоди в кінці XVII – у XVIII віках, коли діяльність Паїсія Величковського збе-

регла для всього православного слов'янства Сходу велич візантійської православної вченості.

Підводячи підсумки, зазначаємо: гіпотетичне прийняття відносин загиблої латиномовної Трої й протослов'янства XIII ст. до н. е. проливає світло на мовну контактність волохів та вихідців з Апеннін, а згодом і прийняття, в паралель до Київської Русі, візантійського Православ'я в Молдові, що політично й віросповідально поєднало її з православним лицарством Золотої козацької доби й церковною активністю в XVII-XVIII століттях.

Література

1. Апостоли Петр и Павел. URL: <http://petrapavlatula.ru/main-page/apostoly-petr-pavel> (звернення 30.06.2022).

2. Арабаджи Д. Очерки Христианского символизма. Одесса, Друк, 2008. 548 с., ил.

3. Боплан, де Г. Л. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що простягаються від кордонів Московії до Трансильванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і веденням воен. Переклад з Руанського видання 1660 року. Київ, Видавництво «ФОП Стебеляк», 2017. 168 с.

5. Гиса О. Ягеллонська культурна традиція у формуванні краківської та львівської музикознавчих шкіл. Канд. дис. Івано-Франківський національний університет ім. В. Стефаника, 26.00.01. Івано-Франківськ, 2017. 180 с.

6. Зайцев П. Життя Тараса Шевченка. 2-е видання. Серія «Бібліотека українського раритету. Київ, Обереги, 2004. 480 с.

7. Конисский Г. История русов. Отв. ред. В. Замлинский. Репринтное воспроизведение издания 1846 г. Киев: РИФ «Дзвін», 1991 257с.

8. Кантемирова А. Культурные ценности православной Молдовы и их внедренность в идею христианского рыцарства Запорожской Сечи. Бакалавр. раб., ОНМА им. А. В. Неждановой, Одесса, 2019. 57 с.

9. Маркова О. Ученість ранньої православної церковної традиції у вітчизняній художній культурі та її вплив на музику XIX ст. // Музична україністика: сучасний вимір. Київ – Івано-Франківськ, 2008. С. 122-128.

10.. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII-XX стол.: монографія. Одеса, Астропринт, 2017. 564 с.

11. Новицкий Я. Народная память о Запорожье. Предания и рассказы, собранные в Екатеринославщине 1875-1905 г. Репринтное воспроизведение издания 1911 года. Рига: Спридитис, 1990. 120 с.
12. Овсянникова-Трель А. Национальная идея немецкой музыки в творчестве композиторов XVIII-XX веков. Канд. дис. 17.00.03. ОГМА имени А. В. Неждановой. Одесса, 2007. 175 с.
13. Паскарь Е. «Древними предками молдаван были...» URL: <https://www.vedomosti.md/nevs/evgeny-paskar-drevnimi-predkami-moldavan-byli-korennye-zhit>.
14. Петро Могила URL: https://wikipedia.org/wiki/Петро_Могила (звернення 30.06.2022 (звернення 30.06.2022)).
15. Преподобный Паисий Величковский (2013). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CjLdNdADzXk> (зверн. 30.06.2022).
16. Словник іншомовних слів. Ред. О. Мельничук. Київ: Голов. ред. Україн. Радян. енциклопедії, 1977. 776 с.
17. Соколова А. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії й Русі-України. Наукова монографія. Одеса: Астропринт, 298 с.
18. Фадеева Т. Сакральная география Крыма. Очерки. Симферополь: «Бизнес-Информ», 2011. 224 с.
19. Шевченко Т. Г. Кобзар. Донецьк: ТОВ ВКФ «БАО», 2008. 480 с. [in Ukrainian].
20. Шумило С. В. Розвиток українсько-афонських духовно-культурних зв'язків у XVII – першій третині XIX сторіччя. Канд. дис., 26.00.01 (нап. іст. наук), НАКККіМ, 2021. 304с.

ЧАСТИНА II.

ІДЕАЛЬНО-СИМВОЛІЧНІ ЗАСАДИ КУЛЬТУРИ І ТВОРЧОСТІ

Культурне буття осмислюється як у протистоянні природному, так і в символічно-релігійному витоку тієї априорності-штучності. Релігійно-обрядове джерело культурно-мистецької діяльності зобов'язує до усвідомлення тих «генетичних кодів» у процесі аналізу, як це геніально просто показав Б. Яворський в аналізі ДТК І. С. Баха, звернувши увагу на збіг усіх тем обох томів п'єс великого композитора зі збіркою «протестантської вульгати» хоралів у межах річного циклу богослужіння лютеран. Походження всієї професійної європейської музики від ученості церковного оснащення служби в конфесійних різновидах націлює на ту діахронну метафізику національних традицій, які історично склалися і змінювалися в певній логіці історичної варіабельності. Нариси, представлені в Розділі II книги, фіксують ту об'єктивно-символічну підоснову вираження митця, яка закладалася конкретними умовами просування прийнятого нацією та індивідом-артистом виразового принципу у співвіднесеності з ідеальними настановами мислення композиторів і виконавців.

Розділ 7.
ЦИГАНСЬКО-ХРИСТИЯНСЬКА СИМВОЛІКА
ВИРАЖЕННЯ І ВИКОНАВСЬКІ
АЛЬТЕРНАТИВИ ВТІЛЕННЯ
В «ІСПАНСЬКОМУ НАСПІВІ» П. САРАСАТЕ

Тема роботи підказана потребами творчої практики музиканта-професіонала, для якого важливим є усвідомлення суттєвої корекції сенсу виконання відомих композицій відповідно до вимог сьогодення, зокрема і в тембральних транскрипціях, породжених сучасністю. Йдеться про твори геніального скрипаля-віртуоза П. Сарасате, зокрема зроблені за фольклором іспанських циган, «Циганського наспіву», який є фактично «неосонатою» в мистецтві XIX століття, оскільки містить характерні ознаки й фольклорної традиції, й ранньобарокової двочастинної сонати.

Творчості П. Сарасате присвячено численні описи спеціальної літератури XIX століття, про що свідчить відповідне довідкове видання [12]. П. Сарасате неодноразово виступав в Одесі, що зобов'язує бути уважним до його спадщини музикантів цього міста і всіх шанувальників прекрасного. Наголошуючи на фольклористичній точності відображення національного феномена у творах П. Сарасате, в дослідженнях не приділяли особливої уваги його «Циганському наспіву» як музичному свідченню особливої художньої яскравості участі циган у прояві іспанського національного характеру на певному історичному етапі. Певне наближення до заявленого ракурсу бачення дослідницького питання знаходимо в роботі Ван Хаоняна [2], на яку зроблено відповідні посилання. В цьому випадку маємо зосередження на аналізі «Циганського наспіву» П. Сарасате в контексті культурних тенденцій естетичного піднесення циганської музики у XIX-XX століттях, що об'єктивно виступає носієм значною мірою ранньохристиянської традиції духовної творчості. І це зроблене в актуальному (див. «Актуальне інтонування» за Т. Веркіною [4]) тембральному прояві концертного виконавства у відповідних виразних корекці-

ях інтонації-сенсу гри, зокрема в саксофонній транскрипції (це акцентується в роботі вищезазначеного Ван Хаоняна [2]).

Методологічний вимір – інтонаційний стильовий аналіз, зразки якого закладені в герменевтичних нахилах праць українських дослідників, що усвідомлюють себе послідовниками підходу Б. Асаф'єва, присвячених інструменталізму, класичному та сучасному. Серед них праці В. Авілова, Д. Андросової, З. Буркацького, М. Крупея, О. Маркової, К. Мюльберга, ін. Новаційність результатів такого аналізу в тому, що вперше у мистецтвознавстві України дано зіставлення історичних реалій естетизації циганського внеску в музику XIX-XX ст. і композиторсько-виконавської спадщини П. Сарасате, в якій вирізняється «дворянське народництво», що чутливо реагує на християнську символіку циганської музики.

7.1. Сакральна танцювальність у візантійському Православ'ї та в музиці циган

Національний статус циган завжди викликав активне обговорення і навіть заперечення його існування, адже їхня державно-територіальна локалізація історично не склалась, а в наукових узагальненнях усталилася теза про вирішальну роль у формуванні нації державного чинника, який у певній закономірності «поглинає» культурні напрацювання різних племен та етносів, що утворили базис національної єдності. Однією з характерних *розпізнавальних* ознак нації циган (або, як заведено уточнювати, «етнічних груп») називають спільність мови. Бо хоч і відсутня єдина мова, існують групи діалектів і говірок, у яких проглядає похідна основа, що виводить на лексику санскриту, гінді.

З історії Візантії відомо, що цигани розселилися там і прийняли Православ'я у V-VI ст., зберігши його донині. Цигани вписуються в культуру тих країн, які зберігають візантійсько-православні настанови, загалом неприйнятні в традиційно протестантсько-німецьких ареалах, а також у далекосхідних межах впливу китайської культури. Історично склалося так, що особливою значущістю впливу циганської культури та музики позна-

чені Іспанія, Угорщина, Британія-Ірландія, французький Південь та східнослов'янські країни.

Як справедливо показав у своїх розвідках Ван Хаоюань [2], у довідкових виданнях слово «ромá», що позначило самоназву народу, пов'язують із санскритським *roma*, а це вказує на касту музикантів і танцюристів. А синонімізація «циганської гами» [12, с. 445] в музиці зі «східним» елементом із двома збільшеними секундами суперечить відомостям про наявність цього ладового комплексу у греків-візантійців, які вплинули на дотичні до них етнонаціональні утворення, зокрема на арабську культуру, яка вплинула на Іспанію в епохи завоювання її територій, а згодом Реконкісти. «Музичним діалектом» циган Іспанії та Португалії вирізнена «мова фламенко», «канте фламенко» (ісп. «*cante flamenco*») – велика група пісень і танців Південної Іспанії та особливий стиль їхнього виконання, які все ж пов'язують не тільки з циганськими елементами, вказуючи на локалізацію цього мистецтва в Нижній Андалузії, тобто провінції Кадис та Південна Севілья [12, с. 172].

Підкреслюючи багатоетнічне наповнення Півдня Іспанії і справедливо констатуючи там численні культурні перетини, описи часто ігнорують духовне джерело фламенко, його дотичність до ранньовізантійської духовної танцювальності, яка збереглася і в Новій Греції, і в самій Іспанії. Показово, що іспанські музикознавці підкреслюють трійчастий вигляд мелодій фламенко – мажорний, мінорний і так званий лад мі (*modo de mi*; іспанські музикознавці називають його також «дорійським» – *modo dórico*). А ця назва цілком збігається з назвою грецької та візантійської теорій послідовності *la-sol-fa-mi*, що сягає тетрахорду Дельфійського гімну античності.

У мистецтві фламенко простежується похідність від грецької античності та її візантійської транскрипції: назва «гітара» очевидно похідна від грецької «кіфари», а принцип «кіфародії», співу під цей інструмент, явно завдячує творчій методі фламенко. Як констатувалося вище, пов'язаність співу і танцю, позначеного принциповою ачуттєвістю, що унеможливило еротичні рухи, котрими щедро насичена арабська танцювальна пластика, з якою часто порівнюють циганське мистецтво. А все тому, що циганська культура базується на ранньохристиянській традиції, що зго-

дом підтримувалася в галліканській Франції й отримала окремий опис у проповідях Ісусового Віросповідання у Бернара з Клерво (див. у книзі Е. Вілсона-Диксона [14, с. 144]). А цей тип богослужіння походив зі свого боку від аполлонійського храмового мистецтва (див. ідентифікацію Орфея, сина Аполлона, і Христа в ранньохристиянській традиції [10, 90]).

На формування «канте фламенко» мало вирішальний вплив прийняття іспанською церквою греко-візантійського співу в II-XI ст., яке зі свого боку спиралось на аполлонійську гімнографію. А така характеристика вказує на *староцерковні витоки* лірики фламенко, що справедливо також щодо циган, побут і мистецтво яких строго орієнтовані на староцерковні завіти. Про це спеціально пишуть іспанські композитори, від Ф. Педреля до М. де Фальї. М. де Фалья зазначав, що в історії Іспанії було три події, які позначились на національній культурі: *прийняття іспанською церквою візантійських співів* [курсив авторів], вторгнення арабів, імміграція та осідання в Іспанії численних груп циган [11, с. 187].

Із наведених характеристик видно, що найзначніші композитори Іспанії особливо відзначають візантійський вплив, і їх цитує дослідниця К. Шейко, підкреслюючи особливу інтенсивність приїзду циган (православних!) до Іспанії у XV столітті, тобто в часи загибелі Візантії. Однак висновок щодо тих матеріалів у названій дослідниці ігнорує нею ж відзначену візантійську, греко-християнську основу культурних стимулів іспанських циган. Її резюме звучить досить несподівано: «На сьогодні відзначаються різні впливи на мистецтво фламенко, переважно східні: арабські, індійські, єврейські...» [7, с. 138]. Тут дивує певна історична вільність у відтворенні хвиль впливу. Адже історично першими, це ясно, були індійські, а вже згодом єврейські й арабські, останні самі багато запозичали, як зазначено вище, із греко-візантійського джерела, на це вказує особлива лінія відгалуження ісламу – суфізм, тобто «софійність», натхнена християнсько-візантійськими вченістю й містицизмом.

Усі наведені описи підкреслюють певну «зашифрованість» до сьогоднішніх витоків і сенсу циганської музики. Хоча очевидним є й те, що в епоху романтизму, в XIX столітті, історичною прикметою якого стало релігійне відродження, значущість циганської музики надзвичайно піднялася в естетичній свідомості європейців. І так

сталось, що це була музика в основному циган-келдерарі, тобто циган Сербії, Греції, Молдови, Румунії, Угорщини та циган-фламенкос – Іспанії. Зауважимо, це загалом усі нації та країни, які волею історичних обставин опинилися в центрі антитурецької, антинаполеонівської кампаній, героїчна участь яких у подоланні ісламізму та наполеонівського релігійного зрадництва (оголосивши себе імператором і тим автоматично ставши главою Галліканської церкви, 1804 р., він «віддав» ту церкву Папі римському) надзвичайно підняла моральний авторитет і цих націй, і циган, які тією чи іншою мірою стали учасниками зазначених історичних перипетій.

Візантійські витоки мистецтва Іспанії й циган у ній є незаперечними, як і синкретизм співочий і танцювальний у цьому візантійському заломленні, що становило органіку доіконоборчого періоду і зберігалось в Галльській, потім Галліканській церкві у Франції, що має місце досі в Іспанській церкві, католицький статус якої позначений численними «візантизмами». А у фольклорі сучасної Греції, що зберігає строгість візантійського Православ'я, донині існують танці, духовна назва яких не має аналогів в інших країнах, особливо Північної Європи. У роботі Ван Ченьдо проаналізовано цикл грецького композитора Я. Константинідіса «44 дитячі п'єси на основі грецьких танців», який, на переконання автора дослідження, є з одного боку навчальним репертуаром, а з другого – музикою повчальної проповіді: «У цьому плані показовим є написання назви збірника: грецька *хорєя*, *хороує* в латинській версії позначена як *aries*, що показово для старої балетної музики Європи, пов'язаної у Франції зі старохристиянськими ритуалами» [3, с. 121].

Серед танців, представлених у багаточастинній сюїті Я. Константинідіса за № 23, вміщено танець «Богородиця», духовний зміст якого не вимагає коментарів. Однак у зв'язку з цим як не згадати знамениту в Іспанії й поза нею Арагонську хоту, яка спочатку була танцем-гімном на честь Богородиці.

Сербське Православ'я має традицію суворої християнської моралі, але на іконах XIV століття бачимо відбиток виконання емблематичного танцю «коло» під Псалми (розпис церкви Архангела Михаїла та анахорета Гавриїла з Леснова, Злетового, 1341 р.). Д. Арабаджі посилається на практику з XIII ст. у Флоренції (що прийняла на себе основну хвилю еміграції з гинучої

Візантії) влаштовувати духовні вистави на площі зі співом і пантомімою, танцями [1, с. 251].

Усі наведені приклади ретельно зібрані в роботі Ван Хаоюаня, що живили його виконавську добросовісність у вираженні образів, загалом далеких від притаманного йому національного мислення.

Особливе місце у спадкуванні ранньохристиянської танцювальної духовної культури, яка явно надихала й іспанських циган, належить Сербії. І тут показовим є висновок магістранта із Сербії П. Савича, який досліджував витоки сербського кола як духовної позацерковної акції:

«Сербське коло як духовний позацерковний танець узагальнює сакральні засади рухів хореографічних і мелодійних, які, будучи наповненими дохристиянською ритуалікою, об'єднують у культовому Християнському дійстві символіку всеосяжного сенсу; і це підтверджують паралелі цієї національної традиції до танців-ритуалів інших православних країн – Румунії, Болгарії, Росії, Греції» [6, с. 29]. Зі сказаного випливає узагальнення про реальність танцювально-пісенного синкретизму в ранньохристиянській культурній традиції доіконоборчого періоду, тобто до VII-VIII століть. І якщо в самій Візантії ця тенденція виявилась відсунутою, то в країнах, які були православними, солідарними з Візантією, але не входили до складу цієї середньовічної імперії, аж до XI-XIII ст., а у французькій провінції майже до XVIII зберігалися духовні танцювальні дійства. В Іспанії музична традиція Півдня, що стала джерелом проправославно організованої Мозарабської меси, відстоювана вестготами, які правили Півднем, породила і «філософську нестямність» андалузького співу.

Загалом у характеристиці мистецтва Андалузії, перераховуючи культурні впливи, що схрещувалися, серед яких фінікійські, грецькі, карфагенські, візантійські, арабські, циганські, заведено чомусь ігнорувати присутність готів, чие правління, як і в Сицилії, на Півдні Франції, позначене було щирим прийняттям візантійського Православ'я. І саме готська присутність на Півдні Іспанії, можливо, має пояснити етимологію «фламенко», адже в німецькій групі мов (англійська *flame*, німецька *Flamme*) воно позначає полум'я і виступає як синонім вогню, і як «запал», «пристрасть», також «предмет пристрасті», «предмет кохання». А оскільки в до-

слідженні К. Тищенка спеціально акцентується готська присутність в Україні та у східнослов'янському розселенні [7, с. 291], то вже нас не дивує фонічний майже точний збіг російського «пламя» та німецького Flamme, ідентичних і за значенням цих слів.

І не дивно, що культуру Півдня Іспанії, позначену візантійським православним впливом, підтриманим готськими правителями, названо «фламенко», в якому «полум'я» висловлювання, притчеве повідомлення про любов і шлях через самотність до смерті, поєднує щирість танцювальної участі у сповіді-проповіді.

Циганська присутність у формуванні фламенко визначається виконавським унеском, у якому констатують залишкові прояви загальноіндійської основи співу та звуковитягу загалом (спів «не своїм голосом», фальцетівним у чоловіків і «контральтове басіння» в жінок – останнє не збігається з індійським наданням жіночому голосу «дитячої» легкості). У ньому показова гортанна подача звуку, чуттєво-експресивне забарвлення, яке, звичайно, відрізняється від вокалу пізньохристиянської традиції. Однак «зична» манера староруського православного співу дяків і священників, які навчаються і на сьогодні «за переказом», на відміну від академічно-оперного вишколу регентів і хористів, є рудиментом церковної старовини, що сягає індо-іранських глибин звуковитягу, споріднена й зі співом циганів. У цьому ж дусі активно-«гучної» звукоподачі трималося й оперне мистецтво Франції до XVIII століття, що згодом дивно відродилося в мистецтві жіночого шансону Іветт Гільбер і «агресивної» манери естрадної лірики Мірей Матьє.

Не забуваймо, що XIX століття, в якому так розквітає виконавство циган, пройшло під знаком «релігійного відродження» після атеїстично-деїстичних наскоків на церкву у XVIII ст. Причому очевидне піднесення так званої «кельтської хвилі», сенсом якої був інтерес до старохристиянської традиції Заходу, солідарної зі східноєвропейським Православ'ям [5, с. 267-280]. Саме у першій половині XIX ст. відзначено на слов'янському Сході зростання інтересу до старовинної, допартесної традиції церковності.

Сказане пояснює всеєвропейський інтерес до циганського виконавства, що йшов у резонансі з «відродженськими» стосовно середньовіччя тенденціями в духовному мистецтві епохи романтизму (порівн. з обов'язковістю «лицарських» сюжетів в історич-

них операх тощо). В описах типових структур циганської музики вказано на характерне співвідношення «локі-диля» (повільна) та лелімашки-диля (швидка танцювальна) частин. Такі співвідношення без зусиль упізнаються й в угорському вербункоші (халгата нота – фришка), і в молдавсько-румунській дойні, що безпосередньо пов'язують із взаємодією з циганською культурою.

Показово, що локі-диля мають тенденцію укрупнюватися, перетворюючись на епіко-героїчні пісні, на балади, зокрема «чорні» балади про вбивство. Цікаво те, що останні записані у Вельсі в 1930-х, а потім в Угорщині та в СРСР у 1940-х – 1960-х рр. Тип «чорної» балади надзвичайно вирізняється в чеській традиції (не забуваймо, що за кров'ю чехи – наполовину «бої», тобто кельти, звідки походить стара назва Чехії – Богемія).

Звертаємо увагу на структуру циганських пісень-танців, у яких перша повільна частина скуто подає рух, тоді як швидка частина є суто танцювальною. Це співвідношення темпово-жанрових перепадів відоме й у *першосонатних* конструкціях, в яких вокальне за мелодійним письмом звучання змінювалося суто інструментальним рухом із помітними танцювальними акцентуаціями (з показовою для європейської танцювальності тридольністю). Суттєво й те, що в першосимфонії, як у спеціальному відгалуженні сонати, зберігався співочий компонент, що відбивав гармонію небесного й земного [12, с. 472].

Так староевропейські форми професійної музики явно торкалися темпово-жанрових співвідношень (див. парну зв'язку повільно-швидко в тріо-сонаті та в сонаті-сюїті рококо), які мали очевидно спільне джерело з циганською музикою як індоєвропейським надбанням духовної позацерковної музики.

В узагальненні сказаного зазначимо низку позицій. По-перше, танцювально-пісенний синкретизм іспанської музики та її циганської складової має глибоке коріння в містеріальних дійствах ранньохристиянської Візантії. А це, мабуть, зумовило загальним інтерес до циганського мистецтва в XIX столітті, що увійшло в історію як період релігійного відродження.

По-друге, звертає на себе увагу концентрація циганського компонента в іспанській музиці на Півдні, в Андалузії, співвідносна з пам'яттю про Православ'я саме на Півдні, де правили готи, від-

дані візантизму і які, судячи з усього, передали словопозначення «фламенко» від кореневих побудов своєї мови як «полум'я-пристрасть». По-третє, традиція в доіконоборській Іспанії, а згодом на південно-західних «околицях» Європи аж до XI-XIII і пізніших століть, танцювально-співочих духовних уявлень явно живила циганську культуру Іспанії, залишала місце в культурному розкладі окремій циганській участі в провізантійськи орієнтованих заявках іспанської нації у кризовий період кінця XVIII – XIX століть.

Також відзначаємо циганський табірний спів-танець, що ґрунтується на співвідношенні «повільно – швидко», стосується не тільки фольклорних пластів народів, які активно контактували з циганами за православно-кореневими джерелами культури, а й з основами структурних виборів професійної музики, створюючи прямі аналогії «локі-диля – лелімашки-диля» до сюїтно-сонатної та симфонічної побудов у послідовності «повільно – швидко».

Нарешті, інтерес до циганського мистецтва, що породив відповідну тематику у творчості європейських авторів XIX ст. («Трубадур» Дж. Верді, «Собор Паризької Богоматері» В. Гюго, «Кармен» П. Меріме та опера Ж. Бізе, «Циганський барон» І. Штрауса і т. д.), мав ту довіру до циганської присутності в системі держави, яка вирізняла ягеллонську Угорщину, Іспанію епохи Реконквісти, ін. І це активізувала Угорщина-Трансильванія на початку XVIII ст. участю угорських гусарів спочатку у війні курців, а згодом в антинаполеонівській епопеї, в подіях Народної війни проти наполеонівської навали та ін.

Музика іспанських «гітан» набула сенсу музичного індексу романтичного мистецтва, у якому іспанське і циганське то поєднувались, то категорично «розходились» у сприйнятті, а й те, й інше засвідчували наявність моральної правди в естетичному утвердженні художнього вираження відповідних націй.

Іспанія прославилася героїчним опором народу «прогресивному» загарбництву Наполеона, політиці якого вони протиставили *традиціоналізм і візантійську пам'ять* в обрядовості та способі життя. І його складовою були цигани, у побуті яких очевидні сакральні-містичні збереженості й вірування, що імпонувало демонстративному *традиціоналізму* іспанського мислення.

Саме такий підхід до культурних цінностей визначив у ХІХ столітті чесноти Ренасим'єнте, буквально Ренесансу, під яким розумілося відновлення чистоти християнсько-патріотичного духу епохи Реконкісти, – на тлі державної катастрофи відокремлення від Іспанії майже всіх (крім Куби, здобула незалежність у 1896) латиноамериканських колоній у 1822 р. Іспанія з найбагатшої й наймогутнішої країни світу перетворилася на провінцію Європи.

Проте гордістю та перспективою Іспанії діячі Ренасим'єнте вважали Іспанідат, тобто культурну охопленість іспанською традицією численних народів поза Іспанією, передусім її колишніх колоній. А це надзвичайно відрізняло й відрізняє Латинську Америку від Північної, де індіанці загнані в резервації або асимільовані: індіанці Латинської Америки іспанізовані, але не позбавлені національно-етнічного способу життяпроваю.

Однак особливе місце в іспанській національній спадщині належить виконавству П. Сарасате, повне ім'я якого – Сарасате-і-Наваскес – свідчить про високе походження, від освітнього запасу якого визначилася спрямованість на національне мистецтво, яке розумілося принципово відмінно від того, що називали іспанським мистецтвом в епоху блискучого Іспанського Ренесансу ХV-ХVІІ ст. І якщо це останнє склалося на гребені підйому Реконкісти і в розгортанні Конкісти, орієнтуючись на суто християнські ідеали лицарського стану нації, то на початку ХІХ століття, після всенациональної, з особливою участю містян-махо, відсічі наполеонівській агресії, художньою емблемою став інший пласт фольклорно-популярного мистецтва.

Християнське, підкреслено старохристиянське коріння його усвідомлювалось у зв'язку з буттєво-актуальними прикметами поділу культурних традицій Іспанії за історично сформованими областями. Прийнята іспанським культурним середовищем концепція Іспанідату та культурного месіанства нації заохотила впровадження іспанського компонента в душі національно-етнічного лідерства (за Г. Риманом – Г. Адлером [13; 9, с. 901]) у різні верстви національного мистецтва ХІХ ст.

Такими є шляхи іспанських посилянь у літературі Франції, починаючи від ХVІІ-ХVІІІ ст. («Жиль Блас» А.-Р. Лесажа, «Севіль-

ський циркульник» та ін. П.-О. Бомарше, ін.), та розквіт музичних прикмет у музиці від Ф. Обера до М. Равеля, іспаніزم в італійському мистецтві – Дж. Россіні («Севільський циркульник»), Г. Доніцетті («Фаворитка»), Дж. Верді («Трубадур», «Дон Карлос» та ін.). Навіть у німецькому мистецтві у творчості Г. Вольфа виявляється цикл «Іспанських пісень», а одна з Рапсодій Ф. Ліста – Іспанська (№ 16), має місце іспано-латиноамериканська присутність і в «джазованій опері» Е. Кшенека («Джонні грає»).

Оригінальний іспанський філософсько-естетичний комплекс представили М. Унамуно (екзистенціалістська концепція «кіхотизму»), Х. Ортега-і-Гассет (елітарна естетика).

Зауважмо, що в усіх цих філософсько-художніх виявах помітний *візантійський слід*. І насамперед – це дітище Ренасим'єнто у вигляді «культурної імперії Іспаніат», відзначена вище іспаномовність іспанського та латиноамериканського світу.

Показовою в цьому випадку є позиція українського мистецтва, яке певною мірою живилося творчістю українських циган – сервів, образ Цигана як персонажа вистави в національному духовному театрі Вертеп посів упевнене місце.

Все це разом узяте явно диференціювало уявлення про іспанське та циганське у культурних тяжіннях України. Напевно, пам'ять про вельможу та адмірала Х. де Рибаса, який зіграв велику державобудівну роль на службі градоначальника Одеси, створила певний запас соціального престижу в трактуванні іспанського колориту в Україні. Показово, що й на рівні модерну, у творчості І. Стравинського – балет «Історія солдата» – циганське та іспанське принципово розділені. У композиції є персонаж – Циганка зі скрипкою, яка спонукає до дій героя в межах його соціально-низової активності. Але є й колорит королівського прийому, на який з'являється Солдат: іспанський пасодобль підкреслює пишність і розмах придворного свята, що ніяк не асоціюється із грою вуличної Циганки.

Зі сказаного постають певні висновки:

– іспанський принцип Ренасим'єнте, орієнтований на відродження моральної величі Іспанії часів Реконквісти, протистояв тиранічному статусу Іспанії як володарки колоній в Латинській Америці на славу Іспанії релігійно-культурної, берегині візантійських настанов ранньохристиянської традиції;

– ідея культурного месіанства – Іспанідат – надихала будівництво мистецтва та культурного світу загалом від ХІХ до ХХ ст., породивши *потужний іспанізований шар іспаномовної літератури та латиномузичний обшир у ХХ ст.*;

– розквіт іспанського мистецтва від ХІХ до ХХ ст. демонстрував тонку дифузію іспанського та циганського, які, кожен шар по-своєму, виявляли і свою самостійність, навіть опозиційність (див. елітаризм концепцій М. Унамуно, Х. Ортега-і-Гассета, суто іспанську лінію у творчості П. Пікассо, Х. Міро та ін.), і смислову «накладеність» (Ф. Гарсія Лорка, І. Альбеніс, Е. Гранадос, М. де Фалья);

– іспанська тема утворила самостійну якість у національному мистецтві, особливо це стосується французького та східноєвропейського художнього світу, частково української творчості, однак і в німецькому ареалі таке впровадження «іспанізмів» утворило (у творчості Ф. Ліста, Г. Вольфа, ін.) суттєву сторону виразності авторської майстерності;

– вирізняється самозначність Іспанідату в культурній аурі ХХ століття як результат зусиль Ренасим'єнте, причому в межах латиноамериканської іспаномовної (в літературному та в музичному заломленнях) помітна тенденція незмішування іспанського та циганського;

– очевидні переваги, в українській мистецькій традиції зокрема, ототожнення іспанського з аристократичним складом мислення, тоді як циганське існує у вигляді самостійного пласта радше популярного («демократичного») характеру (див. ці узагальнення [2, с. 23-25]).

7.2. «Іспанський наспів» П. Сарасате у низці форм європейського інструменталізму

Пабло де (Пабло Мартін Мелітон) Сарасате-і-Наваскес, судячи з прізвища, представляє славетний рід іспанців, діяльністю яких постала слава Реконкісти, втілена в особі батька, військового диригента і скрипаля. Судячи з долі Сарасате та соратників із Ренасим'єнте, їхніми стараннями склався і шлях Іспанії до Іспанідату, до найбільшого художнього авторитету іспаномовних

у словесно-літературному та музично-інтонаційному заломленні авторів та цілих творчих співтовариств.

П. Сарасате поєднав у своїй особі й наслідування «вундеркіндного» прояву ранньої геніальності В. Моцарта (гастролі з 10-річного віку), й універсалізм виконавського прояву – скрипаля-віртуоза («іспанський Паганіні», «Паганіні кінця століття»), диригента, педагога, а також композиторського входження до репертуарних поповнень скрипаля-професіонала.

Три частини «Циганських наспівів» П. Сарасате становлять актуальну для XIX ст. лінію академізації циганської музики, яка усвідомлювалась у представленні іспанського мистецтва. І водночас так культурно-художньо декларувалася гідність народу, позбавленого державно-самозначущої присутності, тобто циганське мистецтво потрапляло до художнього розряду, покликаного піднести соціально принижених та ображених.

Така позиція доби романтизму: фольклор переможених націй не визнається. За цією логікою власне іспанський фольклор розкриває свої цінності на основі цигано-іспанського симбіозу. Сарасате показує його через романтично визнану гілку творчості: «циганщина» – лише в естетично позитивному та соціально-ідеалізованому представленні.

«Циганський наспів» ор. 20 – один із найвиконуваниших, конструктивно чітко представляє співвідношення «локі-диля» (повільної) та «лелімашки-диля» (швидкої) танцювальної частин. При цьому перша явно збільшена, містить виражену «монологічно-діалогізовану» структуру, створюючи баладні асоціації, закладені у сповідницьку лірику «локі-диля». Вихідний мотив, що подається оркестрово, а потім від 3-го такту підхоплюваний солістом, містить контур Хреста (див. упори $g - es^1 - h - c^1$), від початку в такий спосіб заявляючи серйозність викладу теми-образу.

Специфічно циганський колорит цієї музики підкреслено ритмічними засобами: іспанські мелодії та ритми, як і європейська музика загалом, тяжіють до тридольності – в «Циганському наспіві» немає жодного фрагмента в тридольному розмірі, що створює ніби «позаіспанський» зріз циганського твору П. Сарасате.

У відношенні до прийнятих у Й. С. Баха «хресних» тем типу теми Фуґи *cis-moll* з I тому ДТК – вказаний контур Хреста «пере-

вернутий», але це прийнята трансформація, оскільки сама «розкиданість» тонів-«точок» Хресної теми утворює дещо, що «відсуває» мовно-природну «хвильову» лінію. Остання «вписана» в указаний символ у вигляді «спілкувальної» інтонації, що оспівує квінту сексти – $g - es^1 - d^1 - d^1$ у такті 1, – зауважмо, що цей секстовий хід називають «східноєвропейською секстою» через її опертя на квінтовий скелет, показовий для церковних мелодій. Православні корені християнства в циган музично знайшли зазначений прояв.

Серйозність торкання церковних символів, крім зазначеного контуру Хреста у темі, втілюється прихованою поліфонією: пасажні зв'язки співвідносять регістри, розділені більш ніж октавою (від такту 4).

«Розкиданість» висотностей, що окреслюють контур Хреста, у процесі розвитку теми корегується значущістю низхідних послідовностей типу *catabasis*, що ускладнюються (від такту 19) хроматичною. Враховуючи, що від староцерковної музики йде традиція розуміти лінію *catabasis* як музичну символізацію Спокути, а хроматичні ряди нот (*passus duriscuelus*, «жорсткий хід») вказують на покайне страждання, то високий духовний зміст музики стає зрозумілим у його співвідносності з церковно-спокутним сповіданням.

Зазначений церковний відтінок стає відчутним у кадансових фігурах із псалмодуванням на h^1 у тактах 20 та 29. Такти, що завершують перший повільний розділ 41-45, декларують вихідний мотив із контуром Хреста – в оголенні власне послідовності Хреста: див. $d^2 - f^3 - h^1 - c^2, c^2 - es^3 - h^1 - c^2$ у тактах 43-44 та 44-45.

Співвідношення партії соліста й оркестру створює пограниччя ансамблевої сонатності та симфонічної концертності, оскільки партія соліста явно облігатна, тоді як оркестр підтримує-доповнює інструментальний «спів» сольного звучання. Показовим є англійський переклад назви твору: *Gipsy Airs*, тобто «Циганська арія», що цілком відповідає духовному віртуозному викладові Наспіву.

Другий розділ повільної частини Наспіву (такти 46-71) – *Un poco più lento* – показує «сугестію сакральності». Вказаний «хресний хід» подано в мелодійно спрощеній, тобто в безпосередньо представленій якості: див. мелодійні послідовності тактів 46-49, 50-53, 54-57, 58-61, що показують співвідношення опорностей як $g^1 - es^2 - f^1 - g^1$ (у цьому проведенні в тактах 46-49 вкладається

також «мотив Кільця», тобто початок і кінець на одній висотності – символ Богоспоминання), потім $g^2 - c^3 - c^2 - d^2$, $g^2 - es^3 - f^2 - g^2$.

Завершальні Un poco più lento такти 62-65 (незакінчений фрагмент, який налаштовує на повторення), а повністю 62-71 – це «розспіваний» на більш ніж три октави – той же контур Хреста: g^2 (такт 62) – c^3 (такт 63) – a (такт 68) – c^4 (т.71).

Повільна частина йде в c-moll, у гармонічній вертикалі майже винятково використані співвідношення тоніки та доміанти (субдомінантова функція йде лише у вигляді подвійної доміанти, зокрема – вступної до доміантового тризвуку). Така обмеженість функціонального розгортання гармонії (настільки багато представленої в німецькій та «германізованій» у першій половині XIX століття французькій музиці) не створює враження «бідності розвитку».

По-перше, тому що «розвиток» у такій музиці, спрямований на ствердження високої символіки, неможливий: потрібна *екстатика*, тобто накопичення одного разу даної якості (тематично це варіантна заява символу Хреста) з показом інтенсивності, яка дедалі більше проступає. Це здійснюється мелодійною *риторикою пасажності* в розділі Moderato, а потім у розділі Un poco più lento – зіставленням «спрощеного» проведення теми в тактах 46-66 та «мета-пасажу» тактів 67-71.

По-друге, ритмічна «двоїстість-троїстість» викладу (передумови баладності в «локі-диля»!) – у вигляді опертя на великі тривалості тактового об'єму, що організують тему Хреста, на «кроковий» рух, зрештою, на тридцять другі й більше – створює функціональні співвідношення, які гостро відчуються саме на тлі «дво-функціональної» гармонії. Наочно це – в тактах 62-71, де (за повтору) витримування доміантової вертикалі в тактах 62-68 дозволяє усвідомити складові контури Хреста з ритмічною «ферматою» з 5 тактів (такти 62-68 за повтору), при тому що «кроковість» і «фіоритури» утворюють опозиції тактам 62-66 і 67-70.

Швидка частина наспіву – на кшталт «лелімашки-диля» – Allegro molto vivace вирізнена динамічно: відкривається й завершується fortissimo (повільна частина починається fortissimo, але від такту 12 Lento йде накопичення pianissimo). Ладово-гармонічно ця швидка частина явно рухливіша: змінний C-dur – a-moll – A-dur – E-dur (так-

ти 72-85, 117-123) і зіставлення зі сферою F-dur – d-moll (такти 86-91, 157-163), проте функціонально тут також двоїстість тонічних та доміантових гармоній. І знову, як і в повільному розділі, основний упір – на мелодійні та ритмічні структури.

Відкривається швидка частина могутнім унісоном на мелодії за контуром теми Хреста в основному вигляді (тобто це *обернення* мотивного скелета першої теми): $c^2 - g^1 - d^2 - d^3 - a^2 - e^3 - c^3$ (такти 72-76). Як бачимо, перші три опірності зазначеного мелодійного символу ($c^2 - g^1 - d^2$) переміщені секвенційно ($d^3 - a^2 - e^3$), після чого з'являється четвертий опірний тон (c^3). І все ж: на мить унісоном фортисимо показано «усічений» контур Хреста ($c^2 - g^1 - d^2, d^3 - a^2 - e^3$), який набув у ХІХ столітті самостійного символічного навантаження у вигляді мотиву (теми) «філософського питання» (пор. із темою ІІ частини Патетичної сонати Л. Бетховена у послідовності $c^1 - b - es^1$, з темою «Прелюдів» Ф. Ліста $c^1 - h - e^1$, з темою Симфонії d-moll С. Франка $d^1 - cis^1 - f^1$), що знаменує сумнів у бутті Бога.

Звідси – відблиск романтичного «демонізму»: у творі, цілком побудованому за контуром теми Хреста, виявляється «краєм доторку», проте все ж символіка інтелектуального сумніву у вірі. Не дивно, що після *такого* показу мотиву Хреста стають *рясними низхідні послідовності catabasis*, що фіксують Каяття в усвідомлення гріха: див. каскад пасажів соліста в тактах 77-79, 83-85, підкреслення оркестром цих низхідних ліній (такти 88-91, 105-110, 133-136, 161-164, а також на завершення – такти 167-170).

Однак останні чотири такти (*animato* – у розвиток *Allegro molto vivace*) вирізняють знову контур оберненого Хреста (опірності $a^2 - gis^2 - h^2 - a^2$) – у єдності з темою Кільця (каданс $a^2 - gis^2 - a^2$), тобто у фігурі Богоспоминання. Тут явно є ремінісценція з розділу *Un poco più lento*.

Зі сказаного ясно, що завершальна структура твору Сарасате підводить нас до екстатичної подачі початкового образу. І цьому сприяє тональне забарвлення – a-moll, яке за піфагорійською шкалою, що узагальнює досвід античності, становить тональність найвищих небесних сутностей. Нагадуємо, що за тонально-тоновими сакральними встановленнями висотності a – b – c створюють утілення Неба, зокрема c-C є знаменням доброї сили (сфера

«медіум» – d-D, дотичність до матеріального e-E – f-F, «розріджена матерія» води-вогню-повітря, адже «груба матерія» – не предмет музики).

Судячи з динаміки *piano* – *pianissimo*, яка панує з установленням тональності a-moll від такту 91, композитор розумів «ширяння у височині» як сенс сфери a/A. Не логіка класичної тональності, але символіка церковних асоціацій живила тональний план «Циганського наспіву» в русі від c-moll повільної частини, серез C-dur початку швидкої до a-moll утвердження матеріалу останньої та завершення композиції.

Як зазначалося вище, сама схема «локі-диля» – «лелімашки-диля», «повільно – швидко» має прямі аналогії до двочастинної будови першосонати [12, с. 472], духовне джерело якої очевидне. Виходячи з символіки, визначеної в темах «Циганського наспіву», духовне наповнення змісту композиції – безперечне. Отже, в «циганський» опус П. Сарасате закладено принцип старовинної сонати, причому сонати «церковної», з урахуванням прихованої поліфонії у викладі тем і у зв'язку зі змістом прийнятої церковної символіки. Танцювальна друга частина, як і інструментальні в живому темпі варіації в другій частині старовинної сонати, співвідносна з першохристиянським припущенням духовних танців у храмі, що, як зазначалося вище, збереглося в Іспанській церкві аж до наших днів.

Звертаємо увагу також на те, що спрацювала установка на своєрідний монотематизм, в основі своїй вкрай антитетичний до романтичної сонатно-поемної охопленості. Своєрідний монотематизм, бо монотеми в лістівському значенні тут немає. Є цілий потік варіантно зв'язаних тем, зокрема з вичленуванням *catabasis*, які підпорядковані мелодійній послідовності контуру Хреста. А семантично це поєднано й зі Спокутою виразності *catabasis*, і з Богоспоминанням теми Кільця.

Зі сказаного напрошується один висновок: спонтанно чи свідомо, але об'єктивно Сарасате будову свого Наспіву наблизив до старовинної фантазії – типу творів цього роду Я. Свелінка, в якого цикл із низки п'ес (поліфонічних, наближених до канону-фуги, оскільки це клавірні твори, що моделюють поліфонію хорової фактури) написаний на варіанти *риторичної теми*, тобто теми-символу.

Так виявляється у композитора «передчуття протонекласицизму», напрям, який займе у творчості Г. Берліоза 1850-х – 1860-х рр., у К. Сен-Санса, Й. Брамса, С. Франка, А. Брукнера та ін. самостійне місце. А гіпертрофія мелодизму під час «згортання» гармонійної процесуальності – це лінія творення, яка вирізила К. Сен-Санса та ввела монодійний-неогетерофонний принцип у мистецтво ХХ століття.

Отже:

- твір П. Сарасате «Циганський наспів» є однією зі складових у циклі подібних композицій, які заявляють певну емблематику іспанського стилю як таку, що має тенденцію ідентифікуватися зі стилем іспанських циган;

- ця позиція об'єктивно вплинула на класиків іспанської музики другої половини ХІХ – початку ХХ століття, на І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фалью, співвідносячи її з естетизацією циганського мистецтва в романтичну епоху як надбання соціально пониженої нації;

- конструкція «Циганського наспіву» П. Сарасате виявляє, з одного боку, етнографічно вірогідне посилання на циганську музичну практику співвідношень «локі-диля – лелімашки-диля», опертя на дводольність-чотиридольність у ритміці, не показове для загальноіспанського ритмічного принципу, а з другого, через насичення тематизму церковною символікою, через *монотематичний* виклад, органічний для культової музики, автор заявляв рівняння на традиції академічного інструменталізму;

- вищезазначені риси свідчать, що композитор свідомо запровадив аналогії з ранньокласичною сонатою, причому у вигляді «церковної» сонати, танцювальність якої явно забарвлена сакральними тонами, що є у храмовій традиції Іспанії загалом;

- звертає на себе увагу передбачення модерну в П. Сарасате, яке виявляється у винятково мелодійному, мелодико-ритмічному винахідництві, що передбачає «мелодійну тональність» (за Р. Реті) як прапор мислення ХХ століття, на відміну від гармонічного орієнтуру європейської музики Нового часу.

Твір скрипаля-віртуоза, природно, втілював ним створену концепцію скрипки, яку, за аналогією зі «скрипкою Паганіні», слід було б назвати «скрипкою Сарасате» (його називали «Паганіні кінця сто-

ліття»). І якщо «секрет» того, що називали «скрипкою Паганіні» полягав у моделюванні поліфонії Й. С. Баха, тим провокуючи бачення «скрипки-оркестру» в надбанні великого італійського скрипаля, то «скрипка Сарасате» явно звернена до контакту з мелодико-ритмічною та фактурною надмірністю циганського концертного стилю, що визначає артистично-демонстраційне покликання цієї нації.

Відомо, що Сарасате був одним із перших, хто широко ввів у репертуар Сонати для скрипки соло та з фортепіано Й. С. Баха. Проте, на відміну від Паганіні, Сарасате не намагався відтворювати на скрипці фактурних можливостей ДТК Баха, які надихнули італійського генія на створення його знаменитих «Каприсів».

Виконавчий стиль Сарасате відповідав високому аристократичному тону його артистичної позиції, помітна явно салонна схильність виконавства іспанського скрипаля, яка відповідає його контактності з К. Сен-Сансом (той присвятив Сарасате Концерт № 3 h-moll, інтродукцію та рондо-капрічіозо), Е. Лало (присвячено «Іспанську симфонію»).

Етнографічні тонкощі циганського скрипкового виконавства варті вивчення, оскільки, за одностайним визнанням усіх авторів, які пишуть про це мистецтво, перегукується з індійськими ритуальними витоками, винагороджуючи віртуозну надмірність прорелігійною серйозністю і *ревністю* подаваного образу. Автор задіяв майже весь арсенал засобів звуковитягу, минаючи хіба що відверті «бахіанські» посилання.

Скрипка П. Сарасате вражає особливою фактурною «розкиданістю», в якій нижні ноти на «баску» змінюються безпосередньо грою в третій-четвертій октавах (див. такти 39-41, 68-71 та ін.). Ці регістрові охоплення не так «симфонізують» звучання, як відтворюють ансамблеве «багатоголося», показове для «облігатних» форм ранньокласичного інструменталізму.

Скрипкова фактура Сарасате гіперболізує ознаки вівальдівської скрипки як «досконалого інструмента бароко», в якій мелодійні типи звучання у довгодихальній кантілені та утрированій моториці утворили полосою виразності, контрасти яких виростають із єдності суто мелодійної установки мислення. Сарасате насичує штриховим розмаїттям виклад, проте, як зазначалося, саме мелодійні можливості скрипкового звучання стали сенсом його фактурного подання.

Спільною з Вівальді в Сарасате була зневага до функціонального розсування гармонічних побудов (що зумовило, до речі, забуття Вівальді в романтичне століття). Скупість гармонічного викладу «прощалася» Сарасате через очевидну скрипково-віртуозну вибудованість його виступів і творів, що облаштовували ці виступи. Однак варто звернути увагу на символіку тональних переміщень, які підпорядковані не так логіці гармонічних відношень і навіть не мелодійної змінності ладів, а іншому: символіці сакральних слідів зіставлення тональностей.

Сучасне виконання творів П. Сарасате звернене до «подолання» скрипкової обмеженості в тому сенсі, що «скрипка-оркестр» Паганіні на його шанувальників могла справляти таке «грандіозне» враження, оскільки виступи відбувалися в залах, далеких від обсягу пізніших філармоній та нових оперних театрів.

Наступний крок «осучаснення» творів П. Сарасате (та інших представників класики ХІХ і минулих століть) – перекладення для актуального складу звучання, серед якого незамінним став «голос» саксофона. Його сила, генетична інструменту військового оркестру, його неабияка рухливість, що дозволяє «змагатися» зі скрипкою в жвавих проявах, його динамічна й артикуляційна гнучкість, яка дає можливість створювати вражаючі театральні-концертні за своєю природою контрасти регістрових і ритмічних переходів, – усе це уможлиблює втручання цього інструмента у транскрипції скрипкових партій. І це імпозантно демонструють саксофонні перекладення «Іспанського наспіву» № 20 П. Сарасате.

Узагальнюючи сказане, відзначаємо:

– скрипкова палітра твору П. Сарасате є романтичною пролонгацією барокової скрипкової майстерності, в якій гіперболізуються прийоми контрастів інструментальної кантилени та жвавої надмірності;

– у нотному тексті минається той шлях спеціального занурення в поліфонічну фактуру, яку заявив Н. Паганіні у своїй версії «скрипки-оркестру», а це певною мірою становить національну – іспанську – опозицію до заявки очільника італійської скрипкової школи;

– Сарасате прямо не використовує ефектів «етнографізмів» у трактуванні скрипкових прийомів вислову, хіба що наближаю-

чись до них у співвідношенні реєстрових зіставлень та ритмічних опозицій у трактуванні варіантів показу монотеми;

– саксофонне «прочитання» скрипкової партії динамічно-артикуляційно її побільшує, знімаючи відтінки салонної стриманості, запрограмованої в композиторському тексті та очевидної в авторському виконанні самого П. Сарасате;

– поправки на технічну недосконалість запису, зробленого на початку ХХ століття, не знімають того суттєвого показника, що переважною динамічною якістю гри самого Сарасате є рівень *piano* – *pianissimo*;

– наявність у структурі Наспіву рис старовинної *фантазії* у співвідношенні тематичних побудов, пов'язаних варіантними втіленнями *риторичної теми*, знімає етнографізми виконавського прочитання, орієнтуючи на академічну концертність, яку з часів адаптації О. Глазунова саксофона до класичних форм саксофонного соло впевнено здійснює цей інструмент;

У якості підсумкових положень відзначаємо такі.

Циганська музика стала предметом захвату всього ХІХ століття, визначивши самостійний мотив у національних композиторських школах та «етнічне лідерство» за Г. Риманом – Г. Адлером у розвитку візантійської культурної присутності в Андалузії за покровительства готських королів.

Аналіз «Циганського наспіву» П. Сарасате показав, що автор створив актуальний іспанський національний образ, який протистоїть християнському європеїзму Іспанії Ренесансу та ХVІІІ століття. Сарасате як представник національної аристократії «по-народницькому» ввів у національний інтелектуалізм надбання соціально знехтуваних. Аристократизм скрипкового виконавства П. Сарасате визначив його тонку і «прохолодну» манеру, що співвідноситься з опертям на жанри високоінтелектуальної професійної музики типу фантазії та старовинної сонати *da chiesa*. І це підтримано тематичною символікою твору, наповненого мелодичними контурами церковних мотивів. Актуальне інтонування сучасності – «побільшення» звучання скрипки Сарасате (що має свої паралелі до «монументалізації гітари» у різних варіантах, зокрема у вигляді електрогітари). І вже повнотою цього «звукпобільшення» виступає саксофонна транскрипція, яка надихає нині

багатьох виконавців, заохочуючи й скрипкові виконання, далекі від стриманості манери самого автора «Циганських наспівів».

Література

1. Арабаджи Д. Очерки Христианского символизма. Одесса, Друк, 2008. 548 с., ил.
2. Ван Хаююань. Музыка цыган в европейском искусстве нового времени и «цыганский напев» П. Сарасате. Маг. раб., ОНМА им. А. В. Неждановой, Одесса, 2020. 53 с.
3. Ван Ченьдо Фортепианная музыка для детей и о детях в творчестве композиторов Европы и Китая. Канд. дисс. 17.00.03. Одесса, 2016. 172 с.
4. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема. Автореф. канд. дис. Одеса, 2008. 16 с.
5. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII-XX стол.: монографія. Одеса, Астропринт, 2017. 564 с.
6. Савич Петар. Аккордеонный инструментализм сербии в контексте православной духовной традиции. Магист. Одесса, 2016. 105 с.
7. Тищенко К. Іншомовна історія українців: 2300 запозичених реалій античності й середньовіччя у мові, топонімах і прізвищах. *Київ-Броди: Поросвіта*. 2018. IV + 816 с.; 272 іл. і табл., 404 карти.
8. Шейко К. Произведения фольклорного стиля фламенко... URL: <https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/1/128-139.pdf>. [in White Russian].
9. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt a.M.: Verlag-Anstalt, 1924.
10. Cifka P., Friss G., Kertész I., Tótfalusi I. Képek és jelképek. Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1988. 205 s.
11. Falla Manuel. TI Canto Jondo (Canto Primitivo Andaluz) // XI Congreso Nacional actividades Flamencas. Granada, 1962.
12. Harvard concise dictionary of music. Complidet by Don Michael Randel/ The Belknapmpress of Harvard University Pess. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978. 577 p.
13. Riemann H. Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit der Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen. Siebende Auflage . Leipzig: Verlag von Breitkopf & Härtel, 1947.
14. Wilson-Dickson A. A brief history of Christian music. Oxford: Lion Publishing pic, 1997, 428 p. Oxford: Lion Publishing plc, 1997.

Розділ 8.
СИМВОЛІКА КАНТОВОСТІ В РОКОКО
СОНАТ № 27 І 32 Л. БЕТХОВЕНА
В ПРЕДСТАВЛЕННІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО
І ВИКОНАВСЬКОГО ГЕНІЯ ТВОРЦЯ

Винятковість фігури Л. Бетховена не потребує спеціальних аргументацій, як і те, що його спадщину засвоюють різні покоління митців і шанувальників музики Майстра в ракурсі ідей епохи, яку вони представляють. Дивна смислова ємкість спадщини Л. Бетховена допускає досить поляризовані тлумачення, особливо що стосується трактування піаністичних його здобутків як композитора і піаніста. І якщо безумовним осердям розуміння бетховенської творчості до середини ХХ століття поставала драматична-симфонічна сторона мислення генія, установлена в добу романтизму «рояльною оркестральністю» Ф. Ліста, то з появою Г. Гульда зріс інтерес до бетховенського ліризму, що й перемогло в сучасних виконавських тлумаченнях названого автора.

При цьому ліризм Л. Бетховена, який традиційно «підтягувався» до «передчуття романтизму», що також становило об'єктивну сторону виразності тої музики, всіляко оминав романтичний індивідуалізм ліричного вираження, вказуючи й на упередженість бідермаєру, і на визнаване самим автором прийняття символіки творчості бароко. Відстоюючи очевидний *віденський* класицизм Бетховена, підкреслювали, зокрема Р. Ролан і Б. Асаф'єв, наявність рис революційного класицизму, що чудово вписувалось у захват Бетховена творчістю композитора Конвенту Французької революції Л. Керубіні. Однак, виділяючи контактність Бетховена з бароко і всіляко акцентуючи релігійне шанування ним великого Й. С. Баха, визнаючи представлення в кульмінаційному вияві рис Віденського класицизму, «забували» причетність до рококо як невід'ємного чинника йозефінського класицизму, в руслі котрого формувалися «віденці».

Специфіка дотримування рококо Л. Бетховеном, що не відзначався послідовним аристократизмом і монархізмом В. Моцарта,

але пишався до кінця днів найменуванням «другого Моцарта», яке отримав після появи у Відні, має особливості, свого часу означені Б. Асаф'євим як *кантовий* тематичний шар – від ранніх Сонат аж до Дев'ятої симфонії. Це і є велична *лірична нота* бетховенської спадщини, що має спільні риси і з романтизмом, і з бідермаєром, але яка категорично не приймає індивідуалістичного тлумачення, солідаризуючись із надіндивідуальним ліризмом рококо. Саме ці риси мислення Л. Бетховена стали основою тлумачення його особливостей – на прикладі останніх Сонат композитора, з урахуванням *піаністичного* його досвіду, в якому завжди була присутня «промоцартівська», «клавесинноподібна» гра.

Методологічними засадами такого ракурсу трактування виступає інтонаційний підхід асаф'євської школи в Україні компаративно-герменевтичного нахилу, як то є у працях Д. Андросової, О. Маркової, О. Муравської, О. Рощенко та інших провідних музикознавців України. І в результаті отримуємо новизну теоретичної ідеї розуміння стильової самостійності виконавської й композиторської діяльності митця, а також симультанності стильових настанов на межі XVIII і XIX століть.

Загадковість історії останніх Сонат Л. Бетховена розпочинається з розташування їх у часовому вимірі створення до 1822 року включно, в паралель до останньої, Дев'ятої симфонії композитора, хоча Бог дав іще не один рік життя авторові тих величних здобутків. І волею автора, що їх порорив, ці два жанрові надбання, Соната № 32 і Симфонія № 9, залишилися навіки підсумковими композиціями, які «перекрили» для їхнього творця подальший рух у типологічно ним складених вимірах фортепіанної сонати й симфонії.

Відзначимо ту знаменну рису Дев'ятої Бетховена, що вона вся проникнута і вся спрямована на подання в самозначущому фіналі композиції – кантового співу, який накопичувався на всіх ланках вираження бетховенського творчого потенціалу, але в якості самостійної лінії мислення композитора і піаніста не розглядався.

Виняток – Б. Асаф'єв, який писав про кантовість Дев'ятої симфонії, про узагальнювальний відносно попередніх надбань її зміст, але спеціально не простежував виявлення тієї кантовості, тим більш окремо у фортепіанних Сонатах, що й зумовило тематику цього до-

слідження, актуалізовану виконавським і слухацьким інтересом сучасності до драматичних і «малих» Сонат композитора.

На тлі останніх Сонат Бетховена, починаючи від № 26, маємо розгортання монументального типу сонатної форми, яка по-бароковому оминає драматизм у №№ 28, 30 і навіть «великій» (за масштабами – «надвеликій») № 29, що демонстрували особливе переломлення «фортепіанної оркестральності» в епічно-ліричних творах.

І серед тих Сонат-«велетнів» розміщені дві двочастинні композиції, які демонструють бетховенську «не-відмову» від структур, що відтворюють ранньосонатний лаконічний цикл і водночас демонструють повноту пробарокового-передромантичного світовідчуття, що надихає гіпотезу про свідоме авторське поєднання йозефінського рококо і напрацювань «симфонізованих» Сонат.

8.1. Соната № 27 у втіленні кантовості рококо Бетховена

Аналіз Сонати № 27 широко представлений в літературі, також це досягнення праці Юй Ле, присвяченій окремо специфіці *останніх* Сонат Л. Бетховена та інших знаменитих митців. Аналітичне простеження складу і смислу Сонати № 27 виводить на усталений погляд як на «передромантичний» твір, ще й у передбаченні «Незакінченої симфонії» Ф. Шуберта. Узагальнюючи ці проромантичні музикознавчі «прив'язки», дослідник слушно писав:

«За всієї привабливості очевидного для нас з історичної дистанції уподібнення розглянутої Сонати «Незакінченій симфонії» Шуберта (а до ідеї такого трактування циклу Бетховен повернувся в Тридцять другій сонаті, що ставить крапку в низці творчих відкриттів композитора), все ж не забуваємо про особливу смислову “барокову тяжкість” цієї другої фінальної частини твору. Поєднання в ній рондальності, варіаційності та сонатності показників структури створюють воістину вельми складне ціле порівняно з повільною сонатною у другій частині названої Симфонії Шуберта. Це останнє – ближче до ранньокласичної італійської

сонати Саммартіні-Мартіні, “помноженої” на міць і темброву гнучкість оркестрового викладу» [4, с. 47].

І далі автор дослідження пропонує висновок щодо смислу цієї «пізньої» Сонати в її органічному зв’язку зі старовинним сонатним надбанням:

«У фактурі Сонати № 27 є два моменти наближення до характерної поліфонічної фактури частин “церковної” старовинної сонати. Це особлива акордова строгість типу поліфонізованої акордики на початку Сонати [...], а також “приспів” в основній темі другої частини (тт. 9-12), в якому мелодійний хід на характерний інтервал, секвенційно проведений в темі, явно відтворює характерну ознаку мелодики тем фуг Й. С. Баха» [4, с. 44].

Вказане спостереження тим більш доречне, що вихідна тема 1, e-moll, явно просякнута кантовим ліризмом подання й підлягає розгорнутому контуру Кільця, тобто Богоспоминальному символу, що показаний збігом початкових і завершальних висотностей, а це $g^1-(fis^1)-e^1$ у т. 1 і g^1-e^1 у т. 15.

І частина Сонати № 27, e-moll, *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck*, за ремаркою композитора, розгорнута до діалогізації викладу. Розгорнутість і щільність вертикальних нашарувань міняється у викладі теми 1 кожні два такти, а загалом акордові побудови в першому реченні тт. 1-8 змінюються ансамблево «розрідженими» звучаннями у другому в тт. 9-15, – але це все ніяк не стосується драматизації, становлячи той варіант утілення «двох принципів», про які мовив сам Бетховен, посилаючись на Сонату № 10.

Сонатна експозиція містить низку тем, які відрізняються фактурно-жанровими орієнтирами, але не становлять опозицій, доповнюючи одна одну ракурсами звернення до кантовості, представленої у вихідній темі. Так, тема 2, сполучна, тт. 25-44, позначена зіставленням унісону і пасажного «пробігу», що подає у просторовому розширенні реєстрові зіставлення теми 1.

Компесативна діалогічність вирізняє й першу, побічну, тему 3, тт. 45-54, в якій уперше з’являється репетитивно-псалмодійний котрапункт до акордових подань у верхньому реєстрі. «Сліди діалогізації» помітні і в другій, побічній, тт. 55-66 (у вигляді широ-

коінтервального подання мелодичної лінії у верхньому регістрі та інтервально «стиснутої» в середньому).

Регістрові зіставлення показові й для теми 5, завершальної партії (тт. 77-81), h-moll, причому в останній відновлюється чергування мелодичних і акордових побудов, що було у темі 1. Як бачимо, жодна з тем експозиції не мінає мелодично-співочої моделі – і це все надособистісна кантова співучість, насичена, як це показано, церковною символікою в контурах мелодичних і фактурних подань.

Новий етап – розвивальний, формально розробний розділ, хоч автор не відділяє його знаком повторення експозиції. І починається вказаний розділ в основному e-moll, щоправда, згодом здійснюється модуляція в a-moll (тт. 88-90), нарешті, в Es-dur – es-moll (тт. 92-95) і т. д. У фактурному налаштуванні теми 1 з'явилися репетиції-пульсації, які відзначили контрапункт до основної теми у побічній (пор. тт. 45-50 і 85-92 і т. д.).

Результувальним ходом того розвивального показу початкової теми, тобто головної партії сонатної структури, виступає на дві октави розгорнута послідовність *catabasis* у «жорсткому» хроматизованому поданні (тт. 100-107): тема Спокути «вбирає» змістовне різноманіття розвивального, «в. о. розроблення» розділу. Щоправда, у вигляді контрапункту-протируху до неї приєднується у тт. 104-107 у басі лінія *anabasis*, що далі набуває широкого розвитку в тт. 124-132.

Завершення лінії *catabasis*-Спокути в т. 107 змінюється новим мелодичним підйомом, що вільно подає звороти другого речення теми 1 (пор. тт. 9-16 і 108-113), а згодом, від т. 114, розвиток тієї мелодичної побудови «накладається» на пасажне «ширяння» музики у верхньому регістрі, аж поки вимальовується вищевказана послідовність *anabasis* у тт. 124-132. І таке просторове вирівнювання символіки *catabasis* і *anabasis* надає відповідності *кільцевим* контурам, що відзначали вихідну тематичну побудову і неодноразово показувалися в інших темах твору.

Результувальною структурою виступає канонічне проведення в «небесному» високому регістрі поступеневої послідовності (тт. 133-143), що готує вступ репризного представлення теми 1 (т. 144). Загалом реприза вміщає показ усіх тем експозиції з від-

повідними тональними змінами на користь основної тональності (і найближчої до неї a-moll), збережено їхню послідовність.

Але вирізняється реприза-кода на матеріалі теми 1, тобто головної партії в сонатних відношеннях. У результаті терцієвий зворот (мала терція – модель мовленнєвого не-патетичного «скромного» висловлення, що зумовило панівне становище мінорних ладових структур у церковному гімноспіві) g-fis-e втілює головну ідею Сонати як вираження надособистісної спокутної ніжності вираження.

Загалом побудову I частини Сонати № 27, e-moll, *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck*, визначають такі риси:

1 т. 2 т. 3 т. 4 т. 5 т. 1 т./ел.3 т. 1 т.з.м. 1 т. 2 т. 3 т. 4 т. 5 т. 1 т. з.м.
 Гол.Зв. Поб.1 Поб.2 Зак. Гол./ел.пб. Гол. Гол.Зв. Поб.1 Поб.2 Зак. Гол.
 E e-C-a-B h D h e-a-Es/es... C-F-a...e e C-a e-a... C-e e e

Експозиція		розробка		реприза		р.-кода
I		II		III		
Рефр.	Епізод I	рефрен змінен./епіз.2		рефрен	епізод II	рефр.
I	II	III		IV	V	VI

Із цієї схеми випливає, що вказані сонатні відношення в будові I частини поєднані з рондальним принципом, причому вказана рондальність має близькість до «старовинного» рондо, тобто до французьких-італійських витоків цієї форми з її сакральним началом. Проромантично звучить ремарка Бетховена *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck* – жваво й постійно з почуттям і виразно, що так надихала тлумачення цього і поряд із цим написаних творів у руслі «проторомантизму» композитора пізнього періоду з явним «необароковим забарвленням», виводила на почуття добрі й делікатно-стримано подані. І знов їхній кантовий ліризм, що відсторонює індивідуалізацію вираження, принципово віддаляє від сучасного романтичного підходу.

А от бідермаєрівська замилювана екстатичність, яка наслідувала аристократизм культури рококо, в I частині Сонати представлена явно. Високі церковні знаки, образ Спокути, який так гарно й тон-

ко виділений у середині розвивально-розробного розділу, сакральність рондальної будови, що так органічно корегує компенсативно представлені теми-образи сонатних відношень (недарма у нотному записі характерні розділення сонатного викладу композитор ігнорував), – усе це наближає Сонату до нового, пробідермаєрівськи забарвленого витка рококо у виразній палітрі Майстра.

Підсумкові узагальнення щодо I частини Сонати № 27 такі:

– розгорнутість викладу, що кількісно значно перевершує обсяги «малих» двочастинних Сонат типу №№ 19, 20, 22, не відсторонена від кантово обумовленого тематизму, який у специфічно фортепіанній фактурі «невитриманого голосоведення» показує рівність і приязно-різноманітно представлену низку виразних змін; тридольний розмір привносить елемент «*alla tedesca*», який пов'язаний із ранньовальсовими виявами в європейському світі і який невіддільний від надособистісного ліризму вираження епохи бідермаєру;

– суттєвість поліфонічних виявів у фактурі, причому з переважанням прийомів староцерковних «стрічкових» паралелізмів, зокрема унісонів, контрастно-поліфонічних накладень; але суттю сукупного розвитку фактури виділений як вияв «тихої кульмінації» канонічно-імітаційний характер показу основного мотиву в «небесному» високому регістрі передрепризного подання основної теми, що в сукупності вказує на спирання автора на засади високого мистецтва, невідривного від церковності;

– трансформація вихідної мелодичної послідовності $g-fis^1-e^1-a^1$ тт. 1-2, що представляє добре пророблену від часу Патетичної лінії так званого «філософського питання», до тетрахордної простоти завершального символу Спокути у вигляді ряду $a^1-g^1-fis^1-e^1$ на закінчення I частини, тт. 244-245, засвідчує принцип *подолання волюнтаристського світобачення на користь Богошанувальної великості*.

II частина Сонати № 27, E-dur, Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen – не надто швидко і вельми співуче – починається з розспіву (в мажорі) тієї тетрахордної послідовності, якою закінчилася I частина циклу: $e^1-fis^1-gis^1-h^1-a^1\dots$ (пор. із завершальним тетрахордом закінчення *Mit Lebhaftigkeit* $a^1-g^1-fis^1-e^1$). Відверта мелодійна насиченість музики II частини подана у розмірі

дводольному, але «nicht zu geschwind» – це вельми жвавий темп, у якому автор закликає лишитися на висоті співочого звуковитягу.

Чистота кантової фактури цієї вихідної теми дещо ускладнена педаллю на *h* у прихованому чотириголосці викладу теми, показаної в тричастинній репризній формі, в котрій середній розділ (тт. 9-24) демонструє тип фактури сольного заспіву з подальшим ансамблевим підхопленням – на контурі Хреста $h^1\text{-ais}^1\text{-e}^2\text{-dis}^2$.

Зв'язувальна побудова тт. 29-32 приводить до нової теми 2, *cis-moll*, у якій зіставлення реєстрів привносить приховану поліфонію імітаційних побудов у кантові паралелізми верхніх голосів, даючи аналогії з тією неконфліктною діалогізацією, що була показана в темах першої частини Сонати. Модуляція в *H-dur* (від тт. 41-45) супроводжується перенесенням звучання у високі ноти нижнього наспівування в терцієвих мотивних межах (і в секстових-терцієвих паралелях у вертикалі), що через посередництво ще однієї сполучної побудови (тт. 56-59) приводить до теми 3, *H-dur* (від т. 60). Остання побудована на зіставленні ходу *catabasis* і висхідного мотиву (*anabasis*) секстовим субмотивом (тт. 63-64) на вихідний тон fis^2 , що в результаті подає контур Кільця, Богоспоминального символу.

Подана далі реприза теми 1 в основній тональності – в повноті її тричастинного розгортання (тт. 70-101). Зв'язувальний хід тт. 102-104 переводить виклад у ладо-тональний колорит *e-moll* (зв'язувальний хід тт. 102-104 в *E-dur* показаний у тт. 106-108 в однойменному мінорі), при цьому терцієві паралелізми, показові для теми 1, виведені в реєстровому «розставленні» стосовно глибоко-басових фігурацій (тт. 109-113), підводять до проведення теми 3 – в *C-dur* (тт. 114-117), потім в *c-moll* (тт. 118-121), в *cis-moll* (тт. 122-125), в *Cis-fis* (тт. 126-130). Вступають змінені мотиви теми 2 (тт. 130-139), що приводять до репризи в основній тональності теми 1 (від т. 140).

Указана тема 1 проходить в цьому репризному представленні в повноті своєї тричастинної будови, повністю показана й тема 2, що починається, як і в першій експозиції, в *cis-moll* (т. 172), котра модулює на цьому етапі в *E-dur*. В цій основній тональності показано тему 3 (тт. 201-209), вона від т. 210 входить у гармонічний *C*. Але на шляху цих мотивних «візерунків» проступає ніби

«дитяча простота» вираження: в тт. 213-216 звучить у принципово «розрідженому» фактурному вигляді виявлення «простеньких» канонічних на зворот – типу «філософського питання» десь у «стертому» вималюванні.

За фактурними ознаками імітаційних ходів у загалом явно спрощеній фактурі вказаний фрагмент, який варто виділити як «видіння дитячості» і який позначимо як тему 4, відтворює «тиху кульмінацію» I частини Сонати (тт. 133-143). Але в I частині композиції імітаційно проведений мотив не становить нового утворення, показуючи мовби «інфантилізований» вияв вихідної теми Сонати.

Тут, у фінальній II частині, фактурно подібний до «інфантилізму» I частини фрагмент має самостійний мотивно-тематичний обрис (зазначили як тему 4), оскільки з'являється в кодї-репризі (тт. 269-273), відтіняючи вихід завершального проведення теми 1.

Повертаючись до послідовного опису музичних подій фінальної частини Сонати, підкреслюємо, що те «явлення дитячості», зауважмо, дитячості мудрої й тонкої (досвід рококо!) у тт. 213-222, поданої в гармонічному ладі від C, змінюється вільними перетвореннями мотивів теми 2 (тт. 223-230) в основному E-dur. І тоді – завершальне проведення теми 1 в основному E-dur, в тричастинній розгорнутості, тільки – знов тональне відхилення, цього разу у fis (тт. 265-267).

А відтак, як одкровення – проведення теми 4 з її простенькою імітацією цього разу в E-dur (тт. 269-273), а потім, через «обтяження» кантовою, з терцієвими паралелізмами фактурою тт. 275-278, проступає остаточно завершальний показ теми 1 (тт. 279-284) – скорочено.

Зате – враз «спливає» секстовий хід із теми 3, але доповнений тонами так, що виписується контур Хреста як фігура, що підкреслюється риторичним акцентом імітаційних проведень: див. послідовність Fis-E-cis-H (т. 286), яка «поширюється у просторі» фактурних переходів, аж поки досягає через опорні точки пасажних послідовностей (див. устій cis² у т. 289, найнижча нота спуску e¹ у т. 290, виділеність a⁴ у т. 291, e² як кінцева нота пасажу і Сонати загалом), – охоплення значного простору завершальної кадансувальної побудови всієї композиції.

Схема вибудови всієї фінальної II частини Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen ураховує складні тематичні перетини й тональні зіставлення і має такий вигляд:

1 т.(ава) 2 т. 3 т. 1 т.(ава) 3 т. 1 т.(ава) 2 т. 3 т. 4 т. 1 т.зм.(ав) 4 т. 1 т.ск. ел.3 т.
 Е cis-Н Н Е е-С... Е cis-Е Е Сгар. Е Е Е Е
 Гол. Зв. Поб. Гол. Поб. Гол. Зв. Поб. Т. еп. Гол. Т.еп. Гол.

Експозиція		Розробка		Реприза 1		Реприза 2	
I		II		III		IV	
Реф. I	Епіз.1 II	Реф. III	Епіз.2 IV	Реф. V	Епіз. 3 (1,2+3) VI	Реф. VII	Епіз.4(3) VIII

Наведена схема архітектонічного розподілу фінальної частини Сонати № 27 демонструє поєднання сонатних відношень (із допоміжними сонатними відношеннями за рахунок тональних змін подання 4 теми від репризи 1 до репризи 2) з рондальністю. В сонатній схемі, що вималювалась із *подвійною репризою*, причому обидві справжні, проведення перед розвивально-розробним розділом початкової теми в основній тональності вказує на вихідне для композитора спирання не на власне сонатну форму, а на так звану рондо-сонату, тобто спеціальне й усталене поєднання закономірностей сонатної й рондальної форми, що культивували представники Віденської школи і Л. Бетховен особисто.

Бетховен явно гіпертрофував рондальні ознаки будови і, як він це робив в інших «легких» Сонатах, представляв їх у вигляді старовинно-рондальних рис, тобто знов-таки підкреслюючи солідаризацію з рококо.

У вигляді підсумкових позицій аналізу II частини Сонати № 27 зазначаємо:

– явний мотивно-значущий хід від Богоспоминальної теми Кільця у темі 1 – із показом Хресного контуру в середній частині тричастинної теми – аж до «просторового розгортання» контуру Хреста у завершальних пасажах Сонати, і з виділенням певної вшановуваної простоти («до дитячості»!), яка відзначає «тихою кульмінацією» повернення до репризного подвійного стверджен-

ня вихідного образу – і ніби «надихає» остаточні подання вищезазначених високих символів;

– підкреслене ремарками композитра «співоче» вирішення фактури, вкладеної у жвавий темп *радiсностi вираження*, що охоплює цим позитивом світосприйняття всі відтінки мотивних зіставлень і в темах-образах, і в символіці архітектонічних установлень на *рондальність* із її сакральною підосною;

– безумовність оркестральних, отже, суто фортепіанних подань фактурних виявів п'єси співіснує з підкресленими ознаками замиленої надособистісної лірики кантового витoku, яка органічна для ліній втілення рококо у йозефiнському класицизмі «віденців» загалом і Бетховена зокрема.

Якщо підсумувати сукупні відомості щодо першої та другої частин Сонати № 27, то тут спливають такі тези:

– ця Соната випадає з розряду «легких», оскільки явні ознаки фортепіанно-прооркестральної гри, підкреслена розгорнутість двочастинної форми й відверті барокові залучення, які з повагою висували як «упередження романтизму» в динаміці композиторського буття, не давали приводу ігнорувати значущість композиції;

– прийняття співучості звучання Сонати як бачення в ньому романтичних «пісень без слів» щиро обходило *надособистісну кантовість* зазначеної співучості, а тим – свідоме наближення до барокової *церковної* сонати, в якій втілення поліфонічних ознак фактурного виміру, ба більше, побудова кульмінацій саме на підкресленні вокалоподібної імітаційності у викладі – це вже вибір автора, який, за наведеними вище міркуваннями, співвідносний з народжуваним бідермаєром і який, за всієї його паралельності розвитку романтизму, створив ідеологічно-естетично самостійну виразну концепцію, а в ній *адрама́тизм* посідав чільне місце, зроджуючи в Сонаті № 27 подвійні репризи, як це спостерігалось в «малих» зразках цієї жанрової типології;

– зазначений естетизм адрама́тичного викладу, підкреслення у драматургічно значущих моментах будови ознак високої простоти, аж до наближення до «дитячості» викладу (за всієї зовсім «не дитячої» складності фактури), загальний салонний одухотворений тонус представлення тем-образів, із яких символ Христа став результатом у тематичних перетвореннях від першої до другої

частини циклу, – це все ознаки наближеності до рококо йозефінського класицизму, в якому Бетховен, у силу особистісних стимулів перегляду своїх революційно-класицистських уподобань кінця 1790-х, явно розкривав дотик до глибинних складових бароко;

– наявність самої ідеї двочастинності, яка історично є породженням першосонатних, церковно- чи салонно-джерельно освячених витоків, Бетховен заявив у низці багаточастинних композицій, що самим фактом свого існування стверджує дотичність до ранньобарокових складових віденського класицизму, ревним виразником якого історично став автор і «симфоній для фортепіано», і клавіроподібних [1], безконфліктною, повчально-ліричною кантовістю просякнутих фортепіанних композицій типу Сонат №№ 19, 20, 22, 24, 25 – і 27.

8.2. Соната № 32 Л. Бетховена в симультанності втілення драматичних і адроматичних чинників мислення митця

Останньою ланкою в сонатному ряді творів цього роду Л. Бетховена виступає знаменита **ор. 111 Соната № 32** с-moll, на парадоксальну, з погляду традицій підходу до «симфоній для фортепіано», *двочастинність* якої чимало було звернено уваги й дано тих чи інших роз'яснень. Найпереконливіше звучить версія редактора академічного видання 1959 р. А. Гольденвейзера, який вбачав у тій двочастинності «діалектичну єдність» ліній симфонізованих творів типу Патетичної № 8 і тих, що втілювали «глибоке, мудре і філософськи-споглядальне ставлення до життя» [2, с. 273].

Автор коментарів до текстології Сонат не називає «асимфонічним» підхід у тій другій лінії бетховенської творчості, оскільки в традиційному музикознавчому тлумаченні цей термін засвідчував негатив творчого підходу композитора.

Проте справді є та лінія творчого втілення сонатності у Л. Бетховена, яку Б. Асаф'єв визначив як кантовий принцип вирішення тематично-образного наповнення, а в цьому дослідженні уточнюємо клавірно-піаністичне спрямування стилю гри, органічно

пов'язане із салонною культурою і взагалі «галліцизмами» рококо віденського класицизму.

Вказане розуміння синтезу двочастинності завершальної Сонати Бетховена має певний сенс, оскільки простежується логіка поєднання віденських відкриттів із ранньобароковими, рококо зокрема, сонатними напрацюваннями, в яких сакральний стимул є самозначущим, що й відрізняє *останній* період творчості Майстра від революційно-класицистських нахилів його центрального періоду, який особливо шанували прибічники соціального «прогресизму».

В аналізі Сонати № 32 маємо вирізнити ті риси виразності, на які не заведено було звертати увагу, концентруючись на бетховенському драматизмі, в усій величчі показаному в I частині, що відкривається *вступним Maestoso (mm. 1-16), за яким розгорнене Allegro con brio ed appassionato*. Як уже було наголошено вище, сама ідея патетичного Вступу має тільки один аналог – Вступ до Восьмої «Патетичної» сонати, що цим демонструвала подобу до симфонічної увертюри. А наявність у ремарці *Allegro con brio ed appassionato* терміна *appassionato* недвозначно виводить на аналогії з «симфонією для фортепіано» № 23 (це й зафіксовано у книзі С. Лобачевської [6]).

Однак наведені аналогії в Бетховена зроблені надто демонстративно – і не менш умисно «впаяні» в ці прикмети подоби до симфонічних Сонат принципів відмінності. Останні – в загальному контурі вступної теми, опорні точки якої, охоплюючи інтервальні відстані в п'ять октав, видають *контур Хреста: es – Fis – es² – c²* (тт. 1-3).

Той же контур, але в оберненні, є стрижнем мелодики теми фуги й водночас головної партії домінантної сонатної схеми: *c – es – H – as* (т. 21). Зазначимо, що перший мотив теми фуги й головної партії у скороченні *c – es – H* (т. 20), чим наближений до оберненого варіанта «теми філософського питання», тобто теми *сумніву в путі Хреста* (usical тема «філософського питання» гарно, фактурно вирашно подана у II частині Патетичної). І в процесі подання теми фуги – головної партії ці зіставлення теми Хреста і «філософського питання» займають провідне місце (пор. від т. 29 і 35, від тт. 39, 43 і тт. 48-49, в останніх – Хрест як розмах у п'ятиоктавному обсягу *f³ – des – d – ces⁴*).

Побічна партія (від т. 50), As, вибудувана за «чистою» лінією *catabasis*, тобто являючи образ Спокути (за гріх зіставлення ідеї Хреста і загалом її заперечення?). А в завершальній партії (від т. 58) маємо певне ствердження послідовності «філософського питання» в оберненні, тобто в трагічному повороті розуміння його сенсу. І відчайдушно його «знімає» в хроматичному поданні образ Сходження душі, посталий *anabasis* в унісонному, через дві октави, вигляді (тт. 66-69).

Так Вступ та експозиція сонатної форми демонструють шляхи ствердження Хресної величі, що долає спокуси Розуму.

Розроблення (від т. 73) підхоплює вказане зіставлення тем «філософського питання» і Хреста, причому фугато тт. 75-84 побудоване за темою Хреста, а вготовляння репризи, тт. 87-92, наскрізно заповнене мотивами «філософського питання».

Реприза (від т. 93) зосереджується на показі теми Хреста і Катяття (тт. 97-100), де після «ширяння» у високому регістрі фігуративного контрапункту до теми Хреста (тт. 110-114) стверджується в багатооктавному просторі вказана тема-символ: $c^4 - F - c^4 - G$ (тт. 115-117). Спокутна тема побічної в репризному звучанні підкріплена басовим *catabasis* тт. 125-126 (тема 5), мотивне доповнення до якого в кінцевому підсумку (якщо охопити тт. 125-127) подає повноту контуру Хреста (див. устої $c^1 - des - b - as$).

Тільки після цієї «розробної вставки» (тт. 125-135) проходить завершальна партія з її «філософським питанням» і «вирівнювальним» *anabasis*, після чого – кода, тт. 151-159. В ній на фоні «ослаблених буремностей» другого мотиву фуґи – головної партії – проходить псалмодія на c^2 , підтримана акордовою вертикаллю і з виділенням висхідної (*anabasis*) послідовності від c^2 (т. 152) до c^3 (т. 158).

Ця висхідна послідовність є комбінаторним перетворенням *catabasis* теми 5, але змістовно це принципово нова тема 6, яка «збрала» у висхідну в високому регістрі послідовність, що в темпово стислих поданнях неодноразово (див. тт. 67-69, 88-92) «вирівнювала» на користь виходу теми Хреста вияв «образу сумніву», втілюваного «темою філософського питання», що найбільшою мірою проступає в завершальній партії.

Показ теми 6 на послідовності *anabasis* у найвищій лінії прихованої поліфонії розкладу верхніх голосів тт. 151-159 зроблений

з максимальним «розведенням» реєстрових показників музики правої й лівої рук. І відверто йде просування ладового вираження через відхилення в f-moll – до кришталевої ясності викладається C-dur (тт. 155-159). Це робиться максимально «розставленими» руками, що має свій сакральний сенс, про що буде сказано нижче.

Таким чином, I частина Сонати № 32 позначена такою архітектонічною ідеєю:

1 т.	2 т.	3 т.	4 т.=3м.	2 т.	2 т.	2 т.	3 т.	5 т.	4 т.=3.2	2 т.ел./6т.
с	с	As	As	g...	с	С	f	с	f	–С
Т. Вc.	Гол.	Поб.	Зак.	Гол.	Гол.	Поб.	Т. еп.	Зак.	Гол.	ел/т.коди
Вступ		Експозиція		Розр.		Реприза із епіз.і розр.			Кода	
Рефрен		епізод 1		реф. 3м. Реф.		Епізод 2		реф. 3м.		

Доповнення до цієї схеми має бути за вкладеністю в подання сонатних відношень ефектів звучання фуґи, що йде від типу тем 2 і 4; експозиційне одноступеневе викладення теми 2 і її склад із двох мотивів, основного й «заповнювального», широкоінтервальні ходи першого провокують вибудову імітаційно-поліфонічних фактурних ознак, що символізують церковність і зв'язок зі старовинною sonata da chiesa. Однак, згідно з логікою «відтискання» темою «філософського питання» теми Хреста, фуґа не складається, а нерозвиненість розробного розділу і проникнення розроблення в репризу наділяє сонатний принцип розподілу тематичних взаємодій *наближенням до рондальності*, тобто до сакрального джерела інструментальних форм європейського архітектонічного вжитку і того, що органічно споріднювало з виборами рококо.

Ясно, що «патетична» тональність c-moll, наявність аналогії з Патетичною сонатою налаштовують виконавців на максимальне виявлення образу appassionato в композиції. І хоча нижче цитований знаменитий редактор приймає певну «двоїстість» смислових ліній Сонати ор. 111, що об'єднує драматично-симфонічні й кантово-споглядальні бетховенські здобутки, редакторська добросовісність і музикантське чуття творчої ситуації спонукає його підкреслити *відносну контрастність* теми Вступу і Allegro:

«Між темпом вступу і темпом Allegro, як це звично у Бетховена, спостерігається єдність пульсу... Виписана в останньому такті трель написана тридцять другими. Таким чином темп Allegro опиняється удвоє швидшим від темпу вступу. Це застерігає від намірно затягнутого темпу вступу і, особливо, від перебільшено швидкого в Allegro» [2, с. 273].

Однак саме надшвидкі теми Allegro підсилюють драматичні риси зіткнення різних його тем, оскільки помірніший рух згладжує різне, наближає сонатність до строфічних вимірів. Саме про це «наближення до строфічності» за наявності сонатних відношень і попереджає А. Гольденвейзер: теми Хреста і «філософського питання» не «борються» (як іспанці й фландрійці в «Егмонті»), в музиці розкрита ідея спокуси Розуму, яка долається Піднесенням до Вищого і віросповідальним прийняттям Хреста. І за такої темпової стриманості подання Вступу і тем Allegro в ті теми-образи із множинністю поліфонічних прикмет їхньої будови на перший план висувається *їхнє кантове тло*.

Тому за зовнішньої подоби будови I частини № 32 до I частини № 8 маємо їхнє фактичне змістове дистанціювання: Патетична соната справді тримається на контрастах-антитезах, тема Вступу «втягується» в протистояння темам Allegro, результатом чого стає «анігіляція» першої.

Тема Вступу в Сонаті op. 111 не бере участі в перипетіях Allegro, але явлена в ній тема Хреста стає витоком головної партії й пов'язаних із нею символів anabasis і catabasis. Ретельна підготовка ладотональності й фактурного чинника у кінці Allegro до збігу з початковими звучаннями Arietta вказує на *відносність контрасту* I і II частин Сонати, тобто це не єднання «двох антиномічних виразних якостей», а *доповнення* інструменталізованої кантовості I частини безпосереднім її показом у Варіаціях за темою Arietta.

II частина Сонати op. 111 № 32, Adagio molto semplice e cantabile, C-dur, відкривається демонстрацією Arietta як теми п'яти Варіацій, поданих у класиці мелодичного колорування і контрастно-поліфонічного накладення фактурних складностей на мелодію основної теми. Звідси – духовно-екстатичний базис звучання цієї частини Сонати: образ абсолютно не змінюється в про-

цесі варіювання, але являє невідступне набирання інтенсивності виявлення своїх *світлосяйних* ознак.

Музика Arietta позначена, за ремарками самого атора, «простою і співучістю» («semplice e cantabile»), а якщо взяти до уваги, що специфікою канта є «простий серйозний спів» [3, с. 3], то напрошується пряме посилання на кантову основу теми-образу.

Вражає фактурна «розставленість» верхніх і нижніх голосів (а це принципово фортепіанний тип фактурного показника) – це моделювання старовинно-церковного співу типу дисканта, техніка якого, складена на базі візантизму, була здобутком православної Франції XII-XIII століть і єдиним для всієї християнської Європи зразком контрастно-поліфонічного мислення. Але Бетховен явно бере пізніший варіант дисканта за основу фактури своєї Arietta, що відповідає музичним перевагам ранньолютеранського співу, який багато живився з галіканської церковної музики.

«Розведенням» регістрів альтового і тенорово-басового типів Бетховен підсилював той контрастно-поліфонічний принцип, за яким не мелодійно-інтонаційно, але регістрово-тембрально голоси протистояли як «сйаво» і «тінь», при тому що всі складові вертикалі представляли розспівування одного канонічного наспіву, розташованого в басі.

Окремо зазначимо, що нижній голос Arietta виписаний в самостійно-мелодичному характері, а верхній голос, який «дискантує», розцвічуючи прихованою поліфонією (див. «просунення» повороту на g^1 в перших тактах) ту ж мелодичну послідовність (c^2 , d^2 , e^2 , тт. 1-3), що і в баса (восьмими в тт. 2-3), аж поки верхні голоси по-кантовому зіллються в «стрічкову» паралель, в основному секстами.

Цей дискантовий розподіл голосів на «верхній ряд» паралельних звучань і басових поєднань композитор зберігає в усіх *Variacіях*. А це особливо впадає у слух у III (від т. 55) і IV Варіації (від т. 74): навіть за ритмічної уподібненості верхнього і нижнього рядів у тт. 60-63 регістрово-фактурне їхнє «розведення» наочне. А у IV Варіації, де маємо послідовне зіставлення нижнього («глухого», «тьмяного» в коментарях) регістру і «зоряного пилу» високорегістрових «рухливих педалей», кожне таке переміщення демонструє «незлиті» фактурні ряди верхніх і нижніх голосів на різних регістрових рівнях їхнього подання.

Розвивальний фрагмент тт. 116-140, що дає на 11 тактів ладове «затьмарення» у вигляді звучання в *c-moll*, – також зберігає «дві стрічки» фактурних розділень, які на новому рівні поновлюються і стверджуються у фінальній V Варіації (від т. 141).

А підсумковою побудовою виступає тритактова кода на мотивах наскрізної теми, загальний фактурний контур якої заявляє висотні співвідношення Хреста і Богоспоминального Кільця: $c^1 - G - f^3 - c^1$ (тт. 183-185).

Цей Хресний контур показаний «стисло» і в початково представлений темі *Arietta* – див. послідовність $c^2 - g^1 - d^2 - g^1$ (т. 1), відповідно цей мелодичний зворот підхоплюється всіма Варіаціями. Але тільки на рівні коди символ Віри опиняється на першому плані сприйняття, повторюючи в «осіяному» *C-dur* вихідну фігуру Сонати, представлену у т. 1 Вступу до I частини.

Таке «кругове» вирішення тематичного заявлення, очевидне в «малих» Сонатах центрального періоду, як бачимо, композитор витримує й у своїх пізніх здобутках, в яких звернення до двочастинності підкріплює настановою на барокові, в дусі рококо, «обертальні» конструкції й відповідну тематично-образну символіку.

Схема побудови II частини *Arietta* Сонати № 32, *C-dur*, *Adagio molto semplice e cantabile* втілює по можливості нюанси мотивно-жанрових перетворень основної теми, демонструючи динаміку варіантних змін – за сталості тематично-образного виявлення ідеї Звернення до Духу:

1 т.	1 т.зм. ¹	1 т.зм. ²	1 т.зм. ³	1 т.зм. ⁴	1 т.ел.	1 т.зм. ⁵	1 т., ел. ¹
C (a-C)	C (a-C)	C (a-C)	C (a-C)	C (a-C)	C-c	C (a-C)	C
Тема Аг.	Вар.1	Вар. 2	Вар. 3	Вар.4 рег.зм.	Лад.вар.	Вар.5	Кода
I			II			III	

Трифазова будова цілої варіаційної послідовності окреслена дуже чітко, оскільки ладове варіювання теми з порушенням її структури маємо у тт. 116-140, і найбільш вільні зміни – від тт. 125-126, що за загального обсягу *Adagio* у 185 т. показує пропорцію 2:3, тобто точку «золотого перетину». Так показане «від-

луння драматичних згущень», які були намічені в сонатній будові I частини, в основі, трифазової.

У такий спосіб II частина циклу *намічає* структурну подобу до *Maestoso – Allegro con brio*... I частини Сонати, то більше, що заявлення *Arietta* як Теми Варіацій фактурно її відрізняє від наступних, даних у дрібних ритмічних розкладах, Варіацій 1-2 і тим більше наступних. Тобто маємо «натяк» на співвідношення більш стриманого і більш інтенсивного руху: Бетховен виписав співвідношення одиниць руху в I частині як 1:2, а співвідношення пульсацій постійної тривалості між Темою і Варіаціями 1-2 і подальші – 1:3, 1:4 і т. д.

Із цього випливає, що композитор відрізняє Вступ і *Allegro* в I частині темпово-жваво – і подібне ж відношення моделюється пульсаціями постійних тривалостей від Теми до Варіацій. Таким чином «знімаючи» уподібненість структур частин циклу на основі широко трактованої сонатності, Бетховен подає диспропорційний «малий» цикл повільно-жваво від першого до переважального наступного етапу в інтенсивному русі в кожній з двох частин циклу.

Підсумовуючи аналіз Сонати № 32 ор. 111, робимо такі висновки:

- двочастинна будова Сонати загалом «підкріплюється» непропорційною, але підкреслено сприйнятною двофазовістю вираження стриманого – жвавого руху від Вступу до *Allegro* в I частині і від *Arietta* до Варіацій у II частині циклу;

- двочастинність Сонати № 32 автор *відсторонив* від того, що стало традицією тлумачення композиції як *контрасту* драматичного і ліричного вираження в I і II частинах, оскільки в темах-образах I частини немає тем-антитез (тема «філософського питання» є скороченим варіантом теми Хреста, це образ «спокуси розуму», але не протистояння смислів);

- витримування темпових вимірів, заданих Бетховеном у I частині, «оголює» її церковну символіку в загальному розкладі *Allegro*, яка відверто «підтягується» до дискантовості-кантовості (сам термін «дискант» – це «проти-кант», тобто контрапункт до канонічного наспіву в «тенорі» як «головному-путшовому» голо-сі) *Arietta*;

– зосередження на варіаційності у II частині циклу є не контрастом до I частини (як варіаційність у фіналі Третьої «Героїчної» симфонії), а «структурним відлунням» варійованої проєкції вищеназваної диспропорційної двофазовості *Maestoso-Allegro* у двофазовість цього ж роду у співвідношенні *Arietta* і *Варіацій*;

– безсумнівні знаки належності Сонати № 32 до різновиду барокової традиції *sonata da chiesa* надає органіки «злиття» з ознаками виражальних прийомів рококо, сконцентрованих і в «*semplice*» музики *Arietta*, і в «розлитості» реєстрово-фактурних ознак трелювання-арпеджованості (знаменитий «зоряний пил» Бетховена), які постали індексними якостями фактури творів рококо;

– Соната оп. 111 Л. Бетховена наче «вбирає» два струмені творчої установки генія – у виробленні театральньо-драматичного типу музики, зразком якої для нього стали симфонічні композиції Л. Керубіні з одного боку, а з другого – це продовження саме віденського «нерва» вираження, похідного від узагальнень йозефінського класицизму, в якому спирання на рококо стали специфічним для цієї композиторської школи поворотом класицизму, що отримав спеціальну назву *віденського* чи *німецького* класицизму.

Виділення в аналіз Сонат №№ 27 і 32 з послідовності так званих пізніх творів за їхню структурну уподібненість «малим» Сонатам центрального періоду дозволило тлумачити їх у контексті виконавського визнання попри теоретичні «засудження», а у випадку №№ 27, 32 вирізнити не «романтичні передчуття», а свідоме, в нотному тексті виписане черпання із запасів барокового *церковного* інструменталізму.

Теоретичним підґрунтям представленого перегляду концепції сонатної творчості Бетховена, що не може базуватися тільки на вартостях «фортепіанного симфонізму» типу Патетичної та Апасіонати, але реально орієнтована на двоїстість указаної театралізовано-драматичної типології – і лірично-надособистісної споглядальності, натхненої *кантовим* пластом християнської пісенності, – постала ідея самого композитора про втілення «двох принципів».

Ці останні живилися й філософською антитетичністю мислення (посилання на Патетичну), і споглядально-прорелігійним прийняттям «церковних антиномій», тобто якостей, що співісну-

ють і не є конфліктними за самою допущеністю їхнього існування (посилання на принципово адраматичну Сонату № 10).

Зроблено узагальнення щодо реалій вияву кантовості як духовного начала пісенного обширу постренесансної Європи, котре в умовах соціальних потрясінь XVIII століття виходило й на стильові корекції щодо проревольюційних творів, що на певний час надихали і творця «Егоїса». І якщо за логікою змісту Дев'ятої симфонії кантовий фінал, що підсумовує весь цикл, «покриває» драматичні заряди I-III частин циклу, то не так однозначно виступає висновок про «переважання» кантовості у творчості композитора загалом, що потребує допоміжних досліджень.

Узагальнення, зроблені на аналізі «легких» Сонат раннього і центрального періодів порівняно зі структуроподібними до них Сонатами пізнього етапу, зазначили вагомість і всеохопний для фортепіанної спадщини композитора сенс виразності названих творів, що не поступаються значущістю прийнятим традиційним проромантичним підходам «найкращих» – драматичних симфонізованих полотен типу №№ 8, 17, 21, 23 тощо.

Вказана позиція уґрунтовується матеріалами про фортепіанно-виконавський характер бетховенської діяльності, в якій гра на інструментах Графа заповнила весь виконавський простір спадщини Майстра, висунувши резюме Й. Гуделя щодо «промоцартіанського типу піанізму Бетховена» [5]. І в діяльності найкращого і найвизнанішого учня композитора і піаніста – К. Черні, який цілком стильово «зливався» з віденською школою «легкої», «перлиної» гри Й. Гуммеля. Вказана виконавська сторона бетховенського фортепіанного мистецтва не може жорстко відокремлюватись від композиторської спадщини, що за законами парціальної психології справді має тенденцію автономізуватись, тобто стильово дистанціюватись саме у виконавському і композиторському внесках.

У композиторській творчості Л. Бетховена театралізовані-симфонізовані Сонати посіли почесне місце – і цю лінію поглибив, підняв на щит нового фортепіанного стилю й абсолютизував у значущості історичного внеску композитора Ф. Ліст. Але віддаючи належне високому відкриттю симфонізму у фортепіанній спадщині Бетховена, не можна ігнорувати базових принципів його мислення, які були сформовані *салонним* мистецтвом насам-

перед (і Бетховен-виконавець був салонним піаністом), і вже тим невідривні від йозефінського класицизму Віденської школи.

Аристократизм як салонності, так і сукупних засад йозефінського принципу (об'єднання в єдину стильову лінію театрального класицизму і салонності рококо) був невід'ємною стороною діяльності Майстра, його співдружності з найвизначнішими представниками аристократичних кіл Австрії та інших країн, зокрема «руські» контакти через Розумовського. І тому присвячення Т. Брунsvік обох Сонат №№ 23 і 24 засвідчує довіру композитора як у розумінні піаністкою й високоосвіченою жінкою його революційно-класицистських замахів, так і максимально наближених до «простоти» слідів рококо в Австрії кінця XVIII – початку XIX століття.

Час творчості Л. Бетховена на зламі століть вирізняється *стильовою симультанністю* мислення, оскільки відкриття йозефінського класицизму, хвилі впливу революційного класицизму із Франції 1790-х, народжувана передромантична сфера і, головне, визрівання бідермаєру як напряму, що опонував романтизмові, перебуваючи у зв'язку з останнім у неприйнятті класицистських раціоналістичних засад мислення та ін., – становили реальні перетини ідей та мистецьких стильових пошуків, на які не міг не реагувати геній Л. Бетховена.

Абсолютизація у традиційному підході «проторомантичної» складової мислення композитора є закономірною реакцією теорії на вказану стильову симультанну палітру, але нині болісно сприймається ігнорування пробідермаєрівських начал, які спиралися на здобутки рококо, тобто на суть йозефінського внеску в новаційність віденського стилю.

Аналіз раннях Сонат Л. Бетховена, таких як №№ 9, 10, 11, показав, що оригінальність підходу композитора до спадщини рококо проявляється в його особливій довірі до співучої *кантовості*. І в цьому підході висвічується як солідаризація з надособистісною лірикою рококо, що була однією з основ Віденської школи, так і відкритість до прийняття навколореволюційного колориту творчості, що на певному етапі стала вельми дорогою композиторові з його шануванням Ж.-Ж. Руссо, прийняття музичних відкриттів Л. Керубіні та ін.

Вихід Бетховена на кантовість і на специфіку сонатної творчості підкреслено в праці як першість в оркестрально-симфонічній діяльності для нього в 1790-х роках не у створенні Симфоній, але Концертів, що лише починаючи з Третього переходять на позиції *симфонізації*, тоді як утіленням останньої з розумінням барокових витоків концертності виступають Перший і Другий фортепіанні концерти композитора.

Виконавське визнання вказаних та інших Сонат Л. Бетховена майстрами першого ступеня, перш за все А. Шнабелем, С. Ріхтером, Г. Гульдом (останній грав Бетховена *підкреслено лірично*, концентруючись на Четвертому концерті), випредило теоретичне осмислення всієї палітри стильових надбань цього великого музиканта. Представлена концепція розрізнення двох стильових пластів сонатної спадщини як театральньо-драматичного і кантово-споглядального надбань зроблена у розвиток позицій асаф'євської довіри до кантовості в Бетховена, покликана компенсувати однобічність проромантичного розуміння здобутків композитора.

«Малі» Сонати центрального періоду №№ 19, 20, 22, 24 (двочастинні), 25 (Соната-Сонатина) позначені повнотою фортепіанного наповнення фактури («невитриманого голосоведення»), але з уникненням оркестрових протиставлень, теми не становлять антитетичних утворень, а радше доповнюють одна одну, розширюючи лірично-кантовий запас вихідної теми: майже в усіх саме кантова лірика закладає базисні показники в тематично-образну будову композицій.

Послідовна прихильність Л. Бетховена до двочастинності в Сонатах, які за хронологією створення буквально «беруть у коло» «сонати-симфонії» рівня 17, 21, 23, ба більше, як показав аналіз, композитор підкреслював види тональної однойменності між указаними визнаними вершинними точками спадщини й тими, які заведено було ігнорувати в повноті представлення генія Л. Бетховена. Як вище вже підкреслювалося, символічним є присвячення й Сонати № 23, й Сонати № 24 Т. Брунsvік, хоча ставлення до другої музикознавців довго не реагувало на заяву самого автора про значущість цієї композиції як «кращої за Місячну».

Сама майже наскрізна двочастинність будови «малих» Сонат центрального періоду явно була цінною для Л. Бетховена, оскільки цією двочастинністю він себе протиставляв і Й. Гайдну,

і В. Моцарту, яких така композиція відверто співвідносила б з італійською клавірною школою 1750-х. Бетховен, як можна зрозуміти з усієї логіки користування формою двочастинності поряд із побільшеними три- й чотиричастинними Сонатами, свідомо вносив у свою послідовно фортепіанну фактуру (при тому, що в процесі виконавства, за спостереженням Й. Гуделя, грав «моцартіанськи», тобто клавірно-салонно) аналогії з породженням салонності рококо і церковного інструменталізму.

Обґрунтування цієї тези – в поліфонізованості фактури всіх «малих» Сонат, а також насиченість їхніх тем церковною символікою Кільця-Богоспоминання, *anabasis – catabasis*, тобто Сходження душі – Спокути, Хреста.

Аналіз двочастинних Сонат пізнього періоду №№ 27 і 32, які зазвичай відносять до рубрик «передчуття романтизму» (щодо № 27) і «узагальнення патетики Сонат у *c-moll*» (щодо № 32), показав суттєвість у них наскрізної для всієї творчості композитора ідеї-образу кантовості, а також принципове уникнення драматизму (№ 27) чи подання його «натяком» (№ 32).

Інтерпретаційні закономірності, якщо вони впливають із засад композиторської позиції, базуються в разі виконання Сонати № 32 на відносній контрастності темпів Вступу і *Allegro* й на ретельному введенні автором ознак музики *Arietta* II частини з елементів теми Хреста та *anabasis* першого *Allegro*.

Зроблені спостереження буття «малих» Сонат серед високих досягнень Бетховена – «фортепіанного симфоніста» – дозволяють указати на їхню суттєвість як безпосередніх носіїв ознак йозефінського класицизму Віденської школи і таких, що акцентують унески рококо у фортепіанно-сонатне надбання автора.

Саме ранні, «малі» Сонати центрального періоду і двочастинні композиції цього типу в пізній період творчості дають поєднання з «моцартіанством» виконавської манери Л. Бетховена, чий парціальні психологічні настанови сформували в композиторській діяльності «сонати-симфонії», тоді як виконавськи-вихідними й відповідними епохальному висуненню засад виразності замилювання в народжуваному бідермаєрі були якраз фортепіанні й водночас проклавірні типології «легких» і «малих» Сонат.

Висновки. Майже наскрізна двочастинність будови «малих» Сонат центрального періоду явно була цінною для Л. Бетховена, оскільки цією двочастинністю він себе протиставляв і Й. Гайдну, і В. Моцарту. Її Бетховен свідомо вносив у свою послідовно фортепіанну фактуру, при тому, що в процесі виконавства грав «моцартіанськи», аналогічно породженню салонності рококо і церковного інструменталізму. Аналіз двочастинних Сонат пізнього періоду №№ 27 і 32 показав суттєвість у них наскрізної для всієї творчості ідеї-образу кантовості. Велич Л. Бетховена вимальовується не тільки як повнота оркестралізації-симфонізації мислення, це також висунення засад «легкого» піанізму – за логікою неконфліктних «двох принципів», які композитор свідомо виставив у якості методологічного чинника свого творчого підходу.

Література

1. Андросова Д. В. Символізм и поликлавірность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Бетховен Л. Сонаты для фортепиано в четырех томах. Том. IV. Редакция А. Б. Гольденвейзера. Москва: Гос.муз.издат., 1959. 280 с.
3. Маркова О., Подолян Л. Про духовний генезис українського канта та його зв'язки з музикою європейського релігійного Просвітництва. Одеса, 1982. 14 с.
4. Юй Ле. Останні сонати Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ч. Айвза, О. Скрибіна в інтеріоризації стильових етапів композиторської творчості. Канд. дис., ОНМА ім. А. В. Нежданової, 17.00.03. Одеса, 2018. 155 с.
5. Gudel J. Możliwości brzmieniowe fortepianów epoki Chopina // Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. S. 503-512.
6. Łobaczewska S. Beethoven. Kraków: PWM, 1977. 239 s.

Розділ 9.

ДЕРЖАВНО-РЕЛІГІЙНІ ВІДНОСИНИ ЯК ПІДҐРУНТЯ ПОЛІТИЧНОГО ПРОСТОРУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Тема нарису підказана умовами буття сучасного світового порядку, які спричинюють народження політичних феноменів через культурно-ігрові дійства. Низка «тюльпанових», «помаранчевих» і т. д. революцій, згідно з їхніми назвами, спиралися на естетично-ігрові позиції, які в минулі епохи не залучалися до основного засобу полікотворення. А якщо й називалися криваві акції красивою формулою, типу Війна Червоної та Білої троянд, то це була символіка дій, які оперуванням квітами й реакцією на них ніяк не задовольнялись. Державна політика стосовно культури й особливо щодо її релігійно-символічного стимулу завжди мала однозначно виражену вагу: класицизм був уведений в мистецтво наказом короля, критичний реалізм піднятий був на щит «різничинцями» епохи романтизму у згоді з політикою опозиції урядовим установам, веризм задовольняв потреби політично й економічно припущеного італійського Півдня, мінімалізм в особі Дж. Адамса демонстрував захват політичним успіхом уряду США, не кажучи вже про соцреалізм як офіційну естетично-ідеологічну доктрину СРСР (хоча народжений він був задовго до СРСР політично радикальними інтелігентськими колами).

Усі ці питання в тій чи іншій постановці неодноразово піднімалися у спеціальній літературі, але скоріш у зв'язку з критикою «втручання» релігії чи державно-урядових установ у справи мистецтва. Хоча історія свідчить про генетичну обумовленість релігійними настановами й державними інтересами розвитку мистецької сфери. Темою цього нарису є простеження закономірностей спрямування мистецтва релігійно-державними заходами, ефективність чи недолугість яких визначається конкретикою історичної доби і стану суспільства.

9.1. Сучасна наукова література в обговоренні генези й онтології мистецтва відносно релігійно-державних інститутів

Наукові гіпотези доводять, що релігійні зв'язки в суспільстві є старшими за правові чи державні. Дж. Мур писав, що релігія старша і за право, і за державу [1]. Редкліф-Браун уважав, що в первісному суспільстві важко розділити політичні й ритуальні функції. Згідно з Г. Зиммелем, ранні форми розвитку культури позначені відсутністю спільнот, які водночас не були б культовими організаціями [2]. Отже, тривалий час релігія не розглядалася як щось зовнішнє відносно держави: уявлення про сакральне походження держави було найважливішим чинником її легітимації.

Знання про зв'язок цих феноменів накопичуються з об'єднанням людської спільноти в суспільство, з виникненням таких інститутів як держава, право, влада, власність, з усвідомленням людиною себе суспільною істотою, з осмисленням значення цього зв'язку. За А. Колодним, «первинні політологічно-релігієзнавчі знання акумулюються у сфері філософсько-історичного світогляду, коли можна говорити про протополітологію релігії, яка підготувала теоретичну базу для синтезу знань в перспективну і цілісну наукову систему» [3]. Протоелементи цих знань з'являються на рівні міфологічного і релігійного світогляду в давньосхідних суспільствах Єгипту, Вавилону, Індії, Китаю. Так, протополітологічні вчення народів Індостану викладені у Ведах, Дхармасутрах, Законах Ману. Релігійні настанови, викладені в священних текстах, виступали ще й регуляторами суспільно-політичного буття. Такі давньокитайські релігійно-етичні й політико-правові вчення як конфуціанство, моїзм, легізм, даосизм стосувалися проблем суспільного договору, державного управління, контролю, влади, співвідношення людини й держави та ролі на рівні цих суспільно-політичних сегментів релігійного чинника.

Антична філософія вплинула на процес розвитку «політології релігії» [3]. Вчення Піфагора, Демокрита, Протагора, Гіппія, Сократа, Платона, Аристотеля піднімали питання функціонування держави, моральності політики, відстоювали взаємодоповнюваність бо-

жественного, природного і позитивного права на основі принципу справедливості [4, с. 83]. Платон уважав, що державна релігія об'єднує й гуртує громадян, сприяє формуванню єдиної думки, а тому державні закони мають оберігати державну релігію [4, с. 83-84]. Релігія для Платона – це корисна вигадка, яка дає змогу пояснити нерівність людей шляхом поширення ідеї, що хоча в ідеальній державі всі браття, але бог, створюючи людей, у людей, які мають правити, додав золота, а в їхніх помічників – срібла [5, с. 52].

У процесі диференціації суспільств, відокремлення від релігії права і політики, виокремлення релігійних інституцій і ускладнення державних організмів, відносини між релігією і державою стають об'єктом досліджень філософів – Епікура, стоїків (Зенон, Клеанф, Аврелій, Сенека). Оцінюючи роль релігії в суспільстві, Сенека писав: «Чернь уважає релігію правдою, мудрець брехнею, правитель – корисною вигадкою» [цит. за: 4, с. 87].

З утвердженням християнства як державної релігії в Римській імперії віротерпимість змінюється релігійною нетерпимістю. Значну роль відіграли апологети християнства – Тертуліан, Юстин, Ориген [4, с. 89]. В епоху середньовіччя патристи (Василій Великий, Аврелій Августин) заклали підвалини релігієзнавства, здобутки якого вплинули на становлення релігієзнавства і політології релігії, оскільки тривалий час богословська християнська думка визначала пріоритети політичного розвитку.

Августин, розвиваючи християнську концепцію історії, вважав усі соціальні, державні та правові установи наслідком гріховності людини. У праці «Про град Божий» він визначав історію як боротьбу між християнами, що будують «град Божий», і послідовниками Сатани, які побудували світську державу – «град земний», – і відстоює теократичну форму державного правління з верховенством церковної влади над світською [5, с. 103].

У політичному житті середньовічної Європи піку могутності досягло папство в XIII ст. Тоді завершилося становлення схоластики, орієнтованої на виправдання постулатів віри засобами розуму. Ф. Аквінський, який, крім теології, розглядав питання політики і права, продовжує ідеї Аристотеля про те, що в людях як «політичних суспільних тваринах» уміщено прагнення жити в політичній спільноті, де влада встановлена богом, а діяльність

монарха подібна до діяльності Бога [5, с. 115]. Ф. Аквінський створив основу неотомізму – вчення XX ст., яке після II Ватиканського собору визначало тенденції соціального й політичного вчення католицизму [3, с. 53].

В середні віки виникали і єретичні вчення (Іоанна Еріугена, П'єра Абеляра, Марсилія Падуанського та ін.), які вчинили спротив владним амбіціям церкви й стали ідеологічною базою релігійно-політичних опозиційних рухів (богомолів, альбігойців, катарів, вальденсів, амальрикан, гуситів, лолардів та ін.) [38, с. 8]. Вчення, рухи, ідеї Реформації та гуманістів періоду Відродження підготували новий етап осмислення співвідношення суспільних феноменів – релігії та політики, раціоналізму і просвітництва. В цей час превалюють ідеї цінності людської особистості, утвердження громадянських прав і свобод, свободи релігії, віросповідання, совісті, відокремлення освіти від церкви, відокремлення церкви від держави [3]. Ці ідеї обґрунтовують Б. Спіноза, Т. Гоббс, Д. Юм, П. Бейль, Ш. Монтеск'є, П. Гольбах, Т. Джефферсон, А. Сміт, Т. Пейн, Б. Франклін та ін.

Так, Т. Гоббс у праці «Богове і кесареве, підпорядкування релігії державній владі» прагне довести, що християнська держава і церква – це одне й те саме, вказуючи, що «держава називається громадянською державою в силу того, що її піддані – люди, і церквою – в силу того, що його піддані – християни» [6, с. 25-27]. Він виступає проти ідеї «універсальної церкви» й розділення понять «мирська» та «духовна» влада, оскільки «церква – це спільнота людей, що сповідують християнську релігію і об'єднані в особі одного суверену», адже «в християнській державі ніхто, окрім суверена, не може знати, що є і що не є словом божим» [6, с. 29].

«Князь атеїстів» (за Л. Феєрбахом) – Б. Спіноза – у «Богословсько-політичному трактаті», ототожнюючи Бога із природою і вважаючи, що все в світі підпорядковується причино-наслідковій залежності, твердив, що найголовнішим для людини є «свобода волі». Як раціоналіст у державному управлінні він указував на затребуваність релігії державою. Використовуючи страх людей та керованість їхніми релігійними догмами, держава керує натовпом: «Таємниця монархічного правління в тому, щоб тримати людей в омані, а страх, який вони повинні стримувати, прикривати ім'ям релігії, щоб люди билися за своє поневолення, як за благо-

получчя, і вважали почесним не шкодувати життя і крові заради марнославства однієї людини» [7].

Такої ж думки дотримувався Д. Юм, який писав, що «забобонність вигідна владі, вона спирається на страх... пригніченість духу» [8, с. 29]. І далі: «забобонність вкрадається в життя людей і робить їх покірними [...], не конфліктуючи з цивільною владою, вона здається нешкідливою народу, поки жрець, твердо встановивши свою владу, не стає тираном...» [8, с. 31].

Скептик XVII ст. П. Бейль виступив проти догматизму і клерикалізму, але однаково боровся як проти схоластики, так і проти спроб філософської розумової релігії. Твердження П. Бейля, що «функціонування соціально-політичних інститутів та дотримання вимог моральності можуть у суспільстві атеїстів перебувати на більш високому рівні, ніж у суспільстві, пронизаному релігійними віруваннями», дозволило Ш. Монтеск'є сформулювати «парадокс Бейля», якого Монтеск'є не поділяв [9, с. 33].

Ш. Монтеск'є у праці «Про відношення законів до встановленої в країні релігії» розглядав релігію як механізм, що пом'якшує деспотію світського правителя, як механізм керування людською природою і державою [9 с. 33]. Ш. Монтеск'є – прихильник законодавчого закріплення віротерпимості, оскільки «релігія, яку гноблять, як тільки випадок дозволить їй, нападе на релігію, яка її гнобила, але як на тиранію» [9, с. 39]. Він порівнював вплив релігій на тип правління, вказуючи, що католицька церква співвідноситься з монархічним, а протестантська – з республіканським типом правління. У країнах, де утвердилася протестантська релігія, «перевороты відбувалися відповідно до їхнього політичного ладу: Лютер, що спирався на можновладців, не міг би змусити їх визнати церковний авторитет особи, що не мала атрибутів влади, а Кальвін, на боці якого були жителі республіки, відтіснені монархією, легко обходився без привілеїв та чинів» [9, с. 36].

А. Сміт у праці «Дослідження про природу і причини багатства» розглядав релігії як конкурентні фірми, які виходять на ринки, щоб задовольнити попит, і аналізував роль держави у творенні релігійної монополії [10, с. 180]. Монополія через установаження державної релігії знижує зусилля «продавця» релігії для задоволення споживчих смаків. Церкви, підтримані державою, дистанціюються від сво-

їх членів. А. Сміт міркує про вплив держави на конкуренцію між релігійними організаціями: «Конкуренція проповідників є небезпечною тільки там, де допущена лише одна секта або де все суспільство поділяється на 2-3 секти». За А. Смітом, втручання держави в конкуренцію між релігіями негативне для якості релігійного продукту. Відсутність державного регулювання, навпаки, стимулює конкурентоспроможність релігійного товару, активізує поведінку церкви на релігійному ринку [11, с. 731-732].

Економічний підхід А. Сміта до релігії став популярним наприкінці ХХ ст., а філософи ХVІІІ ст. аналізували різницю релігії та держави, повертаючись до обговорення «парадокса Бейля». Ж. Руссо в праці «Про суспільний договір або початки політичного права» не погоджується з П. Бейлем, що жодна релігія не корисна для політичного організму, оскільки «державна не була заснована без того, щоб релігія не послужила для неї підставою», при цьому заперечує положення, що державна влада – від Бога. За Руссо, релігія дає розраду людині у світі, де справедливість не реалізується, а отже, позбавлення людини релігії сприятиме соціально-політичним катаклізмам. Релігія – це політичне знаряддя в руках можновладців для легітимації влади. Ж. Руссо розвинув ідею громадянської релігії, яка змушує людей визнавати цивільні обов'язки [12, с. 49]. Він визнавав, що політеїзм – це наслідок національних кордонів, джерело нетерпимості, тому він прихильник монотеїзму громадсько-державного, де «релігія має змушувати громадянина любити свої обов'язки, а не опікуватися долею громадянина у загробному світі чи в наступному житті» [12, с. 47]. Ж. Руссо критикує традиційні типи релігії: релігію людини (внутрішня віра) і релігію громадянина (в одній нації, де єдині боги, догмати, обряди, вівтарі). Якщо перша віддаляє людей, оскільки їхню близькість у суспільстві підтримує лише формальний закон, не підкріплений силою релігійних інститутів, то друга робить людей легковірними, призводить до встановлення тиранії [12, с. 44]. Уявлення Ж. Руссо про громадянську релігію використали яacobinці, коли Конвент заснував таку форму релігії.

У праці «Релігія в межах лише розуму» І. Кант відстоює моральний принцип релігії, за яким «ніщо не має спонукати нас робити те, що ми вважаємо сумнівним». І. Кант доводив, що релігія

відрізняється від моралі не за змістом, а за формою, надаючи моральному законодавству вплив на людську волю через ідею Бога. Він уважав, що «церковна віра» має привести до «єдинодержавства релігійної віри», адже «ходіння до церкви – це обов’язок громадян як членів світської й божественної держави, що уявляється як обов’язок, неодмінний для цілого».

І. Гегель визнав, що «релігія і основа держави – тотожні». Він уважав, що «релігія не може виступати з повчаннями відносно держави, яка є втіленням “абсолюту”». Існування держави – це «божественна воля як дух, який розгортається в реальний образ і організацію». Держава та релігія можуть мати різні закони, оскільки сферою релігії є святість, а сферою держави – право та моральність. Із цього є висновок, що «Церква, яка діє подібно до держави, вироджується в тиранічну релігію», звідси – «релігія не повинна правити». Усунення теократії, клерикалізму і незалежність державної влади від Церкви – благо Нового часу, коли відбулося «впровадження розуму в реальність». І. Гегель зазначав необхідність для держави підтримувати релігію як «інтеграційний момент» і вимагати від громадян самостійно входити в релігійні громади, щоб підкреслити свободу вибору. «Народ, що має погане поняття про Бога, має і погану державу, поганий уряд і погані закони».

Релігія існує для освячення «недосконалої держави», якою є «християнська держава», що «ставиться до релігії політично, а до політики – релігійно», – вважав К. Маркс. У демократичній державі, на його думку, потреби в релігії не існує через те, що така держава не потребує політичної підтримки, бо в ній світським шляхом здійснена людська основа релігії. Політичну емансипацію К. Маркс пов’язав з «емансипацією держави від релігії». Етапом завершення емансипації є «переміщення релігії з держави у громадянське суспільство». Критикуючи релігію, він зазначав, що «це... дух бездушних порядків, опіум для народу». Останнє було дуже поширеним висловом у радянські часи.

Сучасні автори виокремлюють «класичні» теорії державно-релігійних відносин, що починаються від К. Маркса і закінчуються П. Бергером. Між ними – М. Мюллер, Е. Тайлор, В. Сміт, Дж. Фрезер, Е. Дюркгайм, З. Фрейд, М. Вебер, Б. Маліновський, К. Юнг, Е. Еванс-Причард, К. Гірц. До цього переліку О. Агаджа-

нян додає теорії Р. Отто, Т. Парсонса, П. Бурдьє, В. Тернера, Р. Беллі, М. Спайра; і «сучасні», до яких віднесено ті, що виникли з 1990 р. – коли відбувся стрибок у появі нових теорій.

У руслі раціоналізації відбувався розвиток релігієзнавства і політології релігії в Україні. Спадщина Іларіона, Кліма Смолятича, Данила Заточника, які проповідували повагу до суспільних інтересів, усвідомлення людиною гідності, знайшла переосмислення у працях Г. Смотрицького, К. Ставровецького, К. Саковича, І. Вишенського, Г. Сковороди, С. Оріховського та ін. Так, зокрема, С. Оріховський заперечував теорію божественного походження влади на користь ідеї суспільного договору. На його думку, гарантією існування держави є Закон, перед яким усі є рівними незалежно від соціального статусу [3, с. 804-805].

Співвідношення релігії та політики було об'єктом дослідження Острозького культурно-освітнього центру, Києво-Могилянського колегіуму, а згодом – Києво-Могилянської академії. В XIX–XX ст. на національному ґрунті, використовуючи світовий досвід, формували теорії О. Новицький, Я. Рубан, П. Юркевич, С. Подолинський, М. Драгоманов, І. Франко. Двох останніх називають засновниками світського українського релігієзнавства. І. Франко пропагував свободу віровизнання, критикував клерикалізм. Ідеалами М. Драгоманова були лібералізм і громадянська церква.

Особливе місце в історії релігієзнавства займає спадщина діячів українського відродження початку XX ст. – М. Грушевського, І. Огієнка, М. Шаповала, О. Бочковського, В. Липинського, А. Річинського. В. Липинський обстоював нейтральні позиції щодо традиційних конфесій в Україні – православної та греко-католицької. Він запропонував модель відносин між релігією та політикою, в якій релігія є основою держави, наголосив принцип розподілу духовної та світської влади, поставив питання про типи державно-церковних відносин і на основі теорії еліт та способу їхньої організації вирізнив три типи відносин між державою і церквою: 1) партнерські – за сильної державної влади та її підтримки духовної влади; 2) за слабкої світської влади частина її повноважень делегується церкві; 3) антагоністичне відокремлення церкви від держави. Останній тип був реалізований в СРСР, частиною якого була Україна.

У ХХ ст. релігієзнавство загальмувалось у розвитку через розгляд державно-релігійних відносин у межах «наукового атеїзму», але згодом розвивається академічне релігієзнавство (основа політології релігії). З'являються праці В. Гараджі, А. Сухова, Д. Угриновича, І. Яблокова, присвячені соціології релігії, аналізу європейських досліджень із питань релігійної антропології та соціології.

У 1991 р. в структурі Національної академії наук України в Інституті філософії створено Відділення релігієзнавства, очолюване з 1993 р. А. Колодним. У 2000 р. вийшла фундаментальна наукова праця «Академічне релігієзнавство», де О. Саган окреслив основи політології релігії [3].

В Україні вийшли монографії В. Бондаренка, В. Войналовича та Н. Качан, І. Гаваньо, Н. Дудар та Л. Филипович, В. Єленського, С. Здіорука, Ю. Калниша, А. Колодного, В. Клімова, О. Лотоцького, В. Пашенка, О. Сагана, Я. Стоцького, С. Шкрібляка, О. Шуби, П. Яроцького, П. Яцишина, присвячені генезі релігійних груп, особливостям трансформації візантійської етатистської ідеї з формуванням концепції православ'я як системи помісних Церков, політичним проблемам державно-релігійних відносин, інституційної взаємодії держави та релігії.

Про підвищення інтересу до взаємодії релігії та політики, до особливостей релігійної політики в країнах світу, Європи та України свідчать напрацювання таких авторів як О. Горкуша та Л. Филипович, І. Курас та М. Рибачук, Т. Краснопольська, А. Нікітіна, М. Палінчак, Р. Пасічний, Ф. Сисин та ін.

У системі НАН України функціонують й інші наукові інституції, які займаються проблемами політології релігії. Так, у структурі Інституту політичних і етнонаціональних досліджень НАНУ функціонує Центр проблем Церкви і етноконфесійних досліджень, співробітники якого (М. Рибачук, М. Кирюшко, П. Феценко, О. Уткін та ін.) досліджують проблеми суспільно-політичних орієнтацій релігійних організацій.

Важливим є дослідження державно-релігійних відносин дослідниками Інституту філософії ім. Г. Сковороди НАН України – А. Арістовою, А. Колодним, С. Пролєєвим, П. Яроцьким та ін.

На початку ХХІ ст. проблематика державно-конфесійних відносин перебуває в колі міждисциплінарних досліджень. Так,

дослідженню ролі релігії в глобальних суспільно-політичних трансформаціях присвячено праці таких учених як А. Кирлежев, А. Сухов, Е. Сьюелл, Дж. Темперман, Д. Узланер, С. Феррарі, О. Форостюк, Ю. Габермас, С. Холмс, О. Четверикова, М. Штерин, Д. Шумунова, Д. Ерв'є-Леже.

9.2. Сучасний стан десекуляризації й державно-політичної ангажованості мистецтва й культури

Сучасний науковий дискурс щодо процесів десекуляризації та постсекулярних перспектив конструювання систем державно-релігійних відносин у країнах Європи представлено завдяки аналізу напрацювань П. Бергера, А. Гірца, О. Дубиної, Д. Ерв'є-Леже, П. Ердо, Н. Зелінської, Л. Іоніна, Дж. Капуто, О. Кирлежева, О. Морозова, Б. Трейнора, в яких переосмислюється сутність і зміст принципу «світськості держави».

Концептуалізацію моделей державно-конфесійних відносин у Європі розробляють такі дослідники як В. Безуглий та С. Козинець, Д. Вовк, О. Головіна, А. Диліус, О. Журавльова, Ю. Калниш, Р. Маранов, О. Мірошникова, С. Оніщук, В. Петрик, С. Сьомін, Е. Сьюелл, С. Холмс, О. Цуканова, О. Чернишева, О. Четверикова, С. Феррарі, А. Юдін, Н. Юскаєв та ін.

Слід відзначити значущість зарубіжних монографій з питань еволюції взаємин держави і церкви в Європі: «Держави та релігії в Європейському Союзі» (Г. Робертс); «Держава та церква в ХХ ст.: еволюція взаємин, політичний та соціокультурний аспекти: досвід Росії та Європи» (ред. А. Филімонової), «Релігійна свобода і безпека. Громадський порядок на основі обмеження свободи релігії в Туреччині та Західній Європі» (П. Кітинг); «Релігійно-державні відносини в Європі» (Р. Торфс).

Західна історіографія вивчає процеси державно-церковних відносин. Дослідження охоплюють спектр суміжних питань: конфесійний чинник у міжнародних відносинах (Дж. Фокс та Ш. Сандлер); зв'язок політичних традицій і питань релігійної свободи (Е. Джилл); мутація пам'яті в суспільствах Європи, на-

лежність до релігійних громад без віри (Г. Девіс); релігія в модерних відносинах (Х. Казанова); питання соціального порядку (Ф. Рифф, К. Півер, Дж. Гантер) та ін.

Проблеми співвіднесення когнітивної науки й релігії, особливості розроблення методології взаємодії релігії й науки стали предметом дослідження таких відомих фахівців із філософії релігії як К. Антонов, В. Катасонов, Е. Кожемякін, В. Раздьяконов, Дм. Узланер, О. Кирлежев, М. Шахнович та ін.

Вплив релігії на етнонаціональну і цивілізаційну ідентифікацію та роль релігії в політичних конфліктах досліджували М. Палінчак, А. Панков, В. Петрухін, П. Пучков, Дж. Ричардсон, Ч. Тейлор, Б. Тернер, С. Гантингтон, Д. Узланер.

Оскільки гострота релігійних протиріч є чинником безпеки, то низка дослідників розглядає релігійну політику в контексті забезпечення національної безпеки: С. Здирук, Дж. Капуто, О. Кирлежев, О. Саган, Н. Сікорська, В. Рогатін, Ф. Плещунов, Дж. Темперман, М. Топчієв, Е. Трельч, С. Феррарі, Н. Юскаєв та ін. Феномен політичного ісламу та його впливу на трансформацію релігійної політики країн Європи досліджували С. Бородай, П. Грязневич і С. Прозоров, О. Четверикова.

Правові аспекти забезпечення свободи совісті та віросповідання, проблеми регламентації державно-релігійних відносин досліджують І. Алебастрова, Б. Андрусишина, О. Бабошина, О. Білаш, А. Белькова, О. Бись, А. Верховський, Т. Гірко, Н. Зелінська, В. Клочков, Т. Маринкович, В. Мішак, О. Натарова, Ж. Таранюк, В. Токман, Б. Шанда.

Західні традиції правового регулювання статусу релігійних громад і форм існування в просторі держави представлені в працях Г. Бермана, К. Бодака, К. Бріса, В. Захарова, В. Лакера, Т. Лебедева, Т. Шульца. Уваги заслуговує аналіз практики Європейського суду з прав людини у сфері релігії, здійснений в праці Р. Маранова, І. Мищика. Різноманітні аспекти державно-релігійних відносин у дисертаційних дослідженнях розглядали А. Багінський, А. Бальжик, Л. Гарас, Т. Євдокимова, Т. Краснопільська, І. Міма, О. Недавня, М. Палінчак, Д. Шумунова, О. Шуба та ін.

Аналіз теоретичної основи обраної проблематики засвідчує наявність значної кількості авторських і колективних моногра-

фій, наукових розробок, розміщених у періодичних виданнях, велику кількість досліджень, предметом яких є різноманіття форм відносин політики та релігії, державних та релігійних інститутів.

Утім, динамічність державно-релігійних відносин, розвиток різноманіття чинників, що впливають на систему цих відносин, обумовлюють необхідність аналізу цієї проблематики з урахуванням новітніх тенденцій в країнах Європи та з урахуванням практичної потреби компаративного аналізу політики реагування на ці тенденції для забезпечення ефективності політичних рішень в Україні.

Більшість сучасних авторів, що досліджують державно-релігійні відносини, акцентують увагу на парадоксі ХХІ ст. – на посиленні «релігійності» та популярності «релігійних дискурсів» у «суспільствах розвинутого модерну», тобто в суспільствах, які активно реалізовували доктрину світського характеру політичної влади.

Йдеться про намічені тенденції переходу до «десекуляризації» або до епохи «постсекуляризму». На це вказують розробки як апологетів, так і критиків цієї ідеї: зарубіжних авторів – Д. Белла, П. Бергера, Ю. Габермаса, Г. Дейві, Х. Казанови, Дж. Капуто, Ф. Риффа, Р. Старка, В. Коннолі, Ч. Тейлора, Б. Тернера, Б. Трейнора та ін.; українських – О. Дубини, Н. Зелінської, М. Палінчака та ін.

Як указує Д. Узланер, важко вказати, коли вперше використано поняття «постсекулярного», але в 90-х роках ХХ ст. воно стало об'єктом досліджень, присвячених критиці практики й теорії секуляризму. У фокусі уваги ЗМІ постсекулярне виявилось завдяки Ю. Габермасу, який заговорив про «постсекулярний стан суспільства» після подій 11 вересня 2001 року, які підірвали «напружені відносини між секулярним суспільством і релігією», на це зокрема вказують Д. Узланер і Б. Тернер.

Поняття «десекуляризація» ввів П. Бергер у 1999 р., щоб вказати на відродження релігії в умовах сучасності. П. Бергер у праці 2012 р. «Фальсифікована секуляризація» визнав, що теорія, за якою «збільшення модернізації обумовлює посилення секуляризації» помилкова, адже сучасність не породжує секуляризації, але вона породжує плюралізм. П. Бергер виокремлює три типи секуляризму. За першого діє ідеологія, яка визнає інституційну спеціалізацію релігії. Держава не ворогує з релігією, але утримується від прямої участі в релігійних справах, визнає автономію релігійних інститу-

тів. За другого типу держава вороже ставиться до публічної ролі релігії, релігійні символи або дії усуваються з політичного життя, але приватизована релігійність охороняється законом. За третього типу релігія обмежується простором «приватного».

Межу, що гарантує нейтралітет держави в разі секуляризації першого типу, визначає Ч. Тейлор. Він указує, що завданням держави є створення політики, яка б гарантувала стійкість від надання переваги або ігнорування будь-яких фундаментальних переконань. «Ми не можемо віддавати перевагу християнству або ісламу, ми не можемо благоволити релігії на шкоду атеїзму – і навпаки».

Отже, секуляризм важко реалізувати, й тому всі типи секуляризму, які визначив П. Бергер, критикуються. Навіть помірний варіант стикається з викликом сучасних релігійних рухів, які не миряться з другорядним статусом релігії як інституту в політичній системі.

Д. Мартін у роботі «Загальна теорія секуляризації» визначив «порочну» і «добродійну» секуляризацію. За «порочною спіраллю» секуляризація набуває форми антирелігійної боротьби; за «добродійною» – пов'язана із релігійним плюралізмом.

Передчуття «постсекулярності» описав у ХХ ст. Д. Белл, який передбачив появу відповіді на «профанацію» культури (тобто на її секуляризацію, яка виражалась у видаленні з культури сакрального елемента). Домінантний в секуляризованій культурі акцент на переході кордонів, які раніше вважалися священними, і на «звільненні» від обмежень створює тенденцію до нігілізму, який робить людське існування безглуздим, а співіснування – неможливим. Майбутня відповідь відображає культурний патерн постійного «повернення», коли сакральне знову стверджується. Це дає людям відповіді на запитання про їхнє існування.

Цю думку потверджує Д. Узланер: «За відсутності межі відбувається накладання просторів “світського” та “релігійного” і перехід до постсекуляризму, в умовах якого межа, що відокремлює релігійне/сакральне від світського/профанного, стає рухомою». Спірним стає як статус явищ (релігійний або світський), так і те, хто має повноваження засвідчувати цей статус. Останнє слово в конфлікті інтерпретацій залишається за державою, яка через інститути правоохоронної та судової системи – із залученням фахівців як частини «ідеологічного апарату» – має вирішувати ці конфлікти.

У новій постсекулярній ситуації держава є втягнутою в (квазі)богословські суперечки. Навколорелігійна та суспільно-політична акція – «панк-молебень» групи «Пуссі Райот» (у 2012 р.) і дискусія навколо неї – це ілюстрація постсекулярних процесів. Адже «панк-молебень» є прикладом феномена, що сформований на межі «релігійне/світське», прикладом «постсекулярного гібриду», коли традиційна для секулярної свідомості картина соціально-диференційованого суспільства, де релігійне та світське розведені по різних кутках, зламується, породжує «взаємоторгнення» моделей «релігійного» та «світського» просторів.

Ф. Рифф, названий Д. Гленом «пророком антикультури», визначав, що сутність секулярної культури (в його термінології – «третьої світової» культури) полягає в деструкції/демонтажі сакральних порядків «другої» (теїстичної) культури. За думкою Ф. Риффа, сучасна антикультура в запереченні авторитету влади є «трансгресією» («трансгресія» у Риффа – це гріх, порушення заборони, замах на владу). Теїстична культура хоч і пригнічується натиском секуляризації, але не усувається, оскільки трансгресії й деструкції відсилають до того, що піддається руйнуванню. Метод Ф. Риффа – деструктивне діяння третьої світової культури – виявляє те, проти чого спрямовані ці діяння, тобто священні смисли. Отже, поле культури перетворюється на поле битви. «Боротьба культур між другим світовим сакральним порядком і третім світовим антисакральним порядком іде по всьому світу», – пише Ф. Рифф. Він припускає, що ми близькі до кінця модерністської інверсії сакрального порядку.

Соціолог Х. Казанова в книзі «Публічні релігії в сучасному світі» визнає, що постсекуляризм як феномен «публічних релігій» обумовлений безвихіддю, в яку потрапили європейські суспільства внаслідок секулярної модернізації, адже сусідство мусульман примушує співгромадян-християн співвідносити діяльність із практикою «конкурентної віри». Визначаючи ці причини десекуляризації, Б. Тернер розширює підхід Х. Казанови. Він потверджує альтернативність (стосовно іммігрантських груп) релігійної інтеграції: «Через включення іноземних культур у “традиційну” культуру країн Європи активізовано механізм конкуренції культур та релігій і розпочато політизований діалог

із державою». Він указує: якщо в секулярному світі релігія перетворилась на приватну справу, оскільки подолання аграрної фази підвищило життєві стандарти і знизило ризики і страх людини, яка почала звертатися до релігії лише за власною потребою, то в постсекулярному світі релігія, залишаючись слабкою через її деритуалізованість, відірваність від життєвого циклу людини, від річного сільськогосподарського кола, має єдине релігійне публічне свято – Різдво, що насправді є комерційною подією. Отже, причиною постсекуляризму є те, що обмеженість традиційної теорії секуляризації обумовила ідею постсекулярного світу, підтриману попитом на релігію як на товар.

Б. Тернер, використовуючи ідеї Е. Джила, висловлені у праці «Політичні витoki релігійної свободи», акцентує увагу, що й секуляризація, і постсекуляризація є формами «мінімізації ризиків управління», формами регулювання державою відносин із релігійними групами. Якщо секуляризацію викликано «змаганням на релігійних ринках», і держава, встановлюючи релігійну свободу, регулювала цей ринок, то сьогодні релігійна свобода є політичною метою маргіналізованих рухів і груп. Парадокс сучасної демократії в тому, що оскільки релігія значуща як носій ідентичності, держава має її контролювати, щоб мінімізувати витрати управління. Цю ситуацію і слід назвати «постсекулярною».

Спираючись на ідеї Х. Казанови про секуляризацію, можна припустити, що цей феномен містить три не інтегровані процеси: 1) занепад релігійних вірувань і практик; 2) приватизацію релігії (її відокремлення від публічної сфери); 3) диференціацію соціальних інститутів від релігійних норм. Термін «секуляризація» зберігає емпіричну значущість лише в третьому значенні.

Навіть у третьому значенні секуляризація є сумнівною, адже якщо релігія є інтегральною частиною політики, то вона не може бути байдужа до дискусій про економіку, освіту та ін. Вторгнення релігії в ці дебати призводить до гібридизації, до втрати автономності релігії.

Відштовхуючись від ознак секуляризації, Х. Казанова, В. Карпов пропонують концептуалізацію десекуляризації, що містить три контрсекуляризаційні процеси: а) зближення між секуляризованими інститутами й релігійними нормами; б) відродження релігійних

вірувань та практик; в) повернення релігії в публічну сферу. Контрсекуляризаційні процеси можуть бути не пов'язані один з одним. Наприклад, зростання суспільної ролі релігії не обов'язково передбачає зростання релігійності серед населення. Секуляризаційні тенденції в одній сфері можуть співіснувати з десекуляризаційними тенденціями в інших галузях. Погоджуючись із П. Бергером, автори визначають, що секуляризацію було сфальсифіковано, і концепція «секуляризації» не здатна пояснити реальності, тому їй на заміну приходить концепція «постсекулярного».

За О. Морозовим, пафос раціоналізації, який розпочато метафорою М. Вебера про «розчаклування світу», втратив силу. І суспільно-політичний дискурс повертається до ідеї «повторного зачаклування» через архаїзацію суспільної свідомості, яка під впливом масової культури занурюється в магію. «Якщо секуляризм заганяв релігію в релігійне гето, то постсекуляризм постмодерну “розчиняє в собі”». Рисами постсекулярної ситуації О. Кирлежев називає: 1) піднесення значення ритуалу; 2) потреба в релігійному як у маркуванні належності до «традиції»; 3) визнання релігії як інтегрувального чинника в умовах кризи держави; 4) «секуляризація» секуляризму, як «позбавлення пафосу “антирелігійного пафосу”»; 5) надання релігії статусу публічного інституту і повернення її в політику; 6) відмова від «релігійного лібералізму» як прояву модерну і тенденція до «релігійного тоталітаризму – фундаменталізму»; 7) глобалізація робить актуальними релігійні спільноти (мініцивілізації).

Отже, головна інтенція Просвітництва – раціоналізувати особистість – зазнала невдачі. Непереконливість секулярного створила умови для повернення релігії в сферу загального інтересу. Як показує С. Лебедев, існують три типи взаємодії світської та релігійної культур: конкурентний, паралельний, синергійний. С. Лебедев звертається до спадщини П. Сорокіна відносно того, що секуляризація є маятникоподібним рухом.

Ідеї постсекуляризму, на думку О. Морозова, підготовані соціально-політичним дискурсом ХХ ст., результатом якого є три погляди на стан релігійного. Перший (виражений П. Б'юкененом у праці «Смерть Заходу») – криза релігійності, втрата ідеалу, моральне виродження, цивілізаційна безпорадність, наближення ци-

вілізаційного зсуву на користь арабів, китайців та ін. Другий – єврокультура трансформувала середньовічний християнський ідеал у сучасні ідеали свободи й гідності особи. За такого погляду секуляризація уявляється природнім процесом переходу християнства в сучасність. Віра при цьому стає «приватною справою» й перестає бути сакральною скріпою колективної ідентичності. Третій погляд (сформований С. Гантингтоном у книзі «Хто ми? Виклики американській національній ідентичності») констатує, що в останній чверті ХХ ст. спостерігається «відродження релігії у приватному і в суспільному житті». Очікуваним є претензія релігійної свідомості на проникнення у сферу політичного і громадського. Світське і релігійне – іноді в конфлікті, іноді – на паралельних шляхах, а іноді у співпраці – співіснуватимуть до кінця історії.

Ці ідеї дозволяють подивитися на секуляризацію й десекуляризацію як на тенденції, що відображають культурну динаміку, яка коливається (за П. Сорокіним) між «ідеаціональною» і «чуттєвою» системами. За мегаісторичною моделлю П. Сорокіна, ні секуляризація, ні десекуляризація не є характеристиками та наслідками модерну. За суттю вони є фазами історичного циклу внутрішньої динаміки соціокультурних систем. Повернення до ідеаціональної культури (центром якої є віра в надприродне) відбувається тоді, коли експансія деструктивних, нігілістичних тенденцій «чуттєвої» системи починає загрожувати існуванню людей. У цьому ідеї П. Сорокіна збігаються з тим, що через пів століття досліджували Родні Старк, Вільям Бейнбридж і Роджер Фінке. Так, Р. Старк відстоював думку, що секуляризація обмежує сама себе і породжує протилежно спрямовані процеси відродження та релігійної інновації, що її врівноважують.

У 2004 р. запропоновано підхід, який розглядає модерн як зовнішню причину десекуляризації. Дж. Фокс і Ш. Сандлер узагальнили версії цього аргументу, вказавши сім причин, за якими модерн «призводить до відродження релігій». Бергер установлює зв'язок між модерном і десекуляризацією, але не дає підстав уважати, що існує пряма причинна залежність останньої від першого. Дискурс щодо причин десекуляризації та тенденції розвитку постсекуляризму як феномена, що супроводжує соціетальний поворот до постмодерну, перебуває на стадії розроблення. А від-

сутність масштабних досліджень обумовлює критику цього дискурсу і звинувачення у спекулятивності низки теорій.

Б. Тернер звинувачує теорії постсекуляризму в заходоцентризмі й неувазі до світових тенденцій, у нерозведенні понять «політична секуляризація» і «соціальна секуляризація». Держава, яка здійснює політику у сфері регулювання релігійних відносин, має розрізняти політичну та соціальну секуляризацію. Якщо створити умови для юридичного регулювання релігій у політичній сфері можливо, то над соціальними функціями релігії державі здійснювати контроль важко, що доводить досвід посткомуністичних країн. Секуляризація на соціальному рівні проявляється в дієвості релігійних практик у повсякденному. Отже, І. Кант, на думку Б. Тернера, мав рацію, коли вказав, що протестантизм став своїм гробарем, бо як відрефлексована віра не потребував культової практики. Ситуацію в країнах Європи демонструє феномен, визначений Г. Деві як «віра без належності», а за межами Європи є очевидним факт відродження релігії, яке описують термінами «фундаменталізм». Отже, «традиційне уявлення про секуляризацію, на думку Б. Тернера, слід скоригувати, або відкинути».

На думку Б. Тернера, «сучасні віряни» відмінні від «вірян традиційних»: якщо «традиційні» знаходять сенс у наявних напрямках християнства, то інші «створюють власні релігії, використовуючи ринок духовності, навмисно уникаючи традиційних релігійних громад, ідентичності та теології». Нові форми приватної релігійності перетворюються на глобальні, що пов'язано з Інтернетом, кінематографією, музикою. Про них можна мовити як про «саморобні» релігії: індивідуалістичні; неортодоксальні; синкретичні. Вони не мають зв'язків із публічними інститутами, як церкви, мечеті або храми, в цьому сенсі вони постінституційні, постмодерні. Якщо глобальний фундаменталізм передбачає модернізацію, то постінституційні релігії є проявами постмодернізації.

За визначенням Д. Ерв'є-Леже, «нова релігійність поєднується зі сферами терапії, психології чи «керування особистісною або професійною ефективністю». Складається релігійність «паломницького» типу: індивідуальна і мобільна; легко модифікується; зовнішня відносно повсякденного життя. Потреба в «базовій платформі визначеності» породжує почуття спільності у групі. Індивідуалізація,

яка розчиняє успадковані культурні ідентичності, веде до формування ідентичності малих спільнот. Цей парадокс співвідноситься з поширенням «культів», веде до посилення фундаменталістських тенденцій у великих релігіях. Б. Тернер зазначає, що, оскільки глобальне середовище стає більш комунікаційним, у цій комунікації важливе значення має не писемне слово, а іконічний образ. Накопичення образів вимагатиме нової ієрархії. Нова релігійність є «низькоемоційною», адже звернення до таких «релігійних груп» схожі на зміну споживчих брендів: їх можна спожити та відкинути.

Ці риси «нових релігій» підкреслив Р. Белла, який виокремив індивідуалізм, занепад авторитету традиційних інститутів, готовність до експериментування з релігійними ідіомами, усвідомлення, що релігійні символи є конструктами. Пророцтва Р. Белли виправдались у зростанні деінституціалізованих, комерціалізованих і постхристиянських релігій. Нова духовність – це консьюмеристська релігія, і якщо фундаменталізм кидає виклик споживчим цінностям, то вона фактично продає спосіб життя, заснований на певних режимах здоров'я, виховання, практиках, пов'язаних із техніками роботи над собою.

Якщо теорія глобалізації підкреслює триумф фундаменталізму, то справжній наслідок глобалізації полягає в триумфі гетеродоксальної, комерційної, синкретичної популярної релігії над ортодоксальними, офіційними, професійними версіями духовного життя. Ідеологічний вплив нових релігій не може бути поставлено під контроль релігійних авторитетів. У термінах М. Вебера, це триумф масової релігійності над віртуозною.

Габітус сучасної релігії сумісний зі способом життя комерційного світу. Це можна назвати соціальною секуляризацією, але, парадоксальним чином, релігія може зберігати вплив на політичному рівні в силу того, що вона виконує функцію транснаціонального носія публічних ідентичностей. Отже, релігія відіграє важливу роль у публічному просторі, хоча в багатьох суспільствах ліберальна модель секуляризації більше не працює. Релігія діє в публічній сфері як обґрунтування націоналізму або є носієм етнічної ідентичності для меншин у мультикультурному суспільстві.

У політичному контексті поняття постсекуляризму вказує на космополітизм і етику визнання. Це передбачає раціональні нор-

ми публічного дискурсу, в якому релігійні твердження не відкидаються як ірраціональні, а приймаються як законні компоненти публічного діалогу.

Світові релігії зростають, а нові релігійні феномени множаться і здатні сприяти утворенню субкультур. Однак маємо і глобальне перетворення релігії на товар, що робить її практику сумісну з секулярним капіталізмом. Напруга між релігійним і секулярним зникає внаслідок уведення релігії в консьюмеризм. Історичний розвиток ставить питання про можливість виживання сакрального в контексті секулярного процесу «комодифікації».

Окрему групу в теоріях постсекуляризму становлять «економічні теорії релігії» В. Бейнбриджа, Ф. Денга, Р. Фінке, К. Мілтона, Р. Старка, К. Гілтона, Л. Яннаконе, та досліджені в працях С. Опалева, Р. Сафронова. А. Белькова, досліджуючи теорії цієї групи, вказує, що вони мають коріння в теорії А. Сміта, який розглядав релігії як конкурентні фірми на ринку, де роль держави полягає у створенні релігійної монополії.

Так, «теорія раціонального вибору» Р. Старка і Р. Фінке критикує ідеї секуляризації й «нового атеїзму», пропонує «нову парадигму дослідження», де релігія є системою ідей і дій, заснованих на раціональному, й узгоджується з модерном. Релігія для них є природною потребою людини, яку люди раціонально вибирають на ринку релігій. Мета вибору – «отримання прибутку», яким є «спасіння». Р. Старк і Р. Фінке описують релігійний ринок на трьох рівнях: мікро (індивід), мезо (церкви і секти) і макро («релігійна економіка» загалом). Цю теорію критикували за «економічний редукціонізм і надмірний раціоналізм».

Втручання держави примушує підтримувати офіційну релігію, перешкоджає вільному інвестуванню релігійного капіталу, впливає на якості релігійного продукту. Підтримання державою релігійної монополії забезпечує зовнішнє благочестя, за цим криється неефективне духовенство й апатичне населення. У праці «Дерегулювання релігії: економіка церкви і держави» Л. Яннаконе, Р. Фінке і Р. Старк твердять, що невтручання держави в релігійні справи сприяє плюралізму, який створює конкуренцію між релігійними організаціями і впливає на життєздатність релігії.

З погляду релігійної економіки, режим регулювання державою релігійної сфери впливає на характер конкуренції між релігійними групами. До м'яких методів впливу належать: державна підтримка релігійних організацій, вимога реєстрації, закриття доступу до медіапростору, особливі режими оподаткування нетрадиційних сект і культів.

К. Гілтон, Ю. Родіонова і Ф. Денг, аналізуючи проблему державного регулювання релігії, виходять із того, що релігія обмежує масштаби поведінки, яка порушує суспільні норми. Втручання держави послаблює мотивацію церков до корисної діяльності, оскільки, підтримуючи релігію, держава створює «ледачу монополію» (термін А. Гіршмана). К. Гілтон, Ю. Родіонова і Ф. Денг вважають, що в обмін на урядові субсидії релігійні організації надають підтримку політичним акторам.

Втручання держави в релігійну сферу оцінюється негативно, а відсутність такого втручання – як таке, що сприяє плюралізму, який підвищує конкуренцію. Конкуренція змушує церкви-фірми покращувати якість релігійного продукту, як наслідок, рівень релігійності в суспільстві підвищується. Незважаючи на те, що деякі автори ставлять цю тезу під сумнів, полеміка ведеться навколо наслідків втручання держави в релігійну сферу.

Отже, державне регулювання релігійного ринку обумовлено соціальною функцією релігії та побічними ефектами діяльності релігійних організацій: релігія сприяє соціально орієнтованій поведінці, релігійні організації займаються благодійною діяльністю, тобто ефект, вироблений завдяки діяльності релігійних організацій, відчуває на собі як вірянин, так і суспільство. В цій ситуації держава змушена компенсувати видатки релігійних організацій. Влада субсидує лише деякі релігійні організації, це пов'язано з необхідністю контролювати витрати коштів, що найпростіше здійснити працюючи з керованою організацією, котра має досвід взаємодії з органами влади. Тому держава, регулюючи релігійний ринок, класифікує конфесії на традиційні і нетрадиційні.

Установки творчості сьогодення, в якому комерціалізація культурної стратегії становить щось парадоксально синхронне наростанню значущості духовної музики, у сферу якої входить відбиток духовних потреб особистості. Політичні ідеї як предмет

Віри в епоху Нового часу і Новітньої історії мали тенденцію замінити ідеальні цінності релігії, а також ідеї соціального Прогресу, морального Служіння та ін. Минуле ХХ століття демонструвало непорушність Віри в політичні доктрини диктаторських режимів у різних країнах, у Демо, останнє не втратило актуальності в низці країн Латинської Америки та в марксистському Китаї.

Кожна з названих політичних ідей, які стали офіційно-політичною стратегією державної політики країн, що їх породили і прийняли як принцип державного буття, визначила домінуючу якість культурної політики, що зумовила лідерство музики певної стилістичної хвилі та видової зумовленості, залежно від ставки на ті чи інші соціальні шари, вікові переваги і т. ін.

Література

1. Войналович В. Партиїно-державна політика щодо релігії та релігійних інституцій в Україні в 1940-1960-ті роки: політологічний дискурс [Монографія]. Київ: Світогляд, 2005. 741 с.
2. Зиммель Г. Религия. Социально-психологический этюд // Религиоведение. Хрестоматия / [Авт. Сост. П. И. Костюкевич]. Минск.: Новое знание, 2000. – 480 с.
3. Колодний А. М. Академічне релігієзнавство: [Підручник для студ. вузів; за наук. ред.: А. М. Колодний]. К.: Світ Знань, 2000. 862 с.
4. Бучма О. В. Становлення політології релігії як галузі академічного релігієзнавства // Курасівські читання – 2007: Влада і суспільство в сучасній Україні: механізми взаємодії. К.: Знання України, 2007. Вип. 36. С. 82-91.
5. Нерсесянц В. С. История политических и правовых учений / В. С. Нерсесянц. – М.: ИНФРА-М, 1996. – 736 с.
6. Гоббс Т. Богово и кесарево, подчинение религии государственной власти / Т. Гоббс // Религия и общество: Хрестоматия по социологии религии / Сост. В. И. Гараджа, Е. Д. Руткевич. – М.: Аспект Пресс, 1996. – С. 25-27.
7. Спиноза Б. Богословско-политический трактат; [Текст] / [Пер. с лат. М. Лопаткина] // Избранные произведения. Т. 2. – М.: Изд-во «Полит. лит-рь», 1957 – Режим доступа : <http://cupuyca.narod.ru/fil/baruh.htm>.

8. Юдин А. История религии в Австрии; [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.catholic.ru/modules.phpname=Encyclopedia&op=content&tid=41>.
9. Монтескье Ш. Об отношении законов к установленной в старине религии / Ш. Монтескье // О духе законов // Религия и общество: Хрестоматия по социологии религии / Сост. В. И. Гараджа, Е. Д. Руткевич. М.: Аспект Пресс, 1996. С. 32-40.
10. Белькова А. Отношения государства и церкви в теории религиозной экономики // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. – 2013. – № 3 (31). – С. 178-197.
11. Смит А. Исследование о природе и причинах богатства народов. М.: ЭКСМО, 2007. 960 с.
12. Руссо Ж.-Ж. Гражданское исповедание веры: почему государству важно, чтобы каждый гражданин имел религию // Религия и общество: Хрестоматия по социологии религии / Сост. В. И. Гараджа, Е. Д. Руткевич. – М.: Аспект Пресс, 1996. – С. 40-49.

Розділ 10.

СТИЛЬ «ПРЕКРАСНОГО СПІВУ»

ЯК ВІДГОЛОС МІСТЕРІАЛЬНОСТІ ОПЕРИ

В осмисленні явищ мистецтва в їхній історичній характерності базовим залишається стильовий підхід. Через приналежність стилю до фундаментальних категорій музикознавства, проблематика його вивчення стосується цілої низки аспектів, серед яких особливу увагу приділяємо розглядові стилю в ракурсі метафізики історії музики. Сама типологічна сутність стилю одночасно вказує й на ситуативну конкретність, зумовлену соціокультурними вимогами епохи, й на здатність ефективної пролонгації в умовах Новітнього часу, що зазвичай маркується префіксами «нео», «пост». При цьому «відродження» стилю на новому рівні актуалізується духовними орієнтирами часу, що визнає значущість не всього комплексу минулого, а окремих його відрізків. Стильовий підхід у музикознавстві, започаткований працями Г. Адлера, плідно розвивається по сьогодні. Сприятливим для цього став науковий базис стильового аналізу, закладений вітчизняними й зарубіжними вченими світового масштабу. Сучасні дослідження музичних явищ виявляють авторське бачення проблеми стилю в контексті комплексного підходу. Притаманне всім видам мистецтва, поняття стилю націлює на розгляд художнього синкрезису, культового в своїй основі.

Особливе місце в усталенні взаємодії мистецтва і культових практик належить театральним явищам. Від початку свого виникнення ритуал мав колективне втілення і призначався для семіологічного повідомлення «ідеалу», який мав не так розумітись, як переживатися членом спільноти. Ритуальні дієства в їхній світоглядній спрямованості закономірно призводили до театралізації, розвиток якої на музичному ґрунті породив явище опери. Науковий розгляд феномену опери здійснили Б. Асаф'єв, Ю. Вайнкоп, Р. Донінгтон, Л. Іванова, Н. Каданцева, Г. Кречмар, Г. Куколь, Т. Ліванова, О. Маркова, Б. Покровський, А. Хохловкіна, М. Черкашина та ін. Питання теорії та історії опери різноспрямовано вирішу-

ються в дисертаціях сучасних науковців: Т. Бояренко, Ван Мінцзе, Л. Смагіної, О. Новосолової, В. Осипової, Шан Юна та ін. Водночас залишається потреба простежити механізми виконавського втілення ідеальних початків у опері, виражених через знаки стилю.

Цей нарис спрямований на осмислення стилю «прекрасного співу» в контексті містеріальності опери й потребує вирішення питань:

1. Становлення стильових знаків опери з позицій спадщини ритуально-магічних дійств.

2. Виявлення містеріальних аспектів стилю «прекрасного співу» в опері бароко.

Методологічною основою роботи є дослідження з теорії музичного стилю, історії опери, метафізики історії, а також дослідження у сфері виконавського музикознавства, присвячені питанням стилю. Використані методи: вивчення спеціальної літератури, історичний, теоретико-типологічний, стильовий, жанровий, порівняльний аналіз, систематизація, узагальнення.

10.1. Містеріальність і становлення «прекрасного співу» як стильового знаку опери

Поняття стилю, заявлене історичними розвідками художності, не менш ґрунтовно досліджене з погляду теоретичного музикознавства. Фундаментальні праці Т. Адорно, О. Маркової, В. Медушевського, М. Михайлова, Є. Назайкінського, С. Скребкова становлять методологічну базу вивчення стилю як у композиторських, так і у виконавських проявах. За визначенням С. Скребкова, стиль у музиці – це «найвищий ступінь художньої єдності, в основі якої лежить певний домінуючий принцип розвитку музичного матеріалу: тематизму, музичної мови, формотворення – принцип остинатності, перемінності і централізуючої єдності, який синтезує в собі остинатність і перемінність попередніх стилів» [16, с. 20]. М. Михайлов розглядав стиль нерозривно з процесом мислення: «Стиль у музиці є єдністю системно організованих елементів музичної мови, що зумовлена єдністю системи музичного мислення як особливого виду художнього мислення»

[12, с. 63]. Професор В. Медушевський досліджував питання стилю в працях «До проблеми сутності, еволюції і типології музичних стилів», «Музичний стиль як семіотичний об'єкт». Полемізуючи з думкою С. Скребкова про сутність стилю як найвищого роду художньої єдності, В. Медушевський наголошує наявність найвищого рівня єдності – єдності Божественного. Тому розуміння стилю В. Медушевським невіддільне від сприйняття духовних установок епохи: «музичний стиль – це інтонований світогляд» [11]. І далі: «Музичний стиль – не просто своєрідність музики певного історичного періоду, національної культури, композитора. Стиль – духовна височінь і краса своєрідності» [11, с. 46]. Поєднання трактувань С. Скребкова і В. Медушевського дозволяє розуміти стиль як найвищий ступінь художньої єдності, в якому відображаються актуальні світоглядні ідеали суспільства за допомогою певних історично конкретних принципів розвитку музичного матеріалу. Стиль у музиці існує в композиторському та виконавському різновидах, тісно пов'язаних один із одним.

Український дослідник О. Стахевич тлумачить історію співу як чергу змін вокально-виконавських стилів. Розвиваючи положення інтонаційної теорії Б. Асаф'єва, О. Стахевич пише, що розкриття проблеми осмислення вокально-виконавського стилю «в історичному аспекті пояснює характер звучання співацького голосу і стилістику вокального інтонування музичних творів» [17, с. 7]. Тривалий процес розвитку опери викликав до життя різноманітні системи організації співу і вивів вокальне мистецтво на позиції самодостатнього виду музики.

У своїй ритуальній основі опера зумовила перехід від побутового співу, пов'язаного з мовленням, до співу піднесеного, здатного дематеріалізувати буденність вербальної комунікації. В давнину спів не мав самодостатнього значення, а виступав елементом обрядово-ритуального синкрезису. Втім, особливостям звучання голосу і виконавській «манері» приділяли чималу увагу, що пояснювалося вірою в надзвичайні властивості голосу (спілкування з іншими світами, вплив на природні явища тощо). Була потреба в особливій організації співу, принципово відмінній від побутової (видобування дуже низьких звуків, звуків форсованих тощо).

На наступному етапі ранніх цивілізацій спів наділяли функцією «омузичення» слова. Як відомо, поезія стародавніх народів обов'язково передбачала музично-інструментальний супровід і виконувалася голосом у наспівно-декламаційній манері сольо або хором залежно від жанру поетичного тексту. Найбільшої виразності спів поетичних текстів набув у давньогрецькому театрі, який можна розглядати правитоком опери [5]. Містеріальні властивості давньогрецького театру підкреслював Ф. Ніцше у «Народженні трагедії з духу музики». Містерії він уважав підґрунтям метафізичного мислення, яке розумілося сутнісним із погляду артистичної діяльності у духовних «поверненнях». «Світ, у кожному свого існування досягнуто спасіння Бога, як вічно змінне, вічно нове видіння, переднесене насиченому стражданнями, протилежностями, протиріччями, здатний знайти своє спасіння лише в ілюзії; вся ця артистична метафізика може здатися довільною, безпідставною, фантастичною – суттєве у ній те, що тут видає себе дух», – писав Ф. Ніцше [13, с. 5].

Містеріальність грецької трагедії засвідчувала єдність усього суцього у світі, що вказувалось і у філософських міркуваннях, але в мистецтві ця єдність емоційно переживалася глядачем як безпосереднім учасником процесу існування. Невипадково саме у мистецтві Ф. Ніцше бачив шлях спасіння, відновлення втраченої гармонії буття.

Породжена міфологічною свідомістю містеріальність виступає «опредметненням» найважливіших міфів, присвячених проблематиці безсмертя (у його змістових нюансах – переродження, воскресіння, повернення). До того, як бути втіленим на театральних підмостках, омузичене слово розповідало міфи. За слушним спостереженням О. Стахевича, грецька міфологія дотична до відображення «співу та його значення» [17, с. 19]. Етимологія терміну «міф», похідна від слів «сказання», «оповідь», передбачала наспівування тексту, здійснюване в Давній Греції аедами, а пізніше рапсодами (епічне трактування). Майже одночасно з епічним трактуванням омузиченого слова давні греки пропонують його ліричне трактування як виразника сенсів та емоцій, що важко підлягають прямому перекладенню на словесний текст (міф про Орфея, який силою музики впливав на світ земний і потойбічний).

Водночас посилення ліричного начала з його індивідуалізацією героя загострює стосунки в суспільстві й веде до трагедії. У містеріях проголошується колективне начало як ідеальне, таке, що сприяє відновленню цілісності. Сенсом містерії є ритуал посвяти, який передбачає здійснення жертвопринесень і засвоєння духовних настанов таємних учень через спеціальні дії.

Обидва вокально-виконавські начала – епічне і ліричне – згодом знайдуть свій синтез у опері. Маючи містеріальну природу (осягнення таємного знання через дію), опера передбачає подієвість, прямо співвіднесену з епосом, але емоційно-почуттєвий вплив оперного співу лежить у межах ліричного начала. Ліричне в опері вособлювалося поступовим і планомірним відходом від мовленнєвої артикульованості до різноманітної акустичної фігуративності.

Історично затребуване ускладнення співу зумовлювало його професіоналізацію. Однак тривалий час пріоритет належав колективному, хоровому співу, значення якого сакралізувалося містеріями. З появою опери пріоритет зміщується в напрямку сольного виконавства. Хоча в опері важливими є ансамблеві та хорові форми (наприклад, римська опера XVII ст. була по суті хоровою), саме сольний спів, поєднаний з акторсько-театральним утіленням характерів дійових осіб, становить основу жанру. Ба більше, виявлені в опері закономірності сольного вокального виконавства стали впливати й на звучання хору, не кажучи вже про ансамблеві форми.

Опера формувала низку власних форм, які потребували особливих способів виконавства. Так, на зміну пісні приходила арія. Остання давала можливість індивідуально виражати характер та емоційний стан персонажа через спеціально організований спосіб виконання надпобутового характеру. Про цю глобальну відмінність оперного виконавства писав Б. Асаф'єв, коли відзначав зміну якості інтонації через виявлення людським голосом і говіркою внутрішнього змісту, душевності, емоційної налаштованості.

На відміну від античних спектаклів, призначених для широкого загалу, і на зразок утаємничених містерій опера в її стадії зародження була дітищем елітарним, навіть експериментальним. Учені-гуманісти (часто з містичними спрямуваннями), літератори й музиканти, які організовували в Італії гуртки, керовані освіченими аристократами, стали писати «драми на музиці» – по-

передники опери. Передумовами виникнення опери, окрім теоретичних досліджень давньогрецького театру і його містичного осмислення (відомо, що католицький духівник М. Фічіно справляв ритуали орфізму зі співом відповідних гімнів), стали практики: 1) ренесансних театралізованих дійств із музикою; 2) сольного співу з інструментальним супроводом, зокрема мадригала [5].

Налаштованість на відродження античного театру в його містичному розумінні (перші опери за всієї серйозності змісту не мали загостреного трагедійного пафосу, тим більше не йшлося про поновлення комедії) актуалізувала міфічну тематику як сюжетну основу оперних творів. Виконавцями виступали самі автори – так, відомі згадки про спів Я. Пері і Дж. Каччині. У Я. Пері виконавська практика органіста, церковного і світського співака передувала композиторській діяльності. Подібне можна сказати й про Дж. Каччині. Поширена думка, що визнаність його вокального виконавства сприяла встановленню попиту на «нову» сольну музику і цим деактуалізувала стилі поліфонічного письма.

На особливу увагу в аспекті містичності заслуговує написана Дж. Каччині інтермедія «Битва Аполлона з піфоном», покладена в основу опери «Дафна». У «Битві...» «омузичене слово» презентувалося через сольний речитативний стиль, який визначає тиме вокальну виразність перших опер.

Крім співаків, у флорентійській опері виступав наратор – оповідач, який повідомляв, що відбувається на сцені, в чому бачимо відголос не так античних, як середньовічних містерій (в останніх наратор коментарями «зв'язував» епізоди дійства). По суті, розвиток дії забезпечувався через повідомлення наратора, а не через спів. У аріях дія припинялася.

Досягненням флорентійської камерати стало формування кількох типів арій: 1) одноголосної, за типом інтонування – проміжної між речитативом і кантиленою; 2) арії на основі *basso ostinato*. Арії могли існувати окремо від опери як самостійний жанр, подібно до мадригала. Монодична природа оперних арій первинно припускала виконавську можливість так званих «димінущій» – вокальних фігурацій, не прописаних у композиторському тексті.

Актуальність опери для всієї розділеної Італії у великих містах породжує низку регіональних варіантів, які окреслювали

можливі шляхи подальшого розвитку жанру. Після флорентійської визначилася римська опера. Перебуваючи під опосередкованим родинною Барберині патронатом Папи, римська опера презентувала не лише антично-міфологічну, а й християнсько-агіографічну тематику. Визначним зразком став похідний від середньовічної містерії «Святий Олексій» С. Ланді, в якому оригінально поєднувалися релігійне й езотеричне. Особливого значення набули партії кастратів, яких у «Святому Олексії» налічувалось аж вісім. Економічна стабільність церкви зумовлювала масштабність і ефектність римських вистав: використовувалися великі виконавські склади (хор і оркестр), найсучасніша театральна машинерія, дорогі костюми дійових осіб, пишні декорації тощо.

На відміну від аристократично-вчено налаштованої флорентійської камерати, римська опера відзначилася ширшим публічним орієнтуванням: у 1632 р. було відкрито перший оперний театр на три тисячі місць прем'єрою вищезгаданого «Святого Олексія» С. Ланді. Через універсалізм діяльності композиторів і співаків-кастратів Д. Мадзоккі, Л. Вітторі, того ж С. Ланді, римська оперна школа підготувала ґрунт вокального стилю, який згодом отримає назву бельканто (букв. «прекрасного співу»).

Виразніший вплив на становлення стилю «прекрасного співу» справила венеціанська школа. Зусиллями К. Монтеверді опера відійшла від статичної оповідальності (репрезентативності) й набула якостей психологізму. Трагедійні ситуації, які розігрувались у К. Монтеверді, зумовили появу нового різновиду арії – ламенто (скарги), яка мала виконуватися співучо, але без зайвої патетики й демонстрації вокальної віртуозності. Від містерії ламенто запозичило семіологію жертвовності (перехід Аріадни від земного буття до містичного шлюбу з Вакхом у К. Монтеверді, самопожертва Дидони у Г. Перселла). Успіх венеціанської опери закріпився у творах Ф. Каваллі (учня К. Монтеверді) і М. А. Честі. Містеріальні якості венеціанських опер, загалом поступаючись римським, зосереджені в масштабному багатстві персонажів.

Підсумком досягнень римської й венеціанської шкіл стала неаполітанська оперна школа, діяльність якої окреслює перехід від XVII до XVIII ст. Родоначальником неаполітанської оперної школи вважається А. Скарлатті – творець класичного зразка опе-

ри *seria* (тричастинної будови). «Прекрасний спів» у його операх володіє великим діапазоном, складним мелодичним малюнком із частим використанням широких інтервалів, поєднанням кантленного та віртуозного начал. Саме творчість А. Скарлатті і його послідовників визначила особливості італійського стилю вокального мистецтва, який згодом отримає назву *bel canto*.

Цей «прекрасний спів» виростав із мистецтва кастратів, у перші 20 років XVII ст. вся вокальна музика Італії, зокрема світська, створювалася з розрахунку на їхні великі виконавські можливості. Кастрати стали головними зірками опери, чимало їх увійшло в історію світового мистецтва (Б. Феррі, Ф. Сенезіно, Л. Маркесі, К. Фаринеллі та ін.).

Для усвідомлення сутності стилю бельканто необхідно уточнити походження опери. Пояснення виникнення опери як спроби відродження давньогрецького театру не є достатнім, про що свідчать праці сучасних науковців. Для нашого дослідження вагомою стала праця Г. Волкової [4], в якій обґрунтовується ритуальна природа оперного жанру. Вчена показує вихідну божественну «високість» опери, яка втілюється як у цілісній концепції театралізованого дійства, так і в окремих його складових, зокрема арії як сталому знаку оперного співу. В цьому бачимо продовження думки І. Ямпольського, що «арія втілює піднесення строю думок і почуттів за допомогою виходу в звучанні за межі природного діапазону говоріння і тонової нечіткості мовлення на висоту тонових відносин. Відповідно, музична риторика вимагає або мелодійної фігуративності, відповідно, широти діапазону (вихід з діапазону говоріння), або поліфонії» [18, с. 204–207].

Г. Волкова слушно зауважує, що арія виникла самостійно, зовсім не в межах опери [4]. Витоки арії Г. Волкова відшукує в надрах церковної середньовічної музики. Дослідниця продовжує думку Г. Кречмара про літургійну драму як «першооперу XII–XIII ст.» [21, с. 27], що співалася протягом усього священного дійства, і твердить, що «поява того, що називають зараз в довідковій та навчальній літературі оперою, в кінці XVI – на початку XVII ст., становить історично “вторинний” продукт, і, зрозуміло, перші опери містять очевидні паростки похідності від літургійної драми, а в сюжеті і засобах виявляють паралелі до забороненої Контрреформацією

містерії. Арія на той час співіснувала з оперою, представляючи не альтернативну, але власне духовну і церковну сфери. І тільки на початку XVIII ст. в творчості А. Скарлатті, який створив оперу-seria, буквально “серйозну”, а по суті “церковну” оперу, засновану на церквою народженому *світлому* співі кастратів і з опорою на арію як драматургічну установку конструювання цілого, – відбулося з’єднання опери і арії в генетично обумовлену єдність» [4, с. 177].

Цінним для вивчення стилю «прекрасного співу» виявляється спостереження Г. Волкової щодо організації приміщень оперних театрів, акустичні умови яких визначали особливості співацького інтонування. Вчена пише: «Перші італійські опери ставилися в камератах-салонах, тобто в духовно-інтелектуальних аристократичних зібраннях, тим уподібнюючись літургійній драмі як храмовому дійству, а згодом, не змагаючись обсягами з храмами, охоплювали “малим амфітеатром” майже всю сцену, тим моделюючи виставу в камераті-салоні» [4, с. 178].

Вищезазначене переконує в причетності опери до священних містеріальних дійств і відповідних їм способів виконання. Як уважав середньовічний знавець музики Ісидор Севільський, співу притаманна штучність, тому що природним для людини є говоріння [8], а всілякі ритуали є вираженням культури, тобто є штучними. Сюжети ранніх італійських опер всіх місцевих шкіл у душі ренесансної двоїстості поєднували античну міфологічну основу з християнськими символами й етичними уявленнями. Вагомими є досягнення власне духовної опери – у римській («Вистава про душу і тіло» Е. Кавальєрі, «Святий Олексій» С. Ланді) та неаполітанській (опери-seria Т. Траєтті, А. Скарлатті) школах.

Закономірно, високість оперного жанру спонукає до створення виконавської техніки особливого типу. Спираючись на сучасні музикознавчі праці (Т. Бояренко, Г. Волкової та ін.), вважаємо, що стилістика співочого трактування оперних партій є висхідною до християнських ритуальних практик. У цьому контексті зрозумілою є погляд О. Стахевича, який серед передвісників оперного співу згадує григоріанський хорал і літургійну драму [17], про яку йшлося вище. У григоріаніці з’являється звичай прикрашати спів (переважно верхні голоси), що нівелює артикульованість слова.

Базування ранньої опери на співі кастратів теж мало релігійну природу і витоками сягало середньовіччя. Високість божественних поривань передбачала домінування високих голосів. Однак жіночий спів у католицькому храмі вважався гріховним. Тому початково для співу духовних гімнів задіювали хлопчиків, які об'єднувалися в хор. Але природа голосу не дозволяла його зберігати високим тривалий час. Кастрація, зроблена в дитячому віці (8-12 років), дозволяла зберегти голос і за спеціальної підготовки зробити його звучання надзвичайно легким. У 1589 р. Папа Сикст V дозволив задіювати в хорі капели Собору Святого Петра кастратів. Через 10 років Папа Климент VIII сприяв високій оцінці церквою такого співу. Від часу кастратів церковний спів ніби перейшов межу прикладної до богослужіння творчості й піднісся до творчості художньо-музичної.

При цьому церковні джерела оперного співу зумовлювали посилення інструментального начала у вокалі. Це зазначалося у працях Б. Асаф'єва. Дослідник розумів інструментальність співу як «подолання» природи голосу заради нової музичної виразності. На інструменталізмі співу в неаполітанській опері наголошував В. Багадуров, кажучи, що «колоратура і велика кількість складних пасажів у музиці Скарлатті набувають все більш інструментального характеру» [1, с. 101]. Інструменталізм арій в оперній музиці становить предмет спеціального дослідження Т. Бояренко. Вчена звертає увагу, що «розвиток вокалу у церковному співі і, відповідно, його проєкція в інструменталізм здійснювалися з опорою на інструментальність у вокальній сфері, яка проявлялася, по-перше, на розспів, а по-друге, на регістрові відхилення від “природності” мовленнєвого діапазону, а також на способи відсунення мовно-пісенної буттєвої експресивності» [3, с. 13-14].

Виникнувши в тісному зв'язку зі словом як «драма на музиці», опера невдовзі надала перевагу протяжному і прикрашеному «прекрасному» співу, інструментальному за своєю суттю. Високий і надвисокий регістр людського голосу є відкриттям середньовіччя. Цьому регістру була властива дематеріалізація, своєрідний відхід від земної тілесності. Культивування високих голосів прямо вело до художнього статусу вокалу. Високий звук ніс не конкретне слово, а Божественну ідею, створював атмосферу містичного «іншого», позаземного.

Відобразив зв'язок опери з церковними традиціями фігуративний спів, у якому прикраси за зразком димінущії додавались у партію персонажа, але не прописувалися в композиторському тексті. Згадки про такий спосіб виконання знаходимо у Р. Роллана в його характеристиці вистав флорентійської камерати [14]. Фігурації були не спонтанними, а засновувалися на риториці музики бароко, що відображала теорію афектів у відповідності музичної інтонації вираженій емоції. Риторичні фігури являли собою стійкі мелодико-ритмічні звороти, наділені певним символічним змістом.

У мистецтві від XIX ст. узвичаїлася тенденція ототожнювати фігуративні елементи оперного співу з мелізматикою як декоративністю, що є помилковим. Як слушно зауважує П. Барб'є, «такі “прикрашення” були органічною складовою “фігуративного” стилю професійних співаків, які виховувалися з дитинства в консерваторії Неаполя» [2, с. 52]. Отже, володіння фігуративністю для співаків минулого було неодмінним способом інтонування, спорідненого з бароковою витіюватістю символічної природи.

Хоча риторичні фігури проникали в усі вокальні форми опери, головним їхнім осередком стала арія як центр оперної виразності. Остаточне панування арії над речитативом було утверджено в жанрі опери-серія, кристалізованому в неаполітанській школі.

У XIX ст. в теоретичній діяльності Дж. Россіні фігуративний вокальний стиль італійської опери був переосмислений як стиль бельканто. Термін «бельканто» пізніше став асоціюватися з вокально-виконавським стилем італійської опери «класичного» періоду (XVII–XIX ст.) у протиставленні з оперою новішою, що не наголошувала «прикрашеності» співу. Втім, у дослідженнях сучасних учених дедалі більше проводиться думка про базовість стилю бельканто для опери як виконавської моделі взагалі. Італійське бельканто виявилось впливовим на оперне виконавство інших країн, кожна з яких формувала свій «прекрасний спів», і по суті синтезувало здобутки попередніх вокально-виконавських стилів. Із появою бельканто співаний звук став сприйматись як самостійна цінність, поза зв'язком зі словом. Бельканто найбільшою мірою втілює інструменталізм звучання голосу в опері. Серед чинників появи бельканто найчастіше називають: географічні (теплий клімат), фонетичні (співучість італійської мови), етногра-

фічні (багатство пісенного фольклору). Вважаємо за необхідне виокремити культові чинники: доцільність «світлого» церковного співу для вираження ідеальних образів.

Образно-змістовий аспект стилю «прекрасного співу» живиться містеріальними традиціями, які автономізуються в художності опери. Так, дослідниця І. Драч пише, що «цей особливий тип музичного інтонування був пов'язаний з певною *естетичною концепцією оперного героя* [курсив наш. – Авт.]» [6, с. 169]. Ця концепція сформована церковною за суттю оперою-seria, в якій образ героя, зображуваного белькантовим інтонуванням, обов'язково є надприродно «піднесеним»: чи то в плані релігійного подвижництва, чи то в плані міфологічної божественності, чи в героїзації історії, поданої зокрема в морально-дидактичних настановах міжособистісних взаємодій персонажів.

Отже, стиль «прекрасного співу», зароджений в Італії й поширюваний Європою, став виразним художнім утіленням ідеальних начал, перенесених зі сфери релігійно-духовної на світський ґрунт. Містеріальна природа вокалу проявилась у «відторгненні» природних властивостей голосу і його «дематеріалізації» у співі кастратів як явищі, мотивованому католицькою церквою. Концептуально стиль «прекрасного співу» співвіднесений із жанром опери-seria, арією як осередком співацького втілення образу, фігуративним співом у його вкоріненості в ранніх церковних традиціях «світлого» співу.

10.2. Містеріальні аспекти стилю «прекрасного співу» в опері бароко

За своїми масштабами суспільного впливу барокова опера XVII–XVIII ст. вийшла далеко за межі мистецького факту. Опера бароко створювала власний ідеалізований світ, у якому реалізовувалися високі духовні прагнення, похідні від актуальних парадигм філософії й релігії. Світ цей, подібно до світу церковних відправлень, докорінно відрізнявся від буденної дійсності. Як наголошувалося вище, герої (і героїні) опер бароко символізували якості шляхетності, благочестя, сміливості тощо. Світ опери передбачав особливі просторові й часо-

ві виміри. Простір здебільшого окреслювався греко-римськими дотиками й місцевими ареалами, маркованими історичними подіями. Час спрямовувався в легендарне минуле. При цьому і простір, і час художньо відтворювалися доволі узагальнено, що дозволяє казати про певну «позачасовість» дії барокової опери. «Прекрасний спів» кастратів якнайкраще створював атмосферу відстороненої позачасовості, притаманної міфотворчості.

Панівним на оперній сцені був фігуративний виконавський стиль. Так, обов'язковим стало імпровізування співаком репризного розділу сольних номерів, переважно арій. Наприкінці частин арій були каденції, в яких виконавець розкривав свої вокальні можливості. Як зазначав П. Барб'є, «у барокову добу вважалося, що якщо співак не варіює мелодичної лінії під час повторення першої частини арії *da capo*, в каденціях та речитативах, то спів вважається негідним, позбавленим уяви» [2, с. 13].

Вокальну виконавську «моду» диктувала Італія як батьківщина жанру. Вже у венеціанській, а тим більш у неаполітанській опері впроваджувалися складні вокальні прийоми, котрі потребували особливої співацької майстерності, відмінної від традиційних практик навчання духовного співу в консерваторіях. Італійська оперна модель стає базою розвитку оперного жанру в інших країнах Європи, а «прекрасний спів» як знак опери своєрідно адаптується до умов та ідейних установок конкретного територіального осередку. Таким чином, свій «прекрасний спів», орієнтуючись на італійський зразок, формує чи не кожна країна, яка претендує на самоствердження у сфері музичного театру.

Стиль «прекрасного співу» передбачав величезну практично-виконавську підготовку, в якій поєднувалися традиції церковного і вимоги новонародженого світського оперного співу. Таку підготовку здебільшого отримували кастрати, на чому наголошував Дж. Россіні: «Справжнє мистецтво *bel canto* закінчилося разом з кастратами. [...] Для цих людей мистецтво було усім, тому вони виявляли старанність в його вдосконаленні» [15]. У процесі музичної освіти, що спиралася на середньовічні традиції семи вільних мистецтв, відбувалося й духовне зростання особистості. Кастрати, переборюючи тілесні недоліки й докладаючи чималих зусиль для вокального вдосконалення (детальніше див. у П. Барб'є), вступали у сферу чистої духовності, відтворюваної

через спів. Сама постать кастрата може мати містеріальну інтерпретацію. На Давньому Сході і в античності існували містерії, що проголошували жертвність оскоплення як символічного втілення розчленованого тіла божества.

Духовна спрямованість співу виражалася у строгості манери. Тому сьогодні недосвідченому вокалістові партії барокових опер можуть здатися не дуже складними, адже не передбачається досягнення граничних нот великого діапазону. Проте від голосу потребується виняткова гнучкість, що забезпечується майстерним володінням диханням, рівність тону в усіх ділянках діапазону і тембральна «приємність» (відсутність різкості або надмірної дзвінкості). Ідеалом співу був інструменталізм, похідний від манери гри флейтистів і виконавців на струнних інструментах (тобто мелодизований, максимально плавний у звукотворенні). Обидва типи інструментів є містеризованими, втілюючи аполонійське (струнні) й діонісійське (флейта) начала. Поєднання вокального й інструментального у виконанні кастрата надавало його діяльності «пограничності», що прямо відповідало розумінню сутності музиканта у міфотворчості. Його постать символізує зв'язок між світами у здатності музики відтворювати гармонію сфер. Пограниччя постаті музиканта-співця відповідає містеріальним «подорожам» божеств (Деметри, Орфея тощо), незрідка втілюваним в оперних виставах.

Вивчення витоків опери сучасним музикознавцем Р. Донінгтоном свідчить про орієнтування флорентійців на відродження орфічних містерій, спрямованих на духовну трансформацію особистості через залучення до Чуда. Вчений доводить, що члени гуртка Барді – Корсі підтримували захоплення інтелігенції неоплатонізмом (у Флоренції XV–XVI ст. працювала Платонівська академія) [20]. Притаманний Ренесансові дуалізм церковного і світського, язичницько-міфологічного і християнсько-релігійного породжується вченням неоплатонізму з наголошенням тотожності прекрасного вищій ідеї добра (М. Фічіно).

Барокова опера як прекрасне «орфічне» дійство не визнавала голосів дуже гучних, резонійних. Понад усе цінувалися голоси високих тембрів як здатні передати позаземні устремління.

Вокалісти барокової опери були наділені значними свободами в донесенні композиторських текстів. Нотний запис був доволі умовним (це стосувалося й інструментальної музики) і являв своєрідний

каркас для імпровізування. Співаки розцічували музику орнаментикою й динамічними нюансами. Робилося це не спонтанно, а на основі професійної підготовки, що обов'язково містила знання музичної риторики. Співаки в італійських консерваторіях, окрім вокалу, навчалися теорії музики, інструментальної гри, основ композиції, а також загальногуманітарних дисциплін, зокрема риторичу, богослов'я й філософію. Звичайно, що за такої ґрунтовної підготовки змістовне фігуративне «насичення» композиторського тексту для виконавців-вокалістів особливої складності не являло. Враховуючи рівень професіоналізму співаків, композитори доби бароко не вважали за потрібне супроводжувати нотний текст спеціальними ремарками.

Закономірностям музичної риторики підпорядковувалась і вокальна динаміка партій барокових опер. Композитори її майже не позначали, оскільки вимоги були похідними від традицій інструментальної музики: протиставлення гучного і тихого звучання без *crescendo* і *diminuendo*, відповідність динаміки темпові (повільний темп – тихо, швидкий темп – гучно), застосування прийому «луни» під час повторення музичних інтонацій. Амплітуда вібрато визначалася характером твору. За нашими узагальненнями літературних джерел, міра вібрато відповідала темпово-динамічним показникам: повільний темп найчастіше поєднувався з тихим звучанням і малою амплітудою коливань голосових зв'язок, швидкий темп уможлиблював гучну динаміку та інтенсивніше вібрато.

Втім, помилково вважати, що барокова опера через пам'ять про своє камерне походження співалася відносно тихо (між іншим, територіально-архітектонічно пов'язані будинки Барді й Корсі являли собою просторі палаци, які мислилися їхніми власниками як центри новітньої культури). Вокальний звук був насиченим, активним, опертим, але тембрально м'яким, вільним аж до політності, здатної акустично заповнювати не тільки камерати-салони, а й зали театральних приміщень (римський театр Барберині вміщував до 3 тисяч глядачів, венеціанський Сан-Кассіано – понад 1,5 тисячі, у Неаполі опери ставилися переважно в королівському палаці тощо). Сила вокального звуку визначалася мірою гучності та тембровим забарвленням звучання інструментального складу супроводу.

Вже за часів пізнього бароко виконавський стиль співаків-кастратів поступово деактуалізується. Тепер оперна партитура розраховується на виконавців із природними голосовими даними,

але їхня музична і світоглядно-гуманітарна підготовка далеко не завжди вирізняється ґрунтовністю. Відхід від містеріальної піднесеності жанру в бік його комічного різновиду і побуто-реалістичної оповідності знімає базовість знань музичної риторики, що одразу позначається на характеристиках виконавства.

З новою силою інтерес до барокової опери спалахує у ХХ ст., що можна пояснити, зокрема, світоглядними установками, які прийшли на зміну раціоналізму-прогресизму Нового часу. Виникає потреба відродження професійних виконавських технік в інтерпретаціях видатних зразків барокової опери. Необхідність вибору співаків, котрі змогли б відтворити партії, що писались для кастратів, у ХХ ст. зумовлює задіювання жіноцтва або транспонування музичного тексту вниз з урахуванням можливостей співаків-тенорів. Такі рішення, далекі від автентизму, закономірно викликають суперечки в музично-театральних колах. Як зазначав П. Барб'є, «сьогоднішнє пожвавлення інтересу до барокової музики не тільки не привернуло уваги до кастратів, але, навпаки, в цьому разі ще далі витіснило їх з реальності – і в цьому головна перешкода для всякого, хто намагається відродити музику Каваллі або Алессандро Скарлатті, не маючи співаків, для яких вона складалася. У сьогоднішньому музичному світі це абсолютно очевидний недолік і різні способи компенсувати його іншими голосами послужили приводом для довгої і безплідної полеміки» [2, с. 12].

У вирішенні цієї проблеми значними є здобутки музично-виконавського руху, що здобув назву «історично обізнана виконавська практика» (*historically informed performance practice*, прийняте скорочення – *HIPP*) або «історично обізнане виконавство» (*historically informed performance*, скорочено *HIP*). Метою руху є найбільш автентичне відтворення музичних творів бароко, що спирається на дані численних досліджень, пов'язаних із вивченням свідчень сучасників епохи бароко про звучання і людських голосів, і музичних інструментів. Діячі зазначеного руху прагнуть об'єктивної реконструкції старовинної опери та історичної коректності виконавських інтерпретацій [7].

Витоком руху історично обізнаної виконавської практики розглядаємо *Schola Cantorum*, засновану у Франції наприкінці ХІХ ст. на зразок однойменної староримської школи. Римська школа співу була не тільки найдавнішим професійним музичним закладом, а й цен-

тром нововведень у сфері релігійної музики, який на тривалий час визначив канони богослужбового співу. Хоча римська школа співу правомірно вважається осередком католицької музичної традиції, звернімо увагу, що її витoki сягають IV ст., тобто часу прийняття християнства як неподільної релігії, освяченої у Східній Римській імперії. Соборні обряди раннього християнства ґрунтувалися на містерії, яка втрачала язичницьку спрямованість і наповнювалася новими духовними ідеалами. Втім, необхідність містичного впливу на вірян через унаочнене втілення «чудесного» залишилась. Одним із таких чудес був ангельський спів. Існувала думка, що священні піснеспіви передавалися отцям церкви через ангелів, сукупний сонм ангелів прямо іменувався «небесним хором». Отже, паства мала чути колективний спів, що нагадував ангельський (тобто в земних уявленнях перевага надавалася високим – «дематеріалізованим», «небесним» – тембрам). Відсутність приналежності ангелів до певного гендеру зумовлювала й музичне уникання гендерно-виразної тембральності. Використання високих дитячих голосів і «неприродно» високих голосів кастратів створювало містеріальний ефект сходження божественного світла на вірян.

Schola Cantorum у її середньовічному періоді забезпечувала римське папство музикантами найвищої професійної підготовки. При цьому музикантів задіювали не лише в богослужбових ритуалах, а й у світських святах і масових дійствах. До XVI ст. затребуваними були великі театралізовані постановки зі співом, що нагадували містеріальні церемонії. Відродження традицій Schola Cantorum у XIX ст. в умовах Франції не було випадковим, оскільки і власне римська школа після «Авіньйонського полону пап» активно кореспондувала з франко-фламандською культурою.

Програма новітньої Schola Cantorum, розроблена В. д'Енді, забезпечувала системний підхід до підготовки музикантів, по суті спадкоємний від середньовічних практик навчання, в результаті чого відбувся вихід на якісно новий рівень розуміння музики бароко. У цьому вбачаємо вплив не лише чинників музичного професіоналізму, а й увагу до засвоєння духовної догматики. За спогадами Р. Роллана, концепція В. д'Енді поєднувала музичне і релігійно-духовне. Митець твердив, що «художник повинен передусім мати Віру: віру в Бога, віру в мистецтво; бо ця Віра спонукає його до пізнання і шляхом цього пізнання допомагає підніматися вище і вище схода-

ми буття до своєї межі, якою є Бог» [14, с. 16]. Глибокою духовністю пронизана і композиторська творчість В. д'Енді. Нарешті, слід наголосити на спадкоємності у В. д'Енді як очільника Schola Cantorum творчих поглядів С. Франка, музика якого натхнена ідеями католицизму (С. Франк усе життя працював церковним органістом).

Отже, духовна налаштованість французької Schola Cantorum у її протиставленості як академічній Паризькій консерваторії, так і вражаючим новаціям сучасної німецької музики (насамперед, Р. Вагнера), забезпечила можливість відродити виконавські традиції барокової музики, зокрема оперного «прекрасного співу», з позицій містеріально вираженої церковної святості.

Містеріальність барокової опери проявлялась і в активній зверненості до міфотворчості в її морально-дидактичному тлумаченні. Це ріднило національні пошуки як країн із багатим оперним досвідом, так і країн – оперних «неофітів», серед яких у межах цього нарису вирізняємо Англію, де відбувся синтез різних національних і видових проявів театральності.

Чи не єдиним зразком англійської опери бароко є «Дидона і Еней» (1689) Г. Перселла. До XVII ст. Англія мала ґрунтовну оригінальну традицію драматичного театру, що знайшло апогей в генії В. Шекспіра, тоді як у сфері театру музичного суттєво орієнтувалася на інонаціональні звернення. Характеризуючи оперу Г. Перселла, В. Конен відзначала її синтетичний характер: «Нехай в лібрето геніальної опери Перселла “Дидона і Еней” перемішані риси побутової англійської комедії, казкової постановки епохи Реставрації, старовинної маски і французької трагедії. При цьому в музично-стилістичному відношенні опера являє собою єдине, художньо завершене ціле. І в той же час немає сумніву в тому, що її найяскравіші, найтипівіші образи народилися під прямим впливом драматичних образів сучасного театру» [10, с. 60]. Викликане цією цитатою уточнення характеристик англійського театру епохи Реставрації дозволило твердити: 1) на відміну від шекспірівського «авторського» театру, театр XVII ст. був більше «акторсько-виконавським»; 2) глядацька аудиторія складалася з аристократів і являла по суті закрите товариство обраних; 3) саме з часу Реставрації на англійській сцені з'являються жінки, а їхні образи активніше розробляються у п'єсах.

Театральне відкриття «жіноцтва» не обійшло уваги Г. Перселла. За часів композитора музичний театр відображав світоглядні установки незалежної від папства англіканської церкви й не передбачав задіювання кастратів. В опері перевагу надавали жіночим голосам. Ба більше, «Дидона і Еней» призначалася для аматорського виконання: написана на замовлення жіночої школи, отже, була далекою від вишуканості італійського белькантового співу.

«Дидона і Еней» – камерна опера на три дії, за змістом наближена до жанру опера-seria. Сюжет твору демонструє прямі виходи на містеріальність завдяки наголошенню жертвовності в образі Дидони. Героїня добровільно йде на смерть, спокутуючи гріх протистояння здійсненню місії Енея. Детальний аналіз містеріальних якостей опери можна знайти у статті Н. Каданцевої [9]. Відповідно до ідеї піднесення жіночого образу головна роль надана сопрано й увиразнена в аріях, насамперед аріях-ламенто з I і III дій, що наслідують типологію жанру, утверджену К. Монтеверді. Кульмінаційне значення має арія-ламенто Дидони з III дії. Оскільки в часи Г. Перселла у пуританській Англії не вітали виконання жінками негативних образів, образ відьми в опері, початково адресований низькому жіночому голосу, міг доручатися будь-якому співакові, зокрема чоловіку – контртенору або басу.

Незважаючи на всю несхожість англійської опери з італійською, сучасні спроби «прищепити» високий італійський стиль «прекрасного співу», що колись пропонувався кастратами, англійській опері дають художньо переконливі зразки. Прикладом може слугувати виконання арії-ламенто Дидони Андреасом Шоллем – вихованцем Schola Cantorum. А. Шолль – сучасний німецький контртенор, майстер барокового стилю. Виконує старовинні твори різних національних шкіл, особливу увагу приділяє відтворенню репертуару співака-кастрата XVIII ст. Ф. Сенезино, діяльність якого усталювала орієнтування англійських музичних кіл на вокальну естетику італійського бельканто. Для становлення професійної індивідуальності А. Шолля важливим стало опанування музичної риторики, католицької літургії та можливостей «схвильованого» стилю, довершено представленого в творчості К. Монтеверді. Герої у виконанні А. Шолля відповідно до барокової естетики сповнені сильних почуттів і пристрастей, але при цьому вокальна манера залишається стриманою, адраматичною. Хоча співак володіє

широким діапазоном дворегістрового голосу (від контртенора до баритона), його звук м'який, навіть трохи приглушений.

У відгуках на виступи А. Шолля зазначалося, що в його голосі «немає натяку на істеричне сопрано або хлопчачий дискант» [19]. У цьому бачимо вираження установки німецького співака на підкреслення «інструментальної» орієнтованості виконавських традицій «прекрасного співу» бароко. Скромне використання вібрато А. Шоллем надає звуку природності, теплоти і зворушливості. Співак рідко бере участь у повнометражних оперних постановках, здебільшого виступаючи з концертами оперних арій або записуючи їх у студії. Тим більше це стосується сценічного втілення жіночих образів, що в сучасній музично-театральній практиці мало поширене.

Арія-ламенто Дидони з III дії у виконанні А. Шолля звучить стримано і шляхетно гордовито. Співак не наголошує на своїх унікальних вокальних можливостях, а зосереджується на символічній сутності образу персонажа. Ліричне і драматичне в образі в нього поєднуються з домінуванням першого. Через камерне звукоподання і відсутність патетичної емоційності образ Дидони постає ніби віддаленим і безмірно піднесеним у своїй скорботі. Дидона в А. Шолля – не земна жінка, що бажає бути коханою (як, наприклад, у постановці Т. Трунової), а символ жертвовності, здатний духовно «очищувати» аудиторію на кшталт містерій. Звук вокаліста рівний за силою й динамікою, вібрато невелике, помірна гучність співу ансамблево вплітається в інструментальний супровід, підкреслюючи поліфонізм фактури зі скорботним низхідним *basso ostinato*. Особливою просвітленістю виділено останні фрази, починаючи зі слів прохання «Remember me...». Трактування А. Шолля потребує від слухача ініціативи у сприйманні «відстороненого» адраматичного образу і підкреслює камерну мадригальну природу опери, початково призначеної для обраних знавців. Артикуляція співака дуже ясна, словесний текст акустично добре сприймається. Порівняння інтерпретації арії А. Шоллем із жіночими виконаннями, не належними до НІРР, показало, що останнім більше властиве вираження драматичної пристрасності й почуттєвості (доволі сильне вібрато, хвилеподібна динаміка з наявними *crescendo* і *diminuendo* тощо). Попри гендерну невідповідність виконання, «прекрасний спів» А. Шолля, що наслідує старовинні церковні традиції, сприяє

створенню глибоко жіночного образу – тендітного й беззахисного, але величного у своєму вольовому рішенні.

Вищезазначене потверджує високу майстерність у використанні стилю «прекрасного співу» А. Шоллем у трактуванні образів барокової опери будь-якої національної приналежності й художню доречність задіявання чоловіків у жіночих партіях через їхні надзвичайні вокальні можливості. Своєю проникливістю і зворушливою щирістю у вираженні емоційного стану (за уважним спостереженням Н. Каданцевої, образ Дидони не психологізований, а ритуалізований [9, с. 52]) Дидона у вокальній інтерпретації А. Шоля наслідує добірність статуарних античних пам'яток мистецтва високої класики. Індивідуальна манера співака, виплекана знанням музичної риторики й церковних традицій у *Schola Cantorum*, повною мірою відповідає принципам барокової опери стосовно звукотворення як віддзеркалення ідеї «світлого співу».

Отже, опера бароко в її різних національних проявах живиться традиціями містеріальних дійств, трактованих у світоглядно-космологічному і морально-етичному аспектах. Стиль «прекрасного співу», сформований в Італії в умовах музичних закладів під протекторатом церкви, виявився впливовим для інших європейських країн як знак оперного жанру взагалі, проте засвоєння стилю відбувалося не буквально, а адаптовано до ідейних та художніх потреб соціуму. Через значні втрати «таємних» духовних знань, виражених у музиці, виконання барокової опери становить значну складність для сучасних митців. Ефективне відродження традицій минулого забезпечує рух історично обізнаного музикознавства. Приналежні до нього музиканти-автентисти, як було показано на прикладі виконання арії Дидони А. Шоллем, удаються до спроб синтезу різноконфесійних та різнонаціональних проявів «прекрасного стилю», створюючи унікальні, але по суті відповідні відтвореній епосі акустичні рішення.

Література

1. Багадуrow В. А. Очерки по истории вокальной педагогики. Москва: Музгиз, 1956. 268 с.
2. Барбье П. История кастратов: пер. с англ. Москва: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. 304 с.

3. Бояренко Т. В. Інструменталізм арій *bel canto* в оперній музиці XVII–XIX століть у концертному виконанні з фортепіано: дис. ... канд. мист. Одеса, 2015. 168 с.
4. Волкова Г. В. Ритуал у збереженні та трансляції культурних цінностей: дис. ... доктора філософії. Спеціальність 034 – культурологія. Київ, 2021. 261 с.
5. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ: НМАУ, 1997. 320 с.
6. Драч І. Феномен класичного бельканто в італійській опері. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2006. № 17. С. 166-175.
7. Закрасняна Ж. М. Барокова опера та її актуалізація в сучасній музичній культурі. *Молодий вчений*. № 10 (50). 2017. С. 268-271.
8. Исидор из Севильи. Этимологии; пер. с исп. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / под ред. В. П. Шестакова. Москва: Музыка, 1966. С. 171-178.
9. Каданцева Н. Камерна генеза оперного жанру у визначенні виразної специфіки «Дідони та Енея» Генрі Перселла. *Наукові записки*. Серія: Мистецтвознавство. 2017. № 1 (вип. 36). С. 47-54.
10. Конен В. Д. Перселл и опера. Москва: Музыка, 1978. 266 с.
11. Медушевский В. В. Духовно-нравственный анализ музыки: уч. пособие. Москва: Музыка, 1974. 336 с.
12. Михайлов М. К. Стиль в музыке: исследование. Ленинград: Музыка, 1981. 264 с.
13. Ніцше Ф. Повне зібрання творів: у 15 т. Т. 1. Львів: Астролябія, 2004. 770 с.
14. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие; пер. с франц. Т. 4. Москва: Музыка, 1989. 255 с.
15. Россини Дж. Избранные письма. Высказывания. Воспоминания; пер. с итал. Ленинград: Музыка, 1968. 236 с.
16. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. 4-е издание. Санкт-Петербург: Лань, 2016. 448 с.
17. Стахевич О. Г. 3 історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки. Вінниця: Нова Книга. 2013. 176 с.
18. Andreas Scholl. URL: <https://www.klassikakzente.de/andreasscholl/news-und-rezensionen>.
19. Donington R. Opera and Its Symbols: The Unity of Words, Music and Staging. New Haven : Yale University Press, 1990. 248 p.
20. Kretzschmar H. Geschichte der Oper. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919. 286 p.

Розділ 11.

ВІДТВОРЕННЯ УГОРСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНО-РЕЛІГІЙНОЇ ІДЕЇ В ДУХОВНІЙ ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ З. КОДАЯ

Проблема національного в музичному мистецтві, яку по-різному оцінювали в певні періоди його історії, на сучасному етапі зосереджена на ментальному розумінні його сутності. Саме це в ситуації угорської культурно-історичної традиції висуває особливу значущість у ній релігійного компонента. Один із кульмінаційних етапів осмислення національної специфіки різних музичних культур припадає на ХІХ–ХХ століття, що характеризуються свідомою цільовою установкою не лише на «ренесанс» етнічних традицій, а й на їх духовне осмислення крізь призму «національної ідеї» та релігійного служіння.

Ця релігійна інтенціональність світосприйняття, особливо показова для названого періоду, фокусує увагу й на творчості З. Кодая в його виходах на хорову, церковну, духовну музику. У світовій музичній практиці ХХ століття Золтан Кодая відомий як видатний угорський педагог, музикант, композитор, фольклорист, публіцист і громадський діяч, який вплинув на розвиток угорської музики ХХ століття та її музично-педагогічної практики. Його можна назвати засновником сучасної угорської композиторської школи та системи музичної освіти Угорщини на різних рівнях, що зачіпає одночасно питання розвитку музичної культури, відродження інтересу до традиційної угорської музики та її духовних настанов. Хоровий спадок З. Кодая як славетного представника названої музично-історичної традиції, затребуваний у сучасній виконавській практиці й нині потребує подальших досліджень музикознавчого та історико-культурологічного порядку, що обумовлює актуальність теми представленої статті.

Аналіз наукових розвідок за заявленою тематикою виявляє різноманітність аспектів її дослідження. Так, проблема національного та інтернаціонального в музиці та мистецтвознавстві взагалі є пред-

метом аналітики у працях Н. Горюхіної [3], І. Ляшенка [7]. Їх доповнюють політологічні дослідження специфіки тлумачення поняття «національної ідеї», що набуває особливої актуальності в умовах сьогодення [див.: 9; 2]. Узагальнення основних етапів розвитку угорської історії, духовних настанов її існування та ролі цієї країни в бутті європейського ареалу демонструє дослідження Е. Мольнара [8].

Сутність власне угорської національної ідеї, її релігійної компоненти та її проєкції у хоровій спадщині Ф. Ліста є предметом дисертаційного дослідження та супутніх публікацій Г. Шпак [14]. Широта заявленої проблематики відповідно потребує досліджень з історії угорської музично-історичної, духовної та фольклорної традицій, що знаходимо в наукових розвідках З. Кодая [6; 18], Б. Сабольчи [10; 11], Г. Асталош [1] та ін. Кожна з них виявляє оригінальність культурно-історичного внеску Угорщини в європейську культуру та музику.

Названі роботи вітчизняних та зарубіжних авторів, присвячені угорському культурному феномену та його релігійній компоненті, становлять питомий ґрунт і для дослідження багатогранної творчої [15; 16; 17; 19] та педагогічної [13; 20] діяльності З. Кодая в межах жанрово-стильових та духовно-етичних шукань європейської культури початку ХХ століття. Проте його спадщина, і насамперед духовна хорова, поки що не стала предметом фундаментальних мистецтвознавчих узагальнень в українському музикознавстві та мистецтвознавстві.

Широкий музично-культурологічний підхід визначає мету представленої статті, що орієнтована на виявлення поетико-інтонаційної унікальності духовної хорової спадщини З. Кодая в річищі жанрово-стильових настанов угорської національно-релігійної ідеї та її художнього відтворення в річищі культури першої половини ХХ століття. Отже, наукова новизна дослідження визначена її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки узагальнення духовно-інтонаційних ознак культових хорових творів З. Кодая («Угорський псалом», «Budavari Te Deum», «Missa brevis») та їхньої ролі у формуванні угорської національної композиторської школи першої половини ХХ століття, а й наслідування в них провідних настанов угорської національно-релігійної ідеї.

11.1. Угорська національно-релігійна ідея та її складові

Ендре Аді свого часу образно визначив Угорщину як «країну-паром», що постійно рухається між двома берегами: «Зі Сходу на Захід, але охочіше – назад». Доповнюючи цю символічну метафору, Міхай Бабич характеризував угорців як «народ із розкритими очима та відкритим зовнішньому світові духом», який водночас на кожному етапі своєї драматичної історії прагнув до збереження національної самобутності [див.: 14, с. 3].

Угорщина як центр Європи в різні часи зазнавала впливу різноманітних національних традицій – тюркської, словацької, румунської, сербської, турецької, німецької та ін., що визначили зрештою неповторний колорит і етнічну специфіку власне угорської культури. «Між Сходом і Заходом»: по суті, саме до цієї формули звелася за минулі півтора століття проблема місця угорців у світі, відзначаючи в цій якості одне з найпотужніших джерел сили угорської культури. Сказане багато в чому визначає й специфіку творчої особистості З. Кодая, який високо шанував і вивчав національні угорські культурно-історичні традиції й водночас завжди відчував себе причетним до світової музичної культури.

Визначення національної самобутності тієї чи іншої культури, а також діалектична взаємодія категорій «національного» та «інтернаціонального» неминуче піднімають питання і про сутність феномена «національна ідея», що в умовах процесів глобалізації в сучасному світі набуває особливої актуальності. Теоретичне розроблення цього терміна зазвичай пов'язують з іменами Й. Гердера, Г. Гегеля. Тим не менш, це поняття, що узагальнено формулює основний сенс існування та духовно-історичного призначення народу, нації, відомий з давніх-давен.

Становлення та функціонування національної ідеї визначає сукупність таких чинників як природно-географічні умови, менталітет, релігія, мова, культура та ін. Національна ідея уявляється, з одного боку, мінливим, рухомим явищем, трансформації якого безпосередньо пов'язані з еволюційними шляхами розвитку нації. З другого боку, зміст і сенс цього феномена пов'язані не лише

з реаліями історико-культурних процесів, а й з національними архетипами, в яких укорінено свідомість і підсвідомість народу, ієрархію духовно-релігійних цінностей, що визначають установки та моделі його поведінки в різні історичні періоди.

Своєрідним підсумком-узагальненням досліджень феномена «національна ідея» вважаємо визначення М. Головатого, що представляє найважливіші складові цього поняття, серед яких вирізнено «політичний проєкт майбутнього нації, імператив її свідомості й чину, смисложиттєвий чинник національного розвою; певний комплекс вірувань, національного світобачення і розуміння, своєрідний духовно-інтелектуальний потенціал нації, людини – державотворця і співгромадянина; система ціннісних орієнтацій, що полягає в урахуванні інтересів усіх верств суспільства, всіх народів; форма державного самоусвідомлення народу, показник того, як народ розуміє себе, своє місце і роль у світі» [2, с. 388].

Отже, національна ідея в усьому різноманітті її компонент вначає сенс існування того чи іншого народу, етносу, нації. Вона може виражатися у вигляді художніх творів, політичних гасел чи різноманітних філософських текстів. У музично-історичній традиції символічним носієм національної ідеї того чи іншого народу виступала як фольклорна, так і насамперед гімнічна традиція в її духовно-релігійному та світському варіантах, а також жанрово-стилістично близькі до неї традиції. Що стосується проблематики цього дослідження, у подібній якості можна розглядати й національний угорський гімн, і знаменитий Ракоці-марш, і близький йому варіант Ракоці-пісні, і стилістику вербункоша. До останнього виявляли величезний інтерес не лише безпосередньо в Угорщині, а й далеко за її межами. З. Кодай у своєму «Угорському псалмі» вважав за можливе використовувати його ладово-інтонаційні традиції як базовий музичний матеріал, що озвучує біблійний текст (див. нижче).

Така релігійно-мистецька модель національної ідеї є досить закономірною, оскільки релігія, так само як і високе мистецтво, в усі часи виступала одним із потужних об'єднавчих чинників, що сприяють згуртуванню нації на засадах духовних ідей. Сказане дозволяє вирізнити духовно-релігійний чинник як один із вирішальних у становленні нації та її культури. З урахуванням проблематики представленої статті, в цьому випадку йдеться про

особливу багатовікову вкоріненість у духовно-культурному бутті Угорщини, що поєднувала в собі «скіфську бойову відвагу» з лицарською місією угорців як «athlete Christi» («борців Христа») [14, с. 20], певного конфесійного плюралізму, що виник на основі співіснування в країні східнохристиянської (візантійської) та західної католицької традиції, які згодом були доповнені також протестантським віросповіданням.

Історична вагомість цих чинників у культурному та духовному розвитку країни дозволяє виділити їх як базові для поняття «національно-релігійна ідея», яке можна розглядати як найважливішу складову феномена «національної ідеї», що фіксує увагу на симбіозі національно-релігійного мислення нації. Отже, «національно-релігійну ідею» може бути визначено як систему константних духовно-моральних та релігійно-конфесійних уявлень, які домінують протягом тривалого часу в ідеології нації.

Тисячолітнє становище Угорщини як «центру Європи», що межував і активно взаємодіяв як із Західним, так і зі Східним християнським світом (Візантія), а також пам'ять про свою історичну прабатьківщину – «Велику Угорщину», знайдену і докладно описану ченцем-домініканцем Юліаном (1235 р.), – усе це багато в чому визначило неповторний характер угорського народу, його історії та культури. Ласло Контлер у книзі «Історія Угорщини. Тисячоліття в центрі Європи» вирізняє два основні підходи до розуміння та тлумачення історичної самобутності Угорщини. Перший з них «пронизаний пафосом показної національної замкнутості та поглиненості самими собою, такою собі неповторною “мадярськістю”, що нібито визначає фізичне та моральне здоров'я нації – міцність національного характеру, в якому досить дивно поєднуються язичницьке начало з християнською духовністю Угорщини як Царства Діви Марії. Другий європоцентристський підхід розробляється в Угорщині з особливою інтенсивністю» [цит. за: 14, с. 25].

Духовна культура Угорщини протягом кількох століть фактично балансувала між православною Візантією та католицьким західноєвропейським світом. Згідно з історичними даними, угорські племена вже в IX столітті на своєму просуванні з північного Кавказу зустрічалися з християнськими проповідниками. Так, у 860 році група угорців, які перебували в Херсонесі, слухала про-

повіді святого Костянтина-Кирила. У 880 році з угорцями зустрічався святий Мефодій. Свій вплив мали на угорців також і підкорені на території майбутньої Угорщини християни-слов'яни [див. про це детальніше: 8].

Узагальнюючи відомості різноманітних історичних та етнокультурологічних джерел, необхідно вирізнити такі найважливіші складові угорської «національно-релігійної ідеї»: яскраво виражене прагнення до збереження національної самоідентичності та єднання нації за одночасної відкритості іншим національним культурам; дотримання історичного досвіду толерантного (на етапі державності, що оформилася) співіснування угорців з іншими народами в рамках багатонаціональної держави, узагальненого також в еволюції понять «націю Хунгарика» й «угорська нація»; принципова віротерпимість стосовно різних християнських конфесій, які впродовж багатьох століть становили духовний базис угорської культурно-історичної та музичної традиції.

11.2. Жанрово-стильова специфіка угорської духовної хорової музики в річищі її національно-релігійних настанов

Розвиток угорської професійної музичної традиції до XIX століття potwierджує її зв'язок із різними аспектами угорської національно-релігійної ідеї, що очевидно у двох показових для неї процесах: з одного боку «боротьба з проникненням західних форм» і з другого – спроба примиритися з ними, прагнення до музично-поетичної творчості, ще народної за своєю основою, але за формою вже індивідуальною [10, с. 7].

Іншим важливим моментом можна також уважати те, що професійна угорська національна музика народжувалася в рамках *літургійної богослужбово-співочої практики*, орієнтованої як на східнохристиянську, елементи якої зберігалися в румунсько-угорській та циганській вокально-інструментальних культурах, так і на західну практику та їхні фольклорні аналоги.

XIX століття можна схарактеризувати як один із найнапруженіших та драматичних періодів історії Угорщини, насичений доленосними подіями, що знайшло яскравий відбиток у художній культурі країни, сутність якої деякі дослідники визначають як «діонісійську» [див.: 14, с. 48]. Цей період характеризується, відповідно до настанов угорської національно-релігійної ідеї, з одного боку, подальшим засвоєнням західноєвропейського музичного досвіду, що проявляється у формуванні угорської композиторської школи, створенні зразків національної опери, активної театральнo-виконавської діяльності. З другого боку, період кінця XVIII і першої половини XIX ст. вирізняється очевидним прагненням до збереження та яскравого прояву національної самобутності угорської музичної культури, що відтворено насамперед у феномені вербункоша, стилістика якого символічно відбиває властиву угорській культурі поліетнічність і набуває особливої резонансності не лише в Угорщині, а й в інших країнах.

Гостра потреба осмислити своє місце у світовій музичній культурі та пізнати стародавні національні витоки супроводжувала всі етапи культурно-історичного розвитку Угорщини. За словами Ласло Есе, «історія Угорщини сповнена воєн та боротьби за незалежність, за збереження угорців як нації. Півторавікове турецьке панування (1541–1686) надовго відкинуло країну назад в економічному та культурному плані. Потім, із пануванням Габсбургів настав тривалий період гегемонії німецької культури, яка дедалі більшою мірою відтісняла вітчизняні традиції на село, вбиваючи цим клин між культурою селянства та панівними класами. В результаті старовинні народні пісні, вся безцінна їхня скарбниця збереглися лише в селах, у містах виникла майже не пов'язана з ними й менш цінна угорська авторська музика» [15, с. 5-6]. Значимо, що вже на початку XX століття титанічними зусиллями Б. Бартока та З. Кодая цей стародавній пласт угорського фольклору був відроджений і став предметом як наукових досліджень, так і творчо-композиторських інтерпретацій, про що свідчить, зокрема, й духовна хорова творчість останнього з названих авторів.

Численні історичні перетворення в Угорщині в XIX столітті, що завершилися створенням у 1867-му двоєдиної монархії – Австро-Угорщини, – так чи інакше позначилися й на активіза-

ції процесів розвитку національної культури, зокрема музичної. У 1836 році в Пешті ентузіасти-аматори музики заснували Спілку музикантів, що тривалий час керувала концертним життям міста і сприяла популяризації симфонічних і особливо *ораторіальних творів*. Пізніше, в 1853 році, було створено Філармонійне суспільство. Музичні організації функціонували й в інших містах країни. У 1830–1840-х роках у столиці Угорщини видавався журнал «Хонмювес» («Рідне мистецтво»), що став засобом пропаганди національного мистецтва. Його керівник – Ґабор Матрай – відомий фольклорист, збирач народної музики, публікував у ньому критичні статті про музику та театр угорською мовою. Протягом двадцяти років (1819–1840 рр.) одна за одною було відкрито три консерваторії – в Коложварі, Араді та Пешті. Нарешті, у 1837 році в Пешті було відкрито Національний театр, де паралельно йшли оперні та драматичні спектаклі угорською мовою [див. про це детальніше: 10; 14]. Зростання музичного професіоналізму доповнювалося в цей період активізацією концертно-виконавської діяльності, що приваблювала видатних музикантів австро-німецької школи того часу, а також відкриттям оперних театрів.

Цей розквіт музичного життя Угорщини був багато в чому підготований і обумовлений діяльністю класика угорської музики – *Ференца Ліста* – одного з найбільших представників західноєвропейського музичного романтизму, що вирізнявся винятковою обдарованістю та багатством художньої натури. Її прояви були надзвичайно багатограними: піаніст-віртуоз, композитор, диригент, педагог, публіцист, музично-суспільний діяч. Універсалізм генія Ф. Ліста зумовив пильну увагу до його особи, релігійних шукань та творчості як у сучасників, так і в представників наступних поколінь.

У цьому плані його фігура виявилась органічно вписаною в контекст духовно-етичної специфіки романтичного мистецтва Європи середини ХІХ століття. Крім того, романтичний християнський конфесійний «плюралізм», інтуїтивне відчуття близькості духовних завдань Церкви та мистецтва у питаннях духовного згуртування людської спільноти демонструють також певну паралель із духовними та етнокультурними історичними традиціями угорської культури, яка в різні часи орієнтувалась на ідеї віротерпимості, мирного співіснування різних християнських конфесій,

які однаково представляли Угорщину як оплот і бастіон християнської традиції в Центральній Європі.

Творча спадщина Ф. Ліста в різних музично-жанрових «моделях» (зокрема й у сфері хорової музики) фіксує не лише загальноромантичні принципи розуміння Бога, високої місії Художника-творця та його Мистецтва в сучасному йому світі, а й демонструє глибоке розуміння автором духовно-смыслового наповнення національних культурно-етнічних ідей свого народу. Ця якість дозволила свого часу Б. Сабольчі визначити сутність і значущість творчої постаті Ф. Ліста як «рупора нації, що зближується зі своїми сусідами у вищій єдності, рупором об'єднання націй» [11, с. 82].

Поетика хорових творів Ф. Ліста й огляд його творчого шляху свідчать про те, що становлення християнської позиції композитора пов'язане з цілою низкою чинників, серед яких суттєвим є інтерес і до духовно-релігійної, життійної літератури, й до гімнології різних християнських конфесій, що виявлялось як у ранньому, так і в пізньому періодах його творчості. Становлення особистості Ф. Ліста відбувалося в безпосередньому взаємозв'язку з тими соціально-політичними, духовно-релігійними та художньо-естетичними концепціями, базисом яких було саме християнство (Ж. де Местр, Л. Г. А. де Бональд, П. С. Балланш, Ф.-Р. де Шатобріан, абат Ламенне). У цьому процесі суттєвим було не лише осмислення їхніх теоретичних позицій, а й особисті контакти композитора. Сукупний духовно-релігійний досвід Ф. Ліста закономірно привів його до прийняття сану абата, який став рубіжним етапом його життя, що кардинально змінив не тільки його духовний світогляд, а й творчість.

Підсумовування описів та аналізів із цієї проблематики свідчить також про значну роль у становленні духовно-естетичних і творчих позицій Ф. Ліста у зв'язку з віковими традиціями угорської культури, а також про інтуїтивне дотримання настанов її національно-релігійної ідеї. Це виявлялося, з одного боку, в яскраво вираженому прагненні до проявів національної самобутності (творче засвоєння та використання угорського фольклору, національної тематики, демонстративне декларування композитором свого «угорства» та ін.). Зрештою органічна «зрощеність» стилю Ф. Ліста з угорською національною музичною традицією очевид-

на не тільки в його «угорських» опусах, а й в інших творах, тематика яких безпосередньо пов'язана з Угорщиною.

З другого боку, суттєвість національного угорського культурно-етнічного чинника виявлялась у граничній «відкритості» композитора до інших національних культур, що свого часу дозволило Б. Сабольчі визначити зрілий стиль Ф. Ліста як «фантастичний синтез угорських, російських, французьких та німецьких, італійських і григоріанських елементів» за вирішальної ролі «нової, революційно загостреної східноєвропейської інтонації» [11, с. 69]. Цей висновок повною мірою фіксує не тільки інтонаційну специфіку індивідуального стилю Ф. Ліста, а й самотність музичних проявів угорської національно-релігійної ідеї, що відображала в різний час «балансування» угорської культурно-історичної традиції між Сходом і Заходом. Виділені якості також доповнюються духовно-релігійним «плюралізмом» композитора, який співвідноситься не лише з романтичною, а й з угорською етнокультурною історичною традицією, яка в різний час орієнтувалася на ідеї віротерпимості, мирного співіснування різних християнських конфесій.

Духовна хорова спадщина Ф. Ліста, представлена ораторіями, месами, реквіємом та іншими опусами, репрезентує зрілий період творчості композитора, безпосередньо пов'язаний не тільки з формуванням зазначених вище стильових якостей, а й з відбитком угорської національно-релігійної ідеї. Введення національного музичного елемента в цьому випадку або зумовлене образно-сюжетною стороною твору, або функціонує в «наднаціональній» якості без відповідної прив'язки до угорської тематики. В останньому випадку національний музичний чинник, який виявляється у Ф. Ліста головним чином через стилістику вербункоша, орієнтований на дві образні сфери. Перша з них пов'язана з жертвністю, стражданням, глибокими духовними роздумами, які Ф. Ліст озвучує, спираючись на семантику ладово-гармонічних виражальних можливостей двічі гармонійного мінору та пов'язаних із ним співзвуч. Це найочевидніше проявляється в «Молінні про чашу», в «Stabat Mater» (ораторія «Христос»), у розділах «Agnus Dei», «Crucifixus» в аналізованих месам композитора.

Другий образний полюс утілення національної якості в духовних хорових композиціях Ф. Ліста пов'язаний з героїкою, духовним утвердженням, славослів'ям, що закарбовуються через типологічні ознаки угорських маршів із залученням стилістики вербункоша (характерне синкопування, предйоми, «угорські каданси»). Сказане проявляється в таких розділах мес Ф. Ліста як «Sanctus», «Gloria», «Credo» та подібних до них. Ще одним досить важливим «знаком угорства» композитора можна вважати його підкреслення та вирізнення (де це дозволяє текстово-сюжетна основа) образу Богородиці, що пов'язано з особливим її культом в Угорщині, яку незрідка називають Regnum Marianum – Королівство Марії. Найочевидніше це проявляється в ораторії «Христос», де номери, безпосередньо пов'язані з Богородицею, займають більшу частину твору. В «Легенді про Святу Єлизавету» Ф. Ліст досить часто звертається до цитування григоріанського «Магніфікату».

Водночас зазначена «угорська якість» в аналізованих хорових композиціях Ф. Ліста сусідить з активним інтересом композитора до інших національно-конфесійних пластів європейської духовно-музичної спадщини, що проявляється не тільки в цитуванні католицького вжитку (причому в його найдавніших зразках) та поєднаних із ним типів фактури (монодія, гетерофонія), в апелюванні до стилю Палестрини як одного з еталонів реформованої відповідно до принципів «цециліанства» церковно-співочої традиції, а й у широкому використанні протестантського хоралу, німецьких та французьких духовних пісень, що свідчить про певний національний та конфесійний «плюралізм» Ф. Ліста, співвідносний не лише з його індивідуальним стилем, а й з угорською національно-релігійною ідеєю.

Така «зрошеність» духовно-релігійної та національної рис відіб'ється і в хорових опусах З. Кодая, суттєво збагачених при цьому відкриттями угорської архаїчної фольклористики першої половини ХХ століття. Зазначимо, що одне із пріоритетних місць у ньому посідають саме духовно-хорові жанри – ораторія, Те Деум, меса та ін.

11.3. Духовно-хорова спадщина З. Кодая як осередок авторської індивідуальності та відтворення угорської національно-релігійної ідеї

Англійський диригент Артур Блісс якось зауважив: «У музиці голос Кодая – це голос Угорщини» [цит. за: 15, с. 7]. Він є видатним діячем не тільки угорської, а й світової музичної культури ХХ століття. Композитор, фольклорист, педагог – З. Кодай являв собою універсальну творчу особистість ренесансного типу. Проте вся його творчо-педагогічна діяльність була підпорядкована головній меті – духовно-естетичному та етичному вихованню угорської нації на засадах найкращих традицій не тільки світової музики, але насамперед відродженого давнього угорського фольклору та богослужбово-співацької практики. Сказане позначилося на його хорovій творчості, представленій як ораторіальними композиціями («Угорський псалом», «Te Deum»), так і месою («Missa brevis»).

Біографи З. Кодая [15; 16; 17; 19] неодноразово наголошували на тому, що він виховувався в глибоко релігійній сім'ї, був учнем Головної архієпископської гімназії міста Надьсомбата. Тут він познайомився з античною класичною філософією та християнським світоглядом. У гімназії він також навчався гри на скрипці, віолончелі, фортепіано, пізніше на альті та органі, грав у оркестрі та співав у хорі. Вже в роки навчання Кодай активно займався самоосвітою, зокрема й композиторською практикою, читав грецькою та латиною, вивчав Біблію та григоріанську збірку *Graduale Romanum*.

Усі ці враження дитинства, юності багато в чому визначили духовні та жанрові інтереси З. Кодая, що відбилося в усій його творчій діяльності й жанрово-стильових уподобаннях, орієнтованих не лише на оригінальний угорський фольклор, а й на церковно-співочу традицію різних епох у всьому різноманітті її жанрових виявів. Л. Есе зазначав: «Хоч би як глибоко коренилася творчість Кодая в народних піснях, ці пісні все ж таки були не єдиним, а лише головним визначальним його фактором. Творчість Кодая мільйонами ниток пов'язана з великими явищами історії європейської музики: з григоріанським хоралом, з Палестриною, Бахом, з майстрами-класиками, з романтиками і насамперед з Де-

бюссі. Велика роль, що відводиться в його творах модальним звукорядам, нагадує про середньовічний одноголосний літургійний спів, а поліфонічна тканина його хорів споріднена з музикою Палестрини. Блокоподібна конструкція великих хорових творів, їхнє барочне забарвлення близькі Баху, а в майстерній побудові форми, що свідчить про чудове почуття пропорцій та рівноваги, відроджується дух віденського класицизму» [15, с. 9].

Виділені жанрово-стильові уподобання творчості З. Кодая знайшли відбиток і в його духовних хорових композиціях («Угорський псалом», «Te Deum», «Missa brevis» та ін.), зосереджених на оригінальному симбіозі поезики духовних хорових жанрів та ладово-інтонаційної специфіки найдавніших пластів угорського архаїчного фольклору. Подібно до Ф. Ліста, З. Кодай втілює у своїй хоровій творчості базові позиції «угорської національно-релігійної ідеї» (див. вище), орієнтованої на єднання духовних традицій християнського Сходу та Заходу, фольклору та професійної композиторської практики. В одній зі своїх статей він писав: «Одну руку ми простягаємо східним родинним народам, другу – Баху та Палестрині» [цит. за: 22].

З. Кодай, як і його учні, був переконаний, що музика здатна змінювати людину на краще. А це зі свого боку так чи інакше сприятиме перетворенню всього суспільства. Для цього необхідно, щоб людина з ранніх дитячих років була оточена музикою. Як писала М. Сенткіраї: «“Йдеться про набагато більше, ніж про метод: це *концепція виховання*” [курсив наш. – Г. Ш.]. Ідея Кодая в тому, що музичне виховання слід помістити в центр усієї системи освіти, приблизно так, як це було в давньогрецькому суспільстві, де, як мовив З. Кодай, “грек вдихав музику навіть на ринку”» [19, с. 16]. Спираючись на античну систему виховання, Кодай наголошує на важливості гімнастики як засобу виховання тіла, «фізичної культури», тоді як музика є головним засобом виховання «духовної культури». У цьому він вирізняв три остови, три «камені», на яких має ґрунтуватися освіта. Це слово, рух та музика. Ці ідеї були співзвучні часу: багато сучасників З. Кодая збирали не лише народні пісні, а й народні ігри, обряди тощо.

Ключову ідею своєї системи музичного виховання, яка, на його думку, мала охопити все угорське суспільство, З. Кодай

сформулював таким чином: «Наша мета – скасування музичної байдужості, яка помітна серед молоді, шляхом *пробудження в новому поколінні музичних форм угорської народної свідомості* [курсив наш. – Г. Ш.]. Це основа, на цьому будується елементарна культура, розвиваючи яку, ми досягнемо того рівня, до якого молодь мала прийти ще багато років тому» [18, с. 178]. Показово, що фольклорні дослідження З. Кодая та його включеність до європейського творчого музично-історичного процесу початку ХХ століття не є ізольованими сферами його діяльності, але передбачають пошук якоїсь спільної інтонаційної праоснови європейської (зокрема й угорської) музики.

Духовно-хорова спадщина З. Кодая повною мірою відобразила кульмінаційні моменти творчого шляху композитора, оскільки саме в ньому авторові вдалося найповніше здійснити синтез національних угорських духовно-співочих та фольклорних традицій, що виявляє глибину втілення в ньому угорської національно-релігійної ідеї.

«**Угорський псалом**» є монументальною ораторіальною композицією, створеною до ювілею об'єднання Буди і Пешта й алюзивно співвідносно зокрема й з ідеєю єднання угорської нації. Текстовою основою твору послужив літературно-поетичний переклад 55 (у православній традиції – 54) псалмів, що здійснив у ХVІ столітті відомий угорський духовний проповідник Міхай Кечкеметі Веґ [5; 21]. Зазначимо при цьому, що в цій духовно-поетичній версії біблійного першоджерела його зміст був певною мірою переосмисленим і фактично спроектованим на трагічні історичні реалії Угорщини вказаної епохи. Саме в цей період країна була поділена між Габсбургами, Туреччиною та Трансильванським князівством. Народні проповідники в душі біблійних пророків бичували занурених у розкіш і розпусту багатіїв і благали Бога про звільнення.

Притаманний йому тонус «молитви-сподівання» виявляє як характерні якості угорської національно-релігійної ідеї, так і настільки показове для Угорщини бачення національної історії крізь призму біблійних аналогій. Поетика «Угорського псалма» З. Кодая – Міхая Кечкеметі Веґа викликала у свідомості сучасників алюзії-асоціації широкого історичного спектру, в рамках яких образ царя Давида, котрий страждає й молиться, сподіваючись на Бога, викликав аналогії як із трагічними історико-політичними реаліями

Угорщини XVI – початку XX століть, так і з творчою долею самого композитора, котрий відстоював в умовах жорсткого протистояння ідею відродження традицій національного мистецтва.

На створення ораторії З. Кодая суттєво вплинуло поглиблене вивчення угорського архаїчного фольклору. Й. Уйфалуші вказує на одне з можливих джерел натхнення З. Кодая – на епічну пісню, записану ним в одному з буковинських селищ ще в 1914 році та опубліковану через сім років у статті «Пісня Аргіруса», а також – історичні пісні Тиноді Шебештьєна, що цілком узгоджується як зі стилістичними особливостями ораторії, так і з постійним прагненням Кодая продовжити нитку історичного поступу національної культури [див. про це детальніше: 21].

Такий досвід співвідношення в поезії та музиці трагічних доль свого народу з сакральною біблійною історією показовий не лише для угорської культури, а й для «національної картини світу» інших народів Європи, зокрема й українського. Так, псалмова поезія стала джерелом натхнення, наприклад, для Т. Шевченка, який мислив історію свого народу, особливо в період спілкування з представниками «Кирило-Мефодіївського товариства», саме в біблійних категоріях [див.: 4]. Схожий досвід знайшов оригінальне втілення і в хорових кантатах М. Лисенка, більшість із яких знову ж таки апелює до духовної поезії Т. Шевченка. Сказане потверджує домінуючу роль духовно-релігійного чинника у сприйнятті сутнісних подій національної історії різних народів, що, власне, й потверджує значущість феномена «національно-релігійної ідеї» в осмисленні сутності буття нації в світовій історії.

Вказана духовно-змістова складова тексту «Угорського псалма» З. Кодая визначає й специфіку його інтонаційної мови, сформованої, з одного боку, на основі оригінального синтезу архаїчних (*пентатонних*) традицій угорської пісенності та вербункоша, до яких була причетна фольклористська діяльність З. Кодая. З другого боку, очевидним є вплив жанрово-стильових пошуків європейської музично-історичної традиції початку XX століття, пов'язаних із поетикою музичного експресіонізму та стильових якостей музики К. Дебюссі.

«Будаварський Те Деум» З. Кодая є ще одним варіантом відтворення духовно-національної якості, орієнтованої, за аналогією

з «Угорським псалмом», на осмислення ключових подій історії Угорщини в руслі координат національно-релігійного мислення, в цьому випадку 250-річчя звільнення Буди від турецького панування – події, яку широко відзначала угорська громадськість у 30-х роках ХХ століття.

Як зазначає А. Татарнікова, «цей славословний текст [Te Deum] здавна був широко відомий в християнській богослужбовій практиці як Сходу, так і Заходу. [...] Цей спів і його текст і нині активно затребувані і в римсько-католицькій службі (літургія годин, послідовність урочистої меси), і в англіканській традиції (гімн “We praise thee, o God” ранкової служби), і в лютеранській церкві. В рамках останньої він і понині відомий в німецькому перекладі М. Лютера (“Herr Gott dich loben wir”). Слов’янський аналог цього гімну “Тебе, Бога, хвалимо” включений в богослужбовий устав свята торжества Православ’я, а також становить завершальну кульмінаційну частину подячного молебню» [12, с. 79].

Текст цього гімну, що єднає провідні християнські конфесії, орієнтований на такі найважливіші поняття християнського віровчення як «слава», «славослів’я», «хвала», «подяка», «величання», «поклоніння». Кожне з них, маючи самостійний сенс, водночас тісно пов’язане з іншими єдиним змістом, що одухотворює життєвий шлях людини та осмислення важливих історичних етапів буття нації.

У творі З. Кодая присутній, з одного боку, зв’язок із григоріанікою та поліфонічною традицією бароко, що співвідноситься у музиці початку ХХ століття саме з духовною сферою. З другого боку, партитура З. Кодая за відсутності конкретних цитат позначена печаткою яскраво вираженої національної характерності. Угорські елементи виявляються в інтонаційно-ритмічному складі музичного матеріалу, в домінантній ролі *квартвості* в мелодиці твору, що нагадують про угорську селянську архаїчну пісенність, що була також предметом фольклористичних пошуків та відкриттів композитора.

За всього різноманіття тематизму цього твору, який багато дослідників співвідносять із ораторією, «Te Deum» З. Кодая, тим не менше, вирізняється врівноваженістю й закінченістю. За словами Л. Есе, «за будовою “Те Деум” надзвичайно складний, але все ж таки його каркас – сучасна “аркова” форма з двома симе-

трично розташованими вершинами-близнюками “Pleni sunt” та “Non confundar” – відчувається дуже чітко. Ці дві частини фугато з погляду суто технічного рішення відтворюють барочну хорову поліфонію, проте їхній музичний матеріал пробуджує до життя звучання угорської народної пісні. “Те Деум” завершує тридцять роки і узагальнює досягнуті в них результати. У ньому Кодай об’єднав давні традиції із сучасними йому устремліннями, народне та “високе” мистецтво, угорський дух та європеїзм і таким шляхом знову символічно висловив свою віру у великий синтез» [15, с. 18], який, додамо, власне й відтворює через оригінальну національну інтонаційну мову тлумачення «Амвросіанського гімну» духовні настанови угорської національної ідеї.

«**Missa brevis**» 3. Кодая – композиція, створена під час Другої світової війни, що певною мірою визначила й провідну ідею твору. Звертання до типології католицького богослужіння з одного боку свідчило про серйозне ставлення композитора до питань віросповідання, з другого – символізувало «угорський голос-заклик до миру». Л. Есе розглядає цей твір як «вершину в низці літургійних творів Кодая, вона об’єднує найцінніші традиції європейської церковної музики, починаючи від григоріанського співу через Палестрину і Баха аж до великих романтиків. Меса була написана в “tempora belli”, тобто під час війни, у період грізної небезпеки, але, незважаючи на це, діє на слухачів, піднесено; благання завершального хору випромінює надію, впливає в зневірених упевненість. “Da pace!” (“Дай нам мир!”) – вигукує композитор від імені змучених мільйонів» [15, с. 19], визначаючи цим гуманістичну спрямованість свого твору.

Ладово-інтонаційна мова «Missa brevis» 3. Кодая була сформована на перетині традицій григоріаніки, ренесансної та барочної поліфонії. Водночас на стиль твору мала опосередкований вплив також угорська музично-історична традиція. Наявність тематичних зв’язків в аналізованому творі породжує певну подобу центричної композиції, в межах якої провідний тематизм експонується в перших чотирьох частинах «Missa brevis», тоді як інші складові циклу є розвитком цього тематизму, породжуючи певні подоби між «Introitus», «Kyrie» і двома завершальними частинами («Agnus Dei», «Ite missa est»), між «Gloria» та «Agnus Dei»

й «Benedictus» тощо. При цьому особливо підкреслено семантико-інтонаційну значущість ремінісценцій саме в розділі «Agnus Dei», що сконцентрований саме на образі «жертви за гріхи світу» та на молитві про дарування миру, репрезентованих у річищі історичних реалій другої світової війни.

Отже, культура, зокрема й музична, становить реальні форми втілення національної ідеї та виступає як мисленнєво-поведінковий стереотип, що детермінується географічними й ментальними показниками, відображає перетин психічних ритмізацій етнічних взаємодій та національних формувань державного рівня. В останніх релігійний стимул має виняткове значення, породжуючи симбіоз національно-релігійних якостей, систему константних духовно-моральних, релігійно-конфесійних уявлень, що домінують протягом тривалого часу в ідеології нації та визначаються в цьому дослідженні як *національно-релігійна ідея*.

Узагальнення історичних та етнокультурологічних джерел, пов'язаних з історією Угорщини, що розвивалася на межі східноєвропейської та західноєвропейської культур, дозволяє вирізнити найважливіші складові угорської «національно-релігійної ідеї», що зберігали актуальність від початку угорської державності під керуванням представників династії Арпадів аж до середини ХХ ст. Серед них яскраво виражене прагнення до збереження національної самоідентичності та єднання нації за одночасної історично закодованої відкритості до інших національних культур; дотримання історичного досвіду толерантного співіснування угорців з іншими народами у межах багатонаціональної держави, що узагальнено в еволюції поняття «нація Хунгарика»; принципова віротерпимість стосовно різних християнських конфесій (з очевидними перевагами візантійства та католицизму), що становили протягом багатьох століть духовний базис угорської культурно-історичної традиції, зберігаючи водночас лицарсько-мілітарне «ядро» угорської нації, духовна місія якої в Західній Європі була визначена на рівні «оборонного щита християнства» і «*athleta Christi*» («борців Христа»).

Вся творчо-педагогічна та фольклористична діяльність З. Кодая – видатного композитора першої половини ХХ століття – була підпорядкована головній меті – духовно-естетичному та етич-

ному вихованню угорської нації на засадах найкращих традицій не тільки світової музики, але насамперед відродженого давнього угорського фольклору та богослужбово-співацької практики. Сказане позначилося на його хоровій творчості («Угорський псалом», «Te Deum», «Missa brevis»), що стала яскравим утіленням угорської національно-релігійної ідеї в межах культури модерну. З одного боку, тексти, ладово-інтонаційна мова названих творів мають відбиток власне угорської духовної національної традиції, що виявилась і в апелюванні до сакральних текстів в угорському тлумаченні («Угорський псалом», «Будаварський Те Деум»), і у співвіднесенні концепцій духовних жанрів із духовним осмисленням ключових подій національної історії, і в оригінальній ладово-інтонаційній мові творів, що формувалася на перетині традицій угорського архаїчного фольклору, вербункоша та стародавньої християнської побутової практики. З другого боку, поезика хорової спадщини З. Кодая є відкритою до творчих шукань європейської духовної музичної практики різних епох на рівні симбіозу традицій ренесансної, барокової поліфонії («Missa brevis») та художніх пошуків мистецтва модерну початку ХХ століття.

Література

1. Асталаш Г. Л. Угорська інструментальна музика в контексті становлення національного стилю. *Вісник НАКККіМ*. 2018. № 3. С. 242-246.
2. Головатий М. Національна ідея. *Етнократологічний словник: енцикл.-довід. слов.* / [За ред. О. В. Антонюка, М. Ф. Головатого та Г. В. Щокіна]. Київ: МАУП, 2007. С. 388-389.
3. Горюхіна Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. *Проблемы музыкальной культуры: [сб. ст. / сост. И. Н. Юджин]*. Киев: Музична Україна, 1989. Вып. 2. С. 52-65.
4. Даниленко І. Біблійні жанри і концепти в поезії Тараса Шевченка. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2017. 144 с.
5. Золтан Кодай Psalmus Hungaricus URL: <http://intoclassics.net/news/2011-09-26-11505> (дата звернення 10.10.2021 р.).
6. Кодай З. Венгерская народная музыка [пер. с венг. Э. Т. Владимировой]. Будапешт: Корвина, 1961. 186 с.

7. Ляшенко І. Ф. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ: Наукова думка, 1991. 271 с.
8. Мольнар Э. Основание венгерского государства. Будапешт: Академия наук Венгрии, 1951. 208 с.
9. Обушний М. І. Політологія: Довідник. Київ: Довіра, 2004. 599 с.
10. Сабольчи Б. История венгерской музыки. Будапешт: Корвина, 1964. 246 с.
11. Сабольчи Б. Последние годы Ференца Листа. Будапешт: Издательство Академии Наук Венгрии, 1959. 139 с.
12. Татарнікова А. А. Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності): монографія. Одеса: Астропринт, 2020. 344 с.
13. Човрій С. Ю. Музично-педагогічна концепція Золтана Кодая. *Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Педагогіка. Соціальна робота.* 2011. Вип. 23. С. 204-206.
14. Шпак Г. С. Венгерская национально-религиозная идея в творчестве Ф. Листа: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 – Музыкальное искусство / Одесская государственная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Одесса, 2012. 230 с.
15. Эсе Л. Жизнь Золтана Кодая в фотографиях и документах. Будапешт: Корвина Пресс, 1982. 172 с.
16. Dalos A. Zoltan Kodaly's World of Music. University of California Press, 2020. 298 p.
17. Houlahan M., Tacka Ph. Zoltan Kodaly. A Guide to Research. London and New York: Routledge, 2019. 630 p.
18. Kodály Z. A zene mindenkié. Budapest: Zeneműkiadó, 1975. 288 p.
19. Kroó Gy., Feuer M. Vita a zenepedagógiáról. Budapest: Zeneműkiadó, 1972. 206 p.
20. Lierse Sharon. The Kodaly Method in the twenty-first century. *Bulletin of the Transilvania University of Brasov.* 2010. Vol. 3 (52). Series VIII: Art. Sport. P. 19-22.
21. Psalmus Hungaricus (Kodaly). URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Psalms_Hungaricus_\(Kodaly\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Psalms_Hungaricus_(Kodaly)) (дата звернення: 13.12.2021 р.).
22. Te Deum (Kodaly). URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Te_Deum_\(Kodaly\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Te_Deum_(Kodaly)) (дата звернення: 13.12.2021 р.).

Розділ 12.

МІСТЕРІАЛЬНІ ОСНОВИ ВИРАЗНОСТІ ФРАНЦУЗЬКОЇ «ВЕЛИКОЇ» ОПЕРИ

Ще на початку ХХ століття Лесь Курбас зазначав: «Мистецтво, особливо театр, мусить повернутися до своєї первоформи – релігійного акту. Воно все-таки по суті – акт релігійний [...] Воно – могутній засіб перетворення грубого в тонке, підняття в вищі сфери, перетворення матерії. Тоді справді театр – храм...» [6, с. 51]. У цих словах видатного представника українського та світового театру минулого століття фактично узагальнена літургійно-містеріальна природа театрального мистецтва, показова для всіх форм його існування, зокрема й у вигляді музичного театру. В дисертації В. Осіпової «Християнсько-містеріальний континуум оперного мистецтва: генезис, еволюція, перспективи» [13] обґрунтовані містеріальні підвалини художніх проявів образів, закладені початковим етапом історії християнства й виявлені в оперній класиці різноманітних національних шкіл XVII–XX століть.

Показово, що «містеріальний континуум» визначає семантику найбільш яскравих, кульмінаційних зразків оперного мистецтва на всіх етапах його існування. Серед них вагнерівський «Парсифаль», що є вершиною не тільки творчості композитора, а й духовних шукань німецького музичного театру загалом. Типологія містерії визначила жанрову специфіку багатьох зразків слов'янської опери та сценічних дійств рубежу XIX–XX століть. Аналогічні прагнення повернутись до духовних першоджерел характеризує задум «Мучеництва св. Себастьяна» К. Дебюссі, ораторіально-сценічні задуми А. Онеггера («Жанна д'Арк на вогнищі») та ін. Так, від XIX до початку ХХ століття було створено низку містеріальних композицій, що усвідомлювалися в проєкціях науково-технічної революції та психології підсвідомості в якості носіїв парадигми музично-сценічних творів. Символічним у цьому плані виступає завершення ХХ століття, що ознаменувалося появою грандіозної опери-містерії О. Мессіана «Святий Франциск Ассизький».

Суттєве місце в наведеному переліку займають зразки французького музичного театру, жанрові метаморфози якого в різні часи так чи інакше перетиналися з релігійними настановами середньовічного духовного театру, зокрема й містерії. Найпоказовішим у цьому плані є жанр «великої» французької опери, репрезентований іменами Дж. Меєрбера, Ж. Ф. Галеві, що поєднала в собі з одного боку вікові духовно-релігійні традиції французької культури, з другого – дидактико-етичні позиції французького історизму першої половини XIX століття та християнські настанови культури цього періоду, узагальнені в стилістиці романтизму та бідермаєру. Масштабність, усеосяжність, видовищність і сценічна затребуваність зразків «великої» опери в умовах музичного театру сьогодення спонукають до ретельнішого вивчення типологічних ознак цього жанру та їхньої духовної складової, що й обумовлює актуальність теми представленої статті.

Вітчизняна бібліографія щодо містеріальних настанов французького музичного театру, зокрема «великої» опери, на відміну від зарубіжних першоджерел, представлена поки невеликою кількістю робіт, більшість яких стосується частіше конкретних творів репрезентантів цього жанру. Сукупний погляд на історію буття містерії та її провідну роль у формуванні оперної поетики представлений у згадуваній вище дисертації В. Осіпової [13], у дослідженнях Шпан Юна [20]. У працях П. Михаліцина [9], V. Cottas [25], A. Vogt [34], O. Cargill [23] знаходимо цікаві узагальнення щодо візантійської генези містерії та її літургійних настанов. З урахуванням духовно-міфологічної природи мистецтва романтизму актуальною в межах цього дослідження є робота О. Рощенко [14], що досліджує змістовні аспекти «нової міфології» західноєвропейської культури названого періоду та її стильового спрямування.

Суттєвим для проблематики представленого дослідження також є розвідки з історії французького музичного театру або супутні їм, серед яких вирізняємо роботи В. Даншиної [2], М. Черкашиної [5; 19], В. Жаркової [4], J. Newman [31], що стосуються буття французької опери XVII–XVIII століть і її репрезентантів. Їх доповнюють дослідження, пов'язані з її буттям та вокально-виконавською специфікою вже у XIX столітті [1; 17; 15; 16; 24; 27; 28].

Бібліографія щодо творчості «класиків» «великої» опери – Дж. Меєрбера та Ж. Ф. Галеві – в українському мистецтвознавстві поки що представлена кількома роботами О. Енської [3; 21; 22], К. Лайх-Галана [7], Шан Юна [20], тоді як зарубіжні джерела [26; 29; 30; 32; 33; 35] представляють розгорнутішу інформацію про історичні метаморфози цього жанру та його буття в театральній практиці. Проте питання щодо ролі містеріальної складової «великої» опери, яка визначає її духовний підтекст та інтонаційно-драматургічні показники, актуальні як у середині XIX століття, так і в умовах сучасного музичного театру, поки що залишається відкритим.

Отже, мета представленої статті орієнтована на виявлення містеріальних «виходів» у типології «великої» французької опери на прикладі музичного театру Дж. Меєрбера і Ж. Ф. Галеві. Наукова новизна роботи визначена тим, що в ній уперше узагальнено містеріальну складову «великої» французької опери, сформовану на тлі еволюційних шляхів розвитку французького музичного театру XVII–XIX століть і його духовно-сміслових показників, що сягають традицій середньовічної містерії та її візантійських витоків.

12.1. Містеріальна генеза музичного театру Франції

Містерія, що займала суттєве місце в культурі різних епох, з усією очевидністю виявляє її культову генезу. Християнська містерія як утілення «онтологічного таїнства», Божественного світопорядку, єдності Земного та Небесного, профанного і священного, являє собою не тільки базовий жанр духовного театру Середньовіччя, а й показову якість християнської культури. Першоджерела християнської містерії сягають культури Візантії, визначаючи як її типологічні якості, що формувалися на основі культово-ритуальної практики східного християнства, так і їхній вплив на процеси сакралізації візантійського «театру влади» та інших соціально-історичних і художніх сфер буття «імперії ромевів» (панігірії, літургійні драми-містерії, придворний церемоніал,

драматичні гомілії, візантійські драми для читання, інтелектуальний театр та ін.) [див. про це детальніше: 25; 34; 23; 11; 12].

На основі узагальнення значного корпусу бібліографії та історичних матеріалів, присвячених цій проблематиці, П. Міхаліцин у своєму есе «Від Мельпомени до Христа: доля античного театру в Візантії» фіксує увагу не тільки на питаннях «християнізації античного театру», а й на жанровій специфіці візантійської театральної традиції та її релігійній генезі, оскільки «тут, як і в античному театрі, все починалося і закінчувалося молитвою до Бога. Також мала місце містеріальність усього того, що відбувалося, і символізм дій» [9, с. 196].

Типологічні ознаки містерії, що формувалися та тлі ритуально-літургічних засад візантійської культури та її вербально-музичних символів, тяжіли до релігійної тематики, уславлення християнських чеснот, видовищності, хронотопічної масштабності дії, що в кінцевому підсумку були спрямовані на духовно-соборне єднання соціуму відповідно до настанов про світовий порядок-гармонію в її східнохристиянському тлумаченні. Успадкований пізніше культурою західноєвропейського Середньовіччя, зазначений «модус містеріальності» заклав підвалини для подальшого розвитку європейського драматичного й музичного театру Нового часу.

Жанр християнської містерії, базові якості котрої формувалися зокрема і в культурі середньовічної Франції, являє собою масштабну форму міфологічного або *релігійно-містичного осмислення історичної реальності*. При цьому «бачення містерії цілком і повністю релігійне. Вона досить широка, щоб охопити в житті все: сакральне, страждання, сльози, святість, а також сміх, глузування, сатиру, гріх, безумство і його оспорювання, пародію і десакралізуючий гротеск. Різниця між священним і профаним належить сучасності; в містерії ж все священне, все врешті-решт підпорядковується божественному Провидінню» [цит. за: 20, с. 25].

Значимо, що «релігійно-містичне осмислення історичної реальності» як показова якість містеріального жанру так чи інакше буде виявлена й в умовах французького музичного театру епохи класицизму, і в його художньо-історичних «моделях» першої половини XIX ст., які розвивалися на перетині релігійних пошу-

ків романтизму і відкриттів французького історизму з показовим для нього духовним тлумаченням подій минулого (див. нижче).

У підсумку історичні шляхи розвитку містерії в європейському культурному ареалі виявилися сконцентрованими на послідовному русі від історії світобудови й людства до історії людини, царства, народу. В силу низки обставин соціально-політичного і релігійно-конфесійного порядку містерія опинилася під забороною в Англії (1543), а пізніше й у Франції (1548). Проте вона не означала цілковитого зникнення жанру, а радше перехід у нову жанрову якість, позаяк у всіх своїх типологічних «моделях» містерія завжди була націлена на досягнення духовних основ буття як головної мети людського життя.

Узагальнюючи роботи щодо історичних шляхів розвитку європейського музичного театру, зазначимо, що опера від моменту зародження і подальшого чотирирікового існування завжди так чи інакше несла в собі «модус містеріальності», виступаючи частиною еволюції найдавнішого міфологічного театру єгипетських містерій, котрі, як фенікс, оновлюються або у варіанті грецької трагедії, або в середньовічній містерії, або у варіантах опери XVII – XIX століть, або в поліжанрових творах нової містерії XX століття – завжди зі збереженням своїх основних родових ознак.

Духовні константи названої традиції стали фундаментом і для музичного театру Франції XVII – початку XIX століття. Тематика і смислова сутність французького класицистського театру в його драматичному і музичному проявах невіддільні й від духовних ідей, що живили також французький абсолютизм. Останній спирався на антропологічне бачення людини як мікрокосму Бога і Всесвіту.

Християнський базис багато в чому визначає високий духовний тонус «великого етичного мистецтва» класицизму і має яскраво виражену афективну природу. Французький абсолютизм, генеза якого сходила до галіканських настанов існування державності, в умовах концепції «старого порядку» – «останнього оплоту» традиційної патерналістської культури Західної Європи, тяжів до інтеграції різних установок перехідного історичного періоду, серед яких – наукове і *метафізичне* начало, раціоналістичні, прагматичні та аристократичні якості в їх високому духовному розумінні. Сказане багато в чому зумовлено й тим, що концепція

французького абсолютизму була за своєю суттю «неоплатонічною», визначеною також на рівні «*політичного містицизму*». Реалізація подібної концепції «досконалої монархії», що базується на вікових культурно-релігійних традиціях галльської церкви, генетично пов'язаної зі східнохристиянською традицією [див.: 12], формувала й уявлення про правителя як «живого образу Божества», «осі історії» Франції.

Зазначимо, що французька придворна культура в усьому різноманітті її проявів, зокрема й у музично-театральному, на практиці втілювала цю тезу-імператив, очевидну в класицистських трагедіях і релігійних драмах П. Корнеля і Ж. Расіна, а також у «ліричних трагедіях» Ж. Б. Люлі, що стали базисом французького музичного театру наступних епох, зокрема й «великої» опери. Як відомо, кожен зі зразків «ліричної трагедії» відкривався грандіозним містеріальним Прологом, який оспівував на рівні «алілуйно-глюріозного дифірамба», незалежно від сюжету, гідності та чеснот французького короля і його правління, формуючи особливу славословну, славильну культуру як важливу складову ритуаліки придворного побуту та його духовних настанов [див. про це детальніше: 18, с. 90].

Містеріальна якість, як бачимо, супроводжує практично всі зразки культури французького класицизму, так само як і алегоричні аспекти сприйняття образу Людовика XIV з його символікою «Король-Сонця», що була найдавнішим архетипом політичної міфології, включаючи давньогрецьку, елліністичну, давньоримську і візантійську традиції. На рубежі XVI–XVII ст. «духовний геліоцентризм» (Л. Косарева), тобто уявлення про сонце як духовний центр універсуму, підкріплюється науковою геліоцентричною системою Миколи Коперника. Придворні порівнювалися з планетами, що обертаються навколо Сонця-Короля і світять його відбитим світлом [див.: 20, с. 40–41]. Згадуваний вище «політичний містицизм» версальського міфу, що центрував духовне й соціальне життя французького двору на сакральній фігурі короля, свідчив подібним чином про божественне походження його влади й про релігійні засади монархії.

Вказана традиція духовного шанування ідей Влади як утілення Світового Порядку запліднювала не тільки французький класицизм, а й мистецтво наполеонівського ампіру («імперського

стилю») першої половини ХІХ століття, зокрема й музичний театр Г. Спонтіні, що безпосередньо передував формуванню поезики «великої» французької опери та водночас зберігав вірність духовно-етичним «канонам» «ліричної трагедії». Для «ампірних опер» Г. Спонтіні характерне домінування певних типів героїв – сильних, яскравих натур, які демонструють свої полководницькі, військові, героїчні якості (Ліциній, Кортес, Кассандр). Суттєвою властивістю героїв опери такого типу виступає їхня здатність до встановлення Порядку, схильність до самопожертви. В межах сюжету ампірної опери активно задіяний «метод альянсу», що дозволяв сучасникам проводити аналогії-паралелі між персонажами творів та історичними діями своєї епохи, зокрема з Наполеоном Бонапартом [див. про це детальніше: 12, с. 288-297].

Повертаючись до витоків французького музичного театру, значимо, що п'ятиактна лірична трагедія Ж. Б. Люллі, подібно до свого містеріального «прообразу» і настанов класицистсько-барокової та ампірної культури, яка тяжіла до алегорій-символів, орієнтована на міфологічну тематику або на міфопоетичну інтерпретацію історії, що в кінцевому підсумку виявляє не тільки пафос протистояння в ній сакрального і профанного, обов'язку й особистого, а й її вселенсько-метафізичний вимір.

Цей жанр являє собою масштабне *видовище*, що має *еклектичну* природу. Лірична трагедія подібно до містерії репрезентувала оригінальний синтез-сплав різноманітних жанрів: елементів придворного французького балету (драматичний, комічний, героїчний та ін.), освяченого участю короля; пасторалі; «придворної» арії, що генетично сягала культових традицій культури французького абсолютизму; комедії-балету та опери-балету, в рамках яких було задіяно велику кількість учасників. Суто французькою рисою було й використання у такій виставі прийомів вокальної декламації з чітким і виразним виголошенням тексту із дотриманням французької акцентуації, що породжувала «драму на розспівуваному ораторському слові» (В. Брянцева), коріння якої сягає багатоговікової практики французького духовного «красномовства», похідного від мистецтва візантійських гомілій.

Речитативно-декламаційний чинник, такий суттєвий для «ліричної трагедії» Ж. Б. Люллі, доповнювався також аріями,

джерела яких укорінені у французькій придворній культурі та її музично-історичних традиціях. Неабияке місце тут належить «придворній арії» (*Air de cour*), яку більшість істориків французької музики визначають як пісню з кантабільною, чітко метризованою, ритмічно жвавою мелодією та куплетною будовою. Для цього жанру типовою є фактурно-сміслова варіабельність. Збереглися як сольні зразки цього типу «арій», так і пісні-діалоги, а також пісні з хором, що охоплювали широкий спектр тематики – елегійної, любовної, застільної, духовної.

На високий етичний підтекст цього жанру вказує у своїй дисертації К. Мірзоян: «*Air de cour* (“придворна” арія) в радянському музикознавстві подавалася як музика “куртуазна”, “світська”, і під останнім терміном розумілося щось далеке від “серйозності”, тобто церковного колориту, хоча зазначений термін “світло” становить один з найуживаніших богословських термінів, що представляють Божественне». Резюмуючи далі сутність і витoki високого духовного підтексту названого жанру, цитована авторка вказує, що базовий сенс поняття «світське» виявляється співвідносним із «освіченим релігійним баченням; французький король і його оточення, його “двір”, в умовах буття якого складалася “придворна” арія, становили в XV–XVII століттях служіння державі, що стала продовженням Галлії Меровінгів і змодельовала в Галліканізмі, аж до блискучого і переможного Людовика XIV, візантійську єдність духовної і державної влади. Тому “придворна” арія – це, передусім, церковна освіченість і милосердя (це і є первинним значенням слова “галантність”, що сполучається в першу чергу з ввічливістю представників французької знаті)» [8, с. 54, 55].

Вказані типологічні ознаки жанру ліричної трагедії з їхнім очевидним містеріальним корінням, за всіх його подальших історико-еволюційних метаморфоз стали питомим ґрунтом і для інших жанрових «моделей», зокрема для «опери порятунку» і французького музичного театру епохи «наполеонівського ампіру».

Французька містеріальна традиція знайшла оригінальне втілення в культурі й музично-історичній практиці епохи Великої французької революції 1789 року. За всієї антирелігійності її гасел, соціально-політичних позицій і переконань її лідерів, генеза грандіозних святкувань цієї епохи (свято Федерації, свято на

честь Верховної Істоти), ідеї зведення «Віттарів Вітчизни», культу мучеників революції, безсумнівно, мали витокami містеріальні першоджерела. Показово, що названі акції, в яких брали безпосередню участь тисячі людей, так чи інакше сприяли зміцненню позицій і функцій так званої «громадянської релігії».

Окреслені якості втілювались у творчості французьких музикантів, причетних до вказаних вище художньо-політичних проєктів епохи Великої французької революції. Їхня діяльність була пов'язана з ужитковими жанрами, сферою духовної хорової музики (Ф.-Ж. Госсек, Б. Саррет, Л. Керубіні, Ж. Ф. Лесюєр), а також із музичним театром, зокрема зі згадуваною раніше «оперою порятунку».

Незважаючи на її тяжіння до реалістичних сюжетів із характерною соціально-політичною загостреністю подання ідеї тираноборства, названі зразки так чи інакше виявляють показову для поетики цього жанру містеріальну генезу, хоча й трансформовану в душі етики-естетики Просвітництва. Це проявляється і в доміантній ролі в фабулах названих творів ідей самопожертви, найвищої справедливості, правосуддя, героїчної боротьби зі злом, і в очевидному просвітницько-повчальному тонусі їх репрезентації, і в паралелях «ідеї порятунку» з концепцією «Божественної справедливості». Показовою є також установка музичного стилю зразків «опери порятунку», що апелює до єднання «високого» та «побутового» начал і сягає знову-таки містеріальних першоджерел.

Оперна спадщина Г. Спонтіні як репрезентанта «імперського» ампірного стилю демонструє органічне поєднання вікових традицій французького музичного театру та їхню новаторську інтерпретацію, безпосередньо передбачаючи поетику «великої» французької опери й одночасно реставруючи «колицу оперності» – християнську містерію Ренесансу.

Ампірний «тонус» музичного театру Г. Спонтіні багато в чому визначений і очевидною спрямованістю розвитку його сюжетів до ідеально-щасливого розв'язання конфлікту під знаком «найвищого блага» не тільки для доль конкретних героїв, а й для соціуму, держави-імперії загалом. Звідси – надіндивідуальний сенс висловлювання персонажів, принципова *еклектика* музичної мови, що виявиться успадкованою і в музичному театрі Дж. Мерсера та Ж. Ф. Галеві. Показовим є також звернення Г. Спонтіні

в титульних визначеннях своїх опер саме до «ліричної трагедії» та її жанрових атрибутів – маршу, гімну. Характерною рисою ампірної опери можна також уважати велику кількість масових видовишно-ритуальних сцен, маніфестацій, пройнятих войовничо-героїчними ритмо-інтонаціями. Композитор знайшов для них нове, соковите, «гучно-парадне» звучання, що поєднувало партії оркестру та хору, доповнивши його потужними динамічними зростаннями, показовими як для виконавських ремарок, так і для драматургії ампірного спектаклю загалом.

12.2. «Велика» французька опера в рідніщі духовно-етичних вимірів культури романтизму

XIX століття та його базовий напрям – романтизм – являє собою якісно новий етап у розвитку європейської культури, що характеризується множинністю й різноманітністю його оцінок. Однак очевидною є його духовна природа. «XIX століття відрізняється реальним тяжінням до витоків релігійного християнського (і нехристиянського) світу, створюючи комплекс “романізму” в тому середньовічному сенсі поєднання буттєвого і надбуттєвого, історичного і легендарного, який на новому історичному “витку” створює “романтичний” метод як такий» [10, с. 84].

На думку багатьох дослідників, «увесь романтизм є іносканням про дух. Він креслить свій проєкт великої утопії, прагнучи встигнути створити хоч щось, вічно кудись поспішаючи, створити хоча б те, що можна назвати якоюсь структурою майбутнього храму, що зводиться сам для себе – храму духу». Аналогічна позиція є провідною і в дослідженнях В. Жирмунського, який вважав романтизм «своєрідною формою розвитку містичної свідомості» [цит. за: 20, с. 67].

Суттєва роль у формуванні ідеології *французького романтизму* належить християнству, оспіваному на рівні апології Р. Шатобріана в таких його творах як «Геній християнства» і «Замогильні нотатки». Формування поетики «великої» французької опери тісно пов'язане також із розвитком *історичного мислення*, що є показовою при-

кметою епохи романтизму, зокрема і в його французькій іпостасі. Феномен історизму з характерним для нього духовно-етичним пріоритетом та «чуттям-переживанням» подій минулого та їхніх аналогій в історичних реаліях першої половини XIX століття виявляє разом із тим здатність індивіда виходити за межі особистих інтересів і суто індивідуальних завдань, пов'язаних із пробудженням історичної думки. Етика, таким чином, розширюється в містичну метафізику розвитку і філософію історії, виявляючи також специфіку релігійного світовідчуття епохи романтизму, її пієтет стосовно культури Середньовіччя та її духовних настанов.

Романтичний історизм, актуальний у світоглядній концепції французького романтизму, виявляється спрямованим не тільки на фіксацію зовнішньої подієвості, а й на те, що фактично виходить за її межі й апелює до загальних законів світобудови. В цьому сенсі історизм виявляється солідарним із мистецтвом – літературою, театром у всіх їхніх проявах, що володіють, на думку багатьох мислителів епохи романтизму, набагато більшими можливостями вираження, духовно-етичного впливу, ніж власне історія, історична фактологія в її хронологічному викладі.

Окреслені духовні інтенції західноєвропейського (зокрема французького) романтизму, таким чином, виявляють показові для нього релігійно-етичні шукання, зорієнтовані як на ренесанс середньовічних традицій, так і на пошуки шляхів духовної консолідації соціуму, що апелюють не тільки до «патріархально-ортодоксальних» ідей «Неподільної Церкви», а й до містеріальних міфологем «Золотого віку». Показово, що провідне місце тут належить сфері театру, драми, великого історичного роману з показовою для них масштабністю, яскравістю образів, контрастністю, видовищністю, що сусідили з духовно-містеріальним підтекстом, який дозволяв співвідносити розповідь не тільки з подіями минулого, а й з їхніми біблійно-міфологічними аналогами. Окреслені характеристики повною мірою сумірні з поетикою «великої» французької опери, жанровий канон якої формувався безпосередньо в цю епоху.

«Велика» французька опера, «класика» якої представлена у творчості Дж. Меєрбера та Ж. Ф. Галеві, являє собою п'ятиактний спектакль, масштаби якого значно перевищують інші різновиди музичного театру Європи. «Велика» французька опера перед-

бачає участь значної кількості дійових осіб, уміщення грандіозних масових сцен, на основі яких формувався ефектний спектакль-видовище. *Видовищність* – характерна риса як французької містерії, так і похідного від неї музичного театру Франції наступних епох.

Містеріальна якість визначає також загальну духовно-смыслову і змістову концепцію зразків «великої» французької опери. Сенса більшості з них зводиться до єдиного сюжету, відповідно до якого герой, що перебуває в гармонії зі своїм оточенням, у певний час здійснює проступок, приводячи тим себе і навколишній світ до хаосу. Пошуки шляхів його подолання стають для нього джерелом духовного Перетворення, «надії на відродження», що знаменує в кінцевому підсумку переборення земного начала та відкриття Вічності («видіння-освячення» в фіналах опер).

Така містеріальна фабула, що простежується в долях Валентини і Рауля («Гугеноти»), Селіки й Васко («Африканка»), Єлезара і Рахілі («Дочка кардинала»), доповнюється історичним тлом, що сконцентроване на грандіозних *релігійних конфліктах* минулого. Їхній діапазон охоплює досить широкий спектр – від внутрішніх конфесійних чвар (католики та гугеноти в «Гугенотах» Дж. Меєрбера), національно-релігійних конфліктів (християни та юдеї в «Дочці кардинала» Ж. Ф. Галеві) аж до глобального протистояння Сходу і Заходу, язичництва та християнства («Африканка» Дж. Меєрбера).

Шлях до гармонізації антиномій «великої» французької опери її автори вбачають перш за все в *любві*, яка долає всі національні, релігійні та конфесійні перепони і стає, згідно зі специфікою романтичного духовного світосприйняття, джерелом відкриття Істини. А втім, в історико-драматичних реаліях розвитку дії «великої» опери цей шлях репрезентований як жертовно-мученицький, що виявляє в образах головних героїв значну роль саме християнських чеснот: смирення, всепрощення, жертвності, молитовності, стійкості впроти тощо.

Така інтерпретація формально історичного оповідання виявляється, з одного боку, співвідносною з дидактико-етичними позиціями французького історизму першої половини XIX століття та християнськими настановами культури цього періоду, узагальненими в стилістиці романтизму та бідермаєру. З другого боку, вона апелює до методу алузії, відповідно до якого сюжетні «по-

вороти» оповідання у «великій» опері та долі її дійових осіб виявляються співвідносними не тільки зі знаваними історичними особистостями минулого і сучасності, а й з біблійними переказами та агіографічними оповіданнями. Так, долі гугенотів, що гинуть у храмі, асоціюються з оповіданнями про духовний подвиг старозавітного Самсона. Конфлікт «батьківства» в «Дочці кардинала» Ж. Ф. Галеві виявляється співвідносним зі старозавітним переказом про Авраама та його жертвопринесення.

Вказана сюжетно-сміслова «патріархальність» зразків «великої» французької опери виявляє контактність її типології також із духовно-етичними настановами згадуваного вище мистецтва бідермаєру, що виявилися вельми суттєвими в музичному театрі Дж. Меєрбера. Це суттєво проявилось в поетиці його «великих» опер, зокрема, у значній ролі родинних якостей, образу матері, а також у значущості в них «ідилічного топосу».

Світ ідилії в операх Дж. Меєрбера укладений в «органічній прикріпленості, прирощеності життя та його подій до місця – до рідної країни з усіма її куточками, до рідних гір, рідного долу, рідних полів, річки й лісу, до рідного дому. Ідилічне життя та його події невіддільні від цього просторового куточка, де жили батьки і діди, будуть жити діти й онуки» [цит. за: 20, с. 94]. Показово, що тяжіння композитора до такої тематики збігається і з розквітом французького бідермаєру, яким позначені 30-40-і роки XIX століття. Цей самий період співвідноситься з формуванням «класики» «великої» опери.

Бідермаєрівська компонента поетики музичного театру Дж. Меєрбера виявляє також його глибинні сакральні традиції, пов'язані не тільки з духовними пошуками європейської культури епохи Реставрації, а й з їхньою східнохристиянською (візантійською) генезою. «Бідермаєр в його різних художніх проявах стає уособленням синтезу духовного і мирського, будучи узагальненим в афористичній формулі А. Кантора – “бідермаєр – це побут, пронизаний релігійністю”, виплеканою німецькою бюргерсько-протестантською культурою, що в своїх витоках орієнтувалася на контактність зі східнохристиянською духовно-історичною традицією» [11, с. 23].

Зазначена зміслова та стильова множинність «великої» опери, похідна від «вселенської» спрямованості містерії, зумовлює

її *поліжанрову, еkleктичну* природу, яка базується на оригінальному синтезі історико-епічного оповідання та особистісної драми-трагедії головних героїв, що розгортається на тлі релігійного протистояння. Еkleктична якість цього різновиду музичного театру Франції проявляється також у зверненні композиторів до різноманітного жанрового «лексикону», в якому вирізняється «церковна», «застільна», «військова» музика, «музика ходи, урочистих процесій», балет тощо за доміантної ролі першої.

Це стає очевидним в інтонаційній мові «Гугенотів» Дж. Мерсера, де саме протестантський хорал «Ein feste Burg» виконує функцію єдиного лейтмотиву опери. Його доповнюють численні хори-молитви, Літанія, «видіння», войовничі пісні гугенотів, духовні «клятви» католиків, «виходи» королеви Маргарити та ін., що виявляють у сукупності містеріальний підтекст твору.

Інтерес автора «Гугенотів» до названого протестантського хоралу багато в чому зумовлений і тією національно-культурною традицією (Німеччина), яка спочатку стала базисом музичної освіти Дж. Мерсера. Нарешті, в рамках західноєвропейської музичної культури першої половини ХІХ ст. мелодія цього лютеровського хоралу сприймалась як один із найзначущіших музично-історичних символів культури ХVІ ст., руху Реформації, «озвучених» у спадщині Й. С. Баха, а також сучасників Дж. Мерсера – Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Ліста та ін., і водночас була «знаком» прилучення до великої духовно-музичної традиції.

В «Дочці кардинала» Ж. Ф. Галеві аналогічне смислове навантаження покладено на гімн «Te Deum», молитовні сцени, а також на відтворення епізодів юдейської пасхальної ритуаліки. В останньому випадку мова йде про другу дію опери, в якій Єлезар та його гості справляють свято єврейської пасхи. Ж. Ф. Галеві як син єврейського кантора добре знав цю традицію й частково відтворив її в епізоді, іменованому як «Молитва». Текстово вона справді є молитвою подяки, що представлена у вигляді респонсорія, в рамках якого соло Єлезара повністю повторюється в партії Рахілі та в хорі гостей. Очевидним є ритуальний характер цієї сцени, під час якої Єлезар фактично на правах духовної особи пригощає всіх присутніх мацою.

Ця сцена має також аналогії з такими складовими єврейської пасхальної трапези, як «кадеш» («освячення») – проголошення «кіддуша» – бенедикції (молитви), в якій дякують Богові за дарування Ізраїлю свят; «рхац» («обмивання») – обмивання рук відповідно до давніх правил ритуальної чистоти; «карпас» («зелень») – зелене листя (зазвичай салату) опускають в солону воду, що символізує сльози народу Ізраїлю, який перебував багато років у єгипетському полоні. Цікавою є ладова сторона «Молитви», в якій незмінно присутній IV високий щабель мінорного ладу, що часто зустрічається в єврейській музиці.

Протиставлення католицької хоральності та язичницької екстатичної обрядовості, відтвореної в хорових і танцювальних сценах, займає суттєве місце в «Африканці» Дж. Меєрбера.

Генеза феномена еkleктики укорінена в працях ранньохристиянських отців Церкви. На їхній основі, а також на базі культури раннього Середньовіччя виникло високохудожнє й високодуховне візантійське мистецтво. Такий еkleктизм, як бачимо, живив не тільки богословську думку, а й художньо-культурну творчість цього періоду, зокрема й містерію. Зазначене вище тяжіння цього жанру до синтезу-синкретизму, поєднання різного як визначальної якості його поезики є також передумовою формування його еkleктичних якостей, котрі на новому історичному щаблі в епоху романтизму виявляться суттєвими й для типології «великої» французької опери, й для творчого стилю її репрезентантів, серед яких Дж. Меєрбер, Ж. Ф. Галеві та їхні сучасники.

Зазначимо також, що еkleктика становить провідну якість стилю репрезентантів «великої» французької опери – Дж. Меєрбера та Ж. Ф. Галеві, чия творчість фактично формувалася на перетині поезики французького музичного театру з його віковими жанровими настановами і традиціями італійського *bel canto*. У творчості Дж. Меєрбера цей синтез доповнювався причетністю автора також до німецької музично-історичної традиції.

Значна роль *хорових сцен* у «великій» французькій опері доповнювалася також революційними перетвореннями у сфері сольного виконавства [див. про це детальніше в працях О. Стахевича: 17], що сприяло не тільки появі нового типу героїв, а й формуванню інтонаційно-виконавського амплуа *драматичного тенора і драма-*

тичного сопрано. Стиль опер Дж. Меєрбера і Ж. Ф. Галеві фактично формувався на перетині традицій італійського *bel canto*, які досягли апогею в творчості Дж. Россіні, та французької оперної практики й мистецтва вокальної декламації попередніх століть.

Отже, типологічні ознаки містерії, що формувалися та тлі ритуально-літургічних засад візантійської культури та її вербально-музичних символів, тяжіли до релігійної тематики, ушляхення християнських чеснот, видовищності, масштабності дії, що були спрямовані на духовно-соборне єднання соціуму відповідно до настанов про світовий порядок-гармонію в її східнохристиянському тлумаченні. Успадкований пізніше культурою західноєвропейського Середньовіччя, зазначений «модус містеріальності» заклав підвалини для розвитку європейського драматичного й музичного театру Нового часу, зокрема й у Франції.

Духовні константи названої традиції стали фундаментом і для музичного театру Франції XVII – початку XIX століття. Вказані типологічні ознаки містерії стали питомим ґрунтом і для інших жанрових «моделей», зокрема для французької «ліричної трагедії», «опери порятунку» і французького музичного театру епохи «наполеонівського ампіру». Їхня поетика зі свого боку стала базисом і для «великої» французької опери першої половини XIX століття (Дж. Меєрбер, Ж. Ф. Галеві). Цей жанр являє собою п'ятиактний спектакль, масштаби якого значно перевищують інші різновиди музичного театру Європи. «Велика» французька опера передбачає участь значної кількості дійових осіб, уміщення грандіозних масових сцен, на основі яких формувався ефектний спектакль-видовище. Видовищність – характерна риса як французької містерії, так і похідного від неї музичного театру Франції наступних епох. Сміслова «поліфонічність» «великої» опери, похідна від «вселенської» спрямованості містерії, зумовлює її поліжанрову, еkleктичну природу, яка базується на оригінальному синтезі історико-епічного оповідання та особистісної драми-трагедії головних героїв, що розгортається на тлі релігійного протистояння. Еkleктична якість цього різновиду музичного театру Франції проявляється також у зверненні композиторів до різноманітного жанрового «лексикону», в якому вирізняється «церков-

на», «застільна», «військова» музика, «музика ходи, урочистих процесій», балет тощо за домінантною роллю першої.

Насамкінець «велика» опера є яскравим зразком музичного театру першої половини XIX століття, який репрезентує не тільки специфіку музичного театру Франції в культурно-історичних реаліях Європи зазначеного періоду, а й оригінальне відтворення його духовно-містеріальної генези, що становить «пам'ять жанру» та зумовлює його актуалізацію в музично-сценічних умовах сьогодення.

Література

1. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 320 с.

2. Данышина В. Б. Французький музичний театр від бароко до класицизму (на матеріалі творчості Жана-Батіста Люллі та Жана-Філіпа Рамо): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Одеса, 2010. 17 с.

3. Енська О. Ю. Італійські оперні традиції у творчості Фромантала Галеві. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2010. № 2 (7). С. 51-58.

4. Жаркова В. Десять взглядів на історію західноєвропейської музики. Тайни и желания *Homo Musicus*: монографія: в 2-х т. Київ: ArtHuss, 2020. Т. 2. 256 с.

5. Иванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття: навчальний посібник / За ред. М. Р. Черкашиної. Київ: Заповіт, 1998. 384 с.

6. Курбас Лесь. Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський. Київ: Основи, 2001. 917 с.

7. Лайх-Галан Карл. Исполнительские версии оперы Ф. Галеви «Жидовка». *Научный вестник НМАУ им. П. И. Чайковского. Современный оперный театр и проблемы опероведения: сборник статей / ред.-сост. М. Р. Черкашина-Губаренко*. Київ: НМАУ ім. П. И. Чайковского, 2010. Вып. 89. С. 77-85.

8. Мирзоян Е. А. Искусство хорового и сольного вокала: генезис и эволюционное взаимодействие: канд. дисс., 17.00.03. ОНМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 2017. 188 с.

9. Михалицын П. Е. От Мельпомены ко Христу: судьба античного театра в Византии. *Византийская мозаика: Сборник публичных лекций Эллино-византийского лектория при Свято-Пантелеймоновском храме*. Харьков: Майдан, 2015. Вып. 3. С. 192-234.

10. Муравская О. В. Немецкая траурная погребальная музыка лютеранской традиции как феномен европейской культуры XVII – XX веков: канд. дисс. 17.00.03, ОДМА имени А. В. Неждановой. Одесса, 2004. 181 с.
11. Муравська О. В. Вплив східнохристиянської культури на європейське музичне мистецтво XIX–XX століть: автореф. доктор. дис. 26.00.01. / НАКККіМ. Київ, 2018. 43 с.
12. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII – XX століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.
13. Осіпова В. О. Християнсько-містеріальний континуум оперного мистецтва: генезис, еволюція, перспективи: автореф. канд. дис. 17.00.03, ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2003. Одеса. 16 с.
14. Рощенко Е. (Аверьянова). Новая мифология романтизма и музыка (проблема энциклопедического анализа музыки). Харьков: ХНУРЕ, 2004. 288 с.
15. Сакало Е. Слово как определяющий фактор музыкальной драматургии французской оперы. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Слово, інтонація, музичний твір. Збірка статей.* Київ, 2003. Вип. 27. С. 65-74.
16. Сакало О. Новації паризьких опер Дж. Меєрбера на шляху Дж. Верді до музичної драми. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство.* Київ, 2003. Випуск 9. С. 88-96.
17. Стахевич А. Г. *Bel santo* в западноевропейской опере XIX века. Творчество, исполнительство, педагогика. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. 408с.
18. Татарнікова А. А. Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності): монографія. Одеса: Астропринт, 2020. 344 с.
19. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперный театр в пространстве меняющегося мира: страницы оперной истории в картинках и лицах: Монография. Киев: АКТА, 2013. 468 с.
20. Шан Юн. Містеріальні аспекти «великої» французької опери та їх відтворення у творчості Дж. Меєрбера та Ж. Ф. Галеві: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 211 с.
21. Энская Е. Дополнительные штрихи к творческому портрету Фромантая Галеви. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург.* Харків: Вид-во ТОВ «С. А. М.», 2013. Вип. 38. С. 20-30.

22. Энская Е. Христианская тематика во французской опере XIX столетия. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/39505> (дата звернення: 16.03.2021).
23. Cargill O. *Drama and Liturgy*. New York: Octagon Books, 1969. 151 p.
24. Carlson, Marvin. *The French Stage in the Nineteenth Century*. Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press, 1972. 326 p.
25. Cottas V. *Le théâtre à Byzance*. Paris: Geuthner, 1931. 203 p.
26. Fulcher J. F. *The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 292 p.
27. Gerhard A. *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century* / Translated by M. Whittall. Chicago: University of Chicago Press, 2000. 526 p.
28. Hibberd S. *French Grand Opera and the Historical Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 250 p.
29. Letellier R. *An Introduction to the Dramatic Works of Giacomo Meyerbeer*. London: Routledge, 2017. 270 p.
30. Letellier R. *Meyerbeer Studies: A Series of Lectures, Essays, and Articles on the Life and Work of Giacomo Meyerbeer*. New Jersey: Rosemont Publishing, 2005. 238 p.
31. Newman Joyce Enith Watkins. *Jean-Baptiste de Lully and His Tragedies Liriques*. Ann Arbor, UMI Research Press U. S., 1979. 234 p.
32. Pendle K. *Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth Century*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1979. 627 p.
33. Ruth Jordan. *Fromental Halevy: His life & music, 1799-1862*. Kahn & Averill. First Edition UK (January 1, 1994). 232 p.
34. Vogt A. *Études sur le théâtre byzantine*. *Byzantion*. 1931. № 6. P. 37-74.
35. Zimmermann Reiner. *Giacomo Meyerbeer, eine Biographie nach Dokumenten*. Berlin: Parthas, 1998. 375 s.

ЧАСТИНА ІІІ.

СИМВОЛІЧНА СЕМІОЛОГІЯ МИСТЕЦТВА І ГЕРМЕНЕВТИЧНО-КОРПОРАТИВНИЙ АНАЛІЗ АРТЕФАКТІВ

Третій розділ книги присвячено зразкам семіології музики, які вписуються в пограниччя культурологічного й музикознавчого аналізу, з яких перший орієнтований на впізнавання в артефактах ритуально-культуової генези, тоді як другий спирається на естетичну самозначущість типологій форми і жанру в музиці як виді мистецтва. Сильова парадигматика охоплює характеристики обох типів аналізу, але з переважанням епохального розуміння в культурологічному представленні предмета, тоді як музикознавче тяжіє до мистецьких стилів-напрямків.

Розділ 13. ІДЕАЛЬНІ ВИМІРИ РОМАНТИЧНОГО МИСЛЕННЯ У КЛАРНЕТОВИХ КОНЦЕРТАХ К. М. ВЕБЕРА

В історії культури є феномени, до яких можна звертатися знову і знову, щоразу виявляючи різноманіття граней та смислових відтінків. Одним із таких є німецька художня культура і музика першої половини ХІХ століття, що розвивалися на оригінальному перетині стильових парадигм романтизму й бідермаєру та породили особливий тип світовідчуття, світорозуміння, орієнтований зрештою на духовне сходження індивіда від минушого до Вічного, Сакрального. Ця особлива гармонізувальна місія музики в поданні романтиків багато в чому зумовлена її спрямованістю до сфери Ідеального, що визначає й жанрово-стильові переваги

у творчості композиторів цієї епохи. Однією з найпоказовіших постатей німецького музичного світу цього періоду є К. М. Вебер.

На правах одного із фундаторів музичного мистецтва Німеччини першої половини ХІХ століття він увійшов в історію не тільки як автор національної німецької опери, оперний диригент, а й як письменник, мислитель, музичний критик і видатний піаніст-віртуоз свого часу. Крім того, К. М. Вебер також відомий як композитор, який відкрив віртуозні та виражальні можливості кларнета з його теплим тембром, проникливим звучанням, великим діапазоном, багатою колористичною палітрою та найширшими технічними можливостями, семантика яких виявилася затребуваною в художній картині світу цього періоду та в її духовно-смыслових настановах. Динамічна чутливість кларнета обумовила також його особливу стилістичну роль в історії музики. А саме: класика кларнетного мистецтва виступає як єдність пізніх класицистських та ранніх романтичних закономірностей [див. про це детальніше: 4, с. 12]. Кларнетові твори К. М. Вебера, зокрема концерти, поезика яких стала зразком відтворення «ідеальних вимірів» німецької музичної культури зазначеного часу, і нині є предметом особливого зацікавлення в концертній та навчально-педагогічній практиці, що визначає актуальність теми представленої статті.

Бібліографія, присвячена історії, еволюції кларнета в європейській музичній практиці минулого та сучасності, зокрема в ХІХ столітті, котре вважається «золотим віком» його буття, досить різноманітна. Вона представлена статтями та монографічними виданнями В. Апатського [1], П. Бойка [2], З. Буркацького [5], Р. Вовка [8], В. Громченка [12; 13; 14], К. Мюльберга [20], а також зарубіжними монографіями R. Albert [23], K. Birsak [24], E. Hoerlich [25], A. Rice [28] та ін.

Що стосується творчої спадщини та особи К. М. Вебера, то кількість досліджень у цій царині в українському мистецтвознавстві поки що невелика. Основна інформація щодо життя та творчості цього автора представлена головним чином у зарубіжних публікаціях J. Kapp [27], F. W. Jähns [26], J. Warrack [32], M. Tusa [31]. В контексті проблематики представленої статті вельми суттєвими вважаємо роботи W. Sandner [29], а також наукові розвідки З. Буркацького [3; 4; 6], Н. Михеєвої [17], що безпосередньо сто-

суються поетики кларнетових творів (зокрема концертів) класика німецької музики. Їх доповнюють деякі дослідження В. Громченка [13; 14], звернені до історичних шляхів розвитку кларнетового концерту в творчості попередників К. М. Вебера. Проте жанрово-стильові настанови спадщини цього автора, що формувались на оригінальному перетині традицій німецько-австрійського музичного класицизму та духовно-художніх шукань романтизму та бідермаєру, і нині потребують подальших досліджень мистецтвознавчого та історико-культурологічного порядку.

Сказане визначає мету цього дослідження, що зосереджена на виявленні поетико-інтонаційної унікальності кларнетових концертів К. М. Вебера та близьких їм у руслі історичних шляхів розвитку названого жанру духовно-стильових настанов німецького художнього світу першої половини XIX століття та їхніх ідеальних вимірів.

Отже, наукова новизна статті визначена її аналітичним ракурсом, що враховує не лише жанрово-стильову еволюцію кларнетового концерту в творчості К. М. Вебера, а й її співвіднесеність із духовно-естетичними та стильовими настановами німецької музичної культури першої половини XIX століття та її духовно-ідеальною спрямованістю.

13.1. Стильові парадигми німецької культури та музики першої половини XIX століття

Культура німецького художнього світу першої половини XIX століття вирізняється оригінальністю й неповторністю, що позначилось на її стильовій різнобарвності. «Картина європейської культури цього часу і, зокрема, музичної з її акцентом на “глибинах і висотах” людського “я” і визначенням XIX ст. також як “століття приватного життя” (Г. Зедльмайр)» [19, с. 313] невіддільні від стильових парадигм романтизму та бідермаєру. Перший з них завжди виявляв очевидний рух до недосяжного ідеалу та підкреслював протиріччя між ним і реальною дійсністю. Водночас туга за ним та нескінченна спрямованість індивіда до самовдосконалення сти-

мулювала граничний сплеск його творчої та виконавської активності як знаків наближення до духовної сутності Буття.

У художньому світі XIX століття романтики постають як особистості, схильні до трансцендентності, потойбічності, творчого прориву. Усвідомлюючи, що світ перебуває в русі, вони почуваються незатишно і ненадійно в стабілізованому «тут і тепер» і передчувають щось інше, що лежить по той бік реальної дійсності та має аналогії з містичною «блакитною квіткою» героя Новаліса. Рефрен із пісні гетевської Міньйони «dahin, dahin» стає вособленням їхнього прагнення до невизначеного, непомітного «туди», яке можна розуміти і як християнський інший світ, і як утопічне майбутнє, і як привабливу оригінальність східних культур, і як прориви в нескінченне, що так чи інакше наочно репрезентують різні види мистецтва і насамперед музика. Естетика та філософія XVIII століття (Кант) дала романтикам ідею піднесеного, яке водночас не було представлене в образному втіленні; у філософсько-естетичній думці XIX століття, зокрема в Гегеля, репрезентовано діалектичну модель мислення, де абсолютний дух, початково чужий наочній дійсності, не є нерухомим, але розвивається, невпинно породжуючи нові форми цієї дійсності.

Бідермаєр як показовий стильовий напрям європейської культури епохи Реставрації й насамперед німецькомовного культурного світу являє собою дещо інше явище, що має багатогранну «патріархально-ортодоксальну» природу. Його типологія, на відміну від романтизму, орієнтована «на втілення в художніх формах ідей “побуту, пронизаного релігійністю” (А. Кантор), “великого в малому”, гармонії всесвіту і людини, а також на звернення до відповідного типу героя – “маленької людини”, типаж якої сходинить до біблійних та агіографічних джерел» [18, с. 33].

Творчій оригінальності невпинного пошуку-прориву, що є показовим для мистецтва романтизму, бідермаєр протиставляє спирання на традицію, що втілює типове та загальнозначуще, коріння якого сягає як фольклорної, так і культової духовно-музичної практики. В кінцевому підсумку «романтичному індивідуалізму, відходу від реального світу в сферу позамежного бідермаєр протиставляє розуміння світу як досконалої гармонії, яка не потребує будь-яких серйозних коректив. На противагу реалізму, орієнтова-

ному в кінцевому підсумку на розкриття соціальних проблем суспільства, бідермаєр тяжіє до певної ідеалізації дійсності, характеризується детальним інтересом до життєвого навколишнього простору людини [...], в якому кожна складова наділена не тільки життєво-практичним, а й духовним змістом» [21, с. 187-188].

Та попри всі очевидні антитези типологічних ознак бідермаєру та романтизму, вони загалом усе ж становлять стильове підґрунтя німецькомовного культурного ареалу першої половини ХІХ століття, що виявляє також їхні спільні риси. Найсуттєвіша з них пов'язана з відзначеним вище *тяжінням до ідеального, Ідеалу*. При цьому романтизм існує в стані переважної *туги за ідеалом*, прагненні до нього та усвідомленні його недосяжності в умовах реального світу, тоді як бідермаєр *ідеалізує* цей світ, який для нього є втіленням ідеї про духовний порядок як умову існування Всесвіту та людини.

Показово, що в межах названих стильових систем особливе місце належить саме музиці, що єдина має можливість наблизити індивіда до ідеального світу Трансцендентного та його духовного осягнення. Музика в духовно-естетичному розумінні представників цієї епохи як найбільш таємне та високе мистецтво є справжнім «прототипом чистої форми краси» [9, с. 37], прекрасного, досконалість. Аналогічні характеристики композитори-романтики дають зразкам музичної класики, репрезентованим у творчості своїх безпосередніх попередників – віденських класиків.

13.2. Спадщина та особистість К. М. Вебера у річищі духовно-етичних настанов культури романтизму та бідермаєру

К. М. Вебер – одна з найпоказовіших фігур німецького культурного світу цієї епохи, що увібрала в себе її жанрово-стильові переваги та їхні ідеальні виміри. Творча постать К. М. Вебера – його художні погляди, композиторська, критична та виконавська діяльність – формувалася в період розвитку романтичного спрямування в літературі та мистецтві. Все найкраще, життєздатне,

демократичне в романтизмі лише на рівні естетичних ідей, нових стилістичних особливостей літературних і музичних творів отримало своє оригінальне втілення в його спадщині. Водночас зрілий період творчості композитора припадає й на початок епохи Реставрації, пов'язаної в німецько-австрійській культурі не лише з романтизмом, а й з бідермаєром.

Показовою в цьому плані є інтонаційно-змістова специфіка найвідомішої опери К. М. Вебера «Чарівний стрілець». З одного боку, її знаменита фантастична сцена у Вовчій долині знаменувала народження демонічного романтизму з показовими для нього виражальними засобами, що пізніше підхопили інші композитори-романтики. З другого боку, цей «демонічний комплекс» у названій опері виявляється співвідносним завдяки «певному спрощенню сюжету новели І. А. Апеля (щаслива кінцівка в дусі морально-повчальних історій, патріархальний уклад оточення головних героїв) і з типовими якостями бідермаєру, демонструючи підтекст твору композитора» [19, с. 323] та його співвіднесеність із найдавнішими архетипами й міфологемами як німецької культури, так і художнього світу Європи загалом. Загальна ідея цього спектаклю, зосередженого на боротьбі за людську душу між силами темряви та Світла, як відомо, є одним із вічних сюжетів християнського міфопоетичного ареалу, починаючи ще з часів Середньовіччя.

Зазначимо, що жанрово-стильові та патріархальні настанови, показові для «Чарівного стрільця», певною мірою пов'язані й з символічним трактуванням тембральності популярних у Німеччині інструментів, зокрема й кларнета. Так, наприклад, один із найдраматичніших інструментальних епізодів – знамените соло кларнета (*con molto passione*) в увертюрі опери К. М. Вебера становить її яскраву кульмінацію. Кларнет у «Чарівному стрільці» – незамінний інтерпретатор душевних станів героїв опери, зокрема *ліричних*. Він незмінно бере участь у всіх проведеннях тріумфальної теми Агати як носійки лірико-ідеальної якості, його каденція готує знову ж таки ліричну арію Макса. Найніжніший молитовний колорит у сцені та арії Агати створюється за участю кларнета *in A*, його витонченої виразності, підкресленої засурдиненими струнними *divisi*. Таке напрочуд глибоке відтворення багатой інтонаційної палітри звучання інструмента багато в чому

було підготоване також кларнетною спадщиною К. М. Вебера раннього періоду творчості.

Цей автор був різнобічною особистістю, цілком типовою для німецької культури першої половини XIX століття. К. М. Вебер – активний борець за національний театр, композитор, публіцист, музичний критик, літератор і виконавець. Ця багатогранність його генія та органічна «включеність» до процесів історичного розвитку музичної культури Німеччини зумовлена не лише його талантом, а й надзвичайно широким колом спілкування. У формуванні творчої індивідуальності Вебера велике значення мали його дружні зв'язки з багатьма діячами німецької культури, що налагоджувалися під час роз'їздів країною й передусім із прогресивно налаштованими вченими письменниками та художниками [див. про це детальніше: 26; 27].

Найсуттєвіше місце біографі К. М. Вебера відводять контактам композитора з відомим скульптором Й. Г. Даннекером, композитором Л. Шпором, істориком музики Готфридом Вебером (Мангайм), абатом Фоглером, Дж. Меєрбером (Дармштадт), Й. В. Гете, К. Віландом (Ваймар), Е. Т. А. Гофманом (Бамберг). Важливими для К. М. Вебера були й зустрічі з широким колом літературних діячів та його особистими друзями в Берліні – з Л. Тіком, К. Brentано, К. Цельтером та ін.

Широта охоплення різноманітних сфер музично-суспільної діяльності, що є вельми показовою саме для німецького романтичного типу художника, у К. М. Вебера пов'язана із жанровим розмаїттям його творчих проявів. Так, на думку біографів композитора, через усі періоди його творчої діяльності червоною ниткою проходить інтерес до німецького фольклору, вокальної музики в сольному та хоровому варіантах. Як зазначає Г. Хохловкіна, «ймовірно, під час нескінченних мандрівок дитинства та юності Вебер стикався не лише з різноманітним міським середовищем, а й з побутом німецького селянства. Значить, і з піснюю, і ще до того, як у 1803 році його вчитель Фоглер почав знайомити з нею талановитого учня». Розмірковуючи далі про перші вокальні опуси майбутнього автора «Чарівного стрільця», дослідниця зазначає, що «пісні юного Вебера нічим майже не відрізняються від поширених побутових пісеньок. Зовсім як романси, які співали герої романів

Жан-Поля Вебер чудово виконував їх під акомпанемент гітари. Вони й призначалися не для концертної естради, а головним чином з метою домашнього музикування» [цит. за: 19, с. 322].

Вказана традиція знову ж таки пов'язана з культурою німецького бідермаєру, показовою і для інструментальної спадщини К. М. Вебера як у камерному ансамблевому варіанті, часто призначеному для музикантів-аматорів, так і в фортепіанному. Цей тісний зв'язок із фольклором і традиціями побутового музикування наклав певний відбиток на стиль композитора загалом, що відобразилось і в поетизації побутової музики в його фортепіанних творах, і в камерно-вокальних та хорових опусах, і, нарешті, в його операх. Уся спадщина композитора є оригінальним сплавом найкращих традицій німецької музичної культури минулого та новаційних пошуків, показових для культури німецького бідермаєру та романтизму.

13.3. Метаморфози жанру кларнетового концерту в творчості К. М. Вебера

К. М. Веберу належать шість творів для кларнета, які утворюють дві тріади: «концертну» (Концертино мі-бемоль мажор ор. 26 і два концерти – фа мінор ор. 73 та мі-бемоль мажор ор. 74) та «камерну» (Варіації з фортепіано ор. 33, Квінтет зі струнним квартетом ор. 34 та Великий концертний дует для кларнета з фортепіано ор. 48).

Поява значної частини кларнетових творів К. М. Вебера пов'язана з перебуванням композитора в Мюнхені. Майкл Тьюса називає період 1810–1812 років «роками подорожей» [31]. Справді, в цей період своєї біографії композиторові доводилось їздити різними містами Німеччини, хоча географія переміщень К. М. Вебера була набагато скромнішою, ніж у Ф. Ліста в роки мандрівок. Вимушений у 1810 році залишити з батьком Штутгарт як персона нон грата, він за рік відвідав Мангайм, Дармштадт, Гіссен, Ашаффенбург, Вюрцбург, Бамберг, Нюрнберг, Аугсбург. У березні 1811 року К. М. Вебер з рекомендаційними листами прибув до Мюнхена.

Мюнхен початку ХІХ століття мав статус одного зі значних центрів європейської музичної культури, що стояли значно вище

порівняно з іншими провінційними князівствами Німеччини. Головною метою візиту К. М. Вебера спочатку було прагнення здійснити тут постановку свого зингшпілю «Абу Гасан». Опера з успіхом була поставлена у Мюнхені в липні 1811 року. Водночас саме в Мюнхені композитор зміг познайомитися з багатьма визначними німецькими музикантами та виконавцями того часу, зокрема з видатним кларнетистом Генрихом Йозефом Берманом, котрий грав партію першого кларнета з 1806 року і на той час здобув репутацію не тільки оркестрового музиканта, а й видатного соліста-віртуоза (після гастролей у Швейцарії та Франції в 1808 році). Знайомство К. М. Вебера з Г. Берманом перейшло у велику творчу дружбу. Вона сприяла появі в надзвичайно короткі терміни цілої низки нових творів, які з часом стали зразками кларнетової «класики», «хліба насущного» для кларнетистів наступних епох.

Про зацікавленість композитора цією сферою творчості свідчить також швидкість створення вказаних творів. У березні 1811 року з'являються «7 варіацій» для кларнета й фортепіано, ор. 33, а 17 травня К. М. Вебер закінчив Перший концерт f-moll, ор. 73 для кларнета з оркестром. Перше виконання концерту відбулося 13 червня 1811 року. Другий концерт Es-dur, ор. 74 композитор закінчив 17 липня, а 7 серпня обидва концерти прозвучали в концерті у Нюрнберзі [див. про це детальніше: 29].

Зазначимо також, що створення названих кларнетових опусів пов'язане не тільки з особистими контактами К. М. Вебера з видатним виконавцем, а й втілює духовно-естетичні позиції його творчості та їхні «ідеальні виміри», спрямовані на відтворення внутрішньої гармонії як домінуючої риси світосприйняття композитора, суголосного з духовно-естетичними та стильовими шуканнями свого часу. Як усі великі стилі, романтизм та інші напрямки європейської культури першої половини XIX століття (серед яких і бідермаєр), «поклонявся тому, чому тільки можна поклонятися: божественній красі, що перетворює світ і душі людей. Одуховлення серця боголюдського “я” – зміст романтичної музики, що живиться життєвим досвідом, але є осяяним нетутешнім світлом» [цит. за: 15, с. 62].

З нею пов'язана перш за все тембральність кларнета, яка вирізняється особливою ясністю та м'якістю звучання, що позна-

чилося й на етимології назви цього інструмента, похідної від *clarine*, що мала аналогії з «дзвіночком». Водночас його звучання в попередні часи також нагадувало тембр труби, один із різновидів якої йменувався «кларино» (*clarino*). Обидва ці інструменти, як відомо, мали також культово-ритуальне походження, а різноманітні конструктивні моделі кларнета у XVIII столітті були активно задіяні, наприклад, у масонській обрядовій практиці, про що свідчить багата кларнетова спадщина В. А. Моцарта.

Крім того, вихідне латинське *clarus* акцентувало смислову увагу на ідеальних якостях звучання – «чистий, ясний». Останнє певною мірою пояснює зв'язок тембральності кларнета, зокрема, з *піднесеною лірикою* та відповідними ідеальними персонажами (якщо мова йде про оперу), наприклад, із Агатою з «Чарівного стрільця» К. М. Вебера. Ван Мінцзе вважає «ліризм атрибутивною ознакою оперного співу (церковного за своїм походженням)» та пов'язує ліричне висловлювання з «надособистісним етосом» [7, с. 6, 13].

Аналогічні характеристики притаманні й тембральності кларнета. Його лірична темброва семантика у XIX столітті становить також предмет міркувань Г. Берліоза, чий узагальнення вирізняються не лише влучністю характеристик, а й їхньою певною «театралізацією», що є, як відомо, однією з характерних якостей його творчої натури. За його словами, «кларнет, подібно до валторн і тромбонів, – інструмент елегічний [в антично-класицистському розумінні цього терміна]. Голос його – *голос героїчної любові* [курсив наш. – З. Б., В. Г.]. І якщо маси мідних інструментів у великих військових симфоніях викликають уявлення про військо, що в блискучому озброєнні йде на смерть або до слави, то численний унісон кларнетів, що чується з ним одночасно, ніби уособлює улюблених дружин, коханок із гордим поглядом, з глибокою пристрасстю [...], які співають, борючись, вінчають переможців або помирають переможеними...» [цит. за: 11, с. 8-9].

Вказані якості тембральності кларнета знайшли яскраве відтворення й у кларнетових концертах К. М. Вебера, про що свідчить як лірична сфера побічних партій його сонатних алегро, так і сольна «співоча» лірика середніх частин його концертних циклів, яким композитор завжди приділяв значну увагу. Найпоказовішою в цьому плані постає друга частина Концерту № 2, яку автор визначив як

Romanze. Тут, як і в інших частинах його інструментальних циклів, домінує виразне опертя на вокальні жанри та форми. Причому К. М. Вебер звертається до романсово-пісенних інтонацій, піднятих до рівня найвищого ліричного узагальнення. Спираючись на вокальний розспів, що генетично сходить і до традицій німецької Lied, і до італійського мистецтва бельканто, композитор створює свої неповторні специфічно-інструментальні кантилени.

Апелювання композитора до типології романсу наголошує також на суттєвій ролі вокальності інтонації в контексті інструментальної музики. Виконуючи функцію узагальнення через жанр, романсова інтонація служить маркером занурення у внутрішній світ героя, у сферу суб'єктивності в музиці К. М. Вебера. Орієнтування на вокальність мелодій інструментальних творів, виявлення «співучої» якості інструмента можна визначити як найпоказовішу деталь мелодики романтиків та романтичного стилю в музиці. Водночас апелювання до традицій німецької Lied символізує прихильність автора до типового й загальнозначущого, що виявляє стильові ознаки бідермаєру.

Інтерес К. М. Вебера до кларнета і його глибинних виражальних можливостей позначився також на виявленні високого *техніко-віртуозного* потенціалу цього інструмента. Однією з ремарок, що найчастіше зустрічаються в партитурах композитора, зокрема у кларнетових концертах, є *brillante*. У цьому випадку К. М. Вебер, відомий також як блискучий піаніст свого часу, апелює не просто до виконавського визначення, але до семантичних показників «блискучого (діамантового)» стилю, що склався в європейській виконавській практиці на початку XIX століття. Генрих фон Леш узагальнює його сутність таким чином: «Блискучий – мерехтливий, жвавий, бадьорий; позначення виконання, яке потребує дедалі більшого темпу, більш сильного виділення акцентів, максимально можливої повноти звуку, несподіваних модуляцій, що сплітаються в сміливі фігури; їх слід виконувати з максимально можливою точністю та делікатністю. Блискуче виконання, блискучий твір – це найвищий ступінь досконалої майстерності, разом із виразністю та найсуворішою точністю» [цит. за: 10, с. 44].

У кінцевому підсумку «діамантовий» виконавський стиль, народжений церковним і згодом оперним віртуозним уславлюва-

ним співом-грою, з утіленням ідеї віртуозності в ХІХ столітті відзначив спеціально змагальний момент у художньо-виконавській діяльності, який співвідносився з конкуренцією у виробничій сфері. Швидкість реакції й блиск досконалості були суттєвими орієнтирами для оцінок публіки. Змагання стало потребою життя Нового часу постренесансної Європи, що «підігрівала» активність віртуозів у пошуках нових і нових технічних ефектів і засобів вираження. Між музикантами існувала конкуренція у сфері «швидкості й добірності рухів» [див. про це докладніше: 3].

Зазначимо також, що цей стиль безпосередньо пов'язаний з такими показовими для епохи романтизму феноменами як «віртуозність», «віртуоз». Їхнє формування та етимологічно-сміслові якості пов'язані не тільки з ХІХ століттям і його культурою, але мають давніше «коріння», що сягає античних часів. «Різноманітні мовні форми терміна “віртуоз”, що апелюють до смислових якостей понять “артист”, “видатний майстер”, так чи інакше сходять до “virtus” – “чеснота, сила, мужність, доблесть, талант”, похідного від “vir” – “чоловік”, “мужня людина”, “боєць, воїн, солдат” і т. д.» [15, с. 39]. З урахуванням духовно-етичних настанов культури епохи романтизму, спрямованої до «сміливого виходу за межі буденності», віртуозність сприймається як феномен, пронизаний «п'янкими флюїдами ризику, коли творче діяння, яке потребує доблесті і мужності, здійснюється немов “поверх бар'єрів”, встановлених природою людині» [15, с. 42].

Віртуозність мала свою історію і в кларнетовому виконавському мистецтві. Класицизм як стиль у галузі гри на кларнеті визначається контрастами моторно-пасаажної техніки. Романтичні принципи віртуозної гри на кларнеті вимальовуються в сучасників Л. Шпора, К. М. Вебера та інших композиторів, які розширюють технічні можливості інструмента за рахунок прийнятої в естетиці романтизму гіперболізації в демонструванні адекватних та неадекватних природі інструмента засобів вираження. В техніці гри на кларнеті – це максимальне зближення регістрових і технічних можливостей кларнета з виразністю скрипки. Отже, поряд із традиційною пальцевою технікою навантаження здобуває дихальний апарат: напруження губ, артикуляція язика, які забезпе-

чують звучання «незручних» нот у дуже високому регістрі («до» четвертої октави) [4, с. 4].

Вказані духовно-сміслові характеристики феномена віртуозності та особистих якостей віртуоза знайшли відтворення й у кларнетових концертах і близьких до них творах К. М. Вебера, для якого ці поняття асоціювалися саме з високим творчим піднесенням генія-композитора та генія-виконавця як *«трансляторів духовності»*. Відмінною особливістю перших частин цих творів (особливо Концерту № 2) є неодноразово використовуваний К. М. Вебером прийом віртуозного протиставлення низького і високого регістрів у звучанні кларнета. Він фактично відкриває партію соліста в експозиції Другого концерту.

Кларнетові твори композитора загалом, згідно зі спостереженнями його сучасників, часто націлені на розкриття нових виражальних можливостей звучання інструмента, зокрема й у низькому регістрі. «Ні Саккіні, ні Глюк, ніхто інший з великих майстрів тієї епохи не здобули користі з низьких звуків кларнета». Спираючись лише на оперно-оркестрову спадщину К. М. Вебера, сучасники композитора відзначали «повні холодної загрози ефекти», «звуки застиглої люти», «жахливе, що є у тембрі цих низьких звуків, коли ними користуються, щоб витримати зловісні гармонії». «В інших випадках, як у вступній фразі Другого концерту для кларнета різко-відкритий блискучий колорит нижніх нот створює тембровий контраст у яскравих регістрових зіставленнях, що є однією з невіддільних властивостей нової концертності. [...] У фінальному полонезі Другого концерту яскраві вкраплення нижнього регістру в звивистий потік багато орнаментованої мелодії надзвичайно збагачують фактуру, надають їй “об’ємність”, насиченість» [цит. за: 11, с. 40-41].

Вказані духовно-сміслові й змістові аспекти проявів віртуозності у кларнетових концертах К. М. Вебера органічно поєднані з жанровою типологією цих творів, що має очевидну *театрально-ігрову* природу, яка виявляє також зв’язок із феноменологічними якостями *свята*. «Як колективна дія гра від початку існує у вигляді свята. Найважливішою міфологемою жанру концерту є міфологема свята, яка містить у собі ігрову стихію» [11, с. 18]. Остання багато в чому визначає також особливості тлумачення безпосередньо

пов'язаного з концертом феномена «концертування», генезу якого А. Шеринг зводить іще до духовно-історичної й культурної традиції давнини та її культово-ритуальних настанов – аж «до хорів, що чергуються у грецькій трагедії, та єврейських псалмів, які знайшли собі місце в католицькому культі як антифони» [30, с. 220]. Звертаємо також увагу, що названі явища світової культури стали також основою для духовного театру Європи й зберігаються від часів Середньовіччя аж до сьогодення, зокрема в типології концерту.

У концерті виникає умовна, ідеалізована форма змагання музикантів, які спільно грають, що передбачає *взаємне узгодження зусиль*. Принцип змагання не унеможливиює, а радше передбачає взаємну згоду учасників, їхнє об'єднання у прагненні до спільної мети. М. Тараканов зазначає, що в межах цього жанру «ціле виникає не як результат рішучого самоствердження окремих голосів за будь-яку ціну – це дало б у результаті варварський хаос, а як результат самообмеження та рефлексії» [цит. за: 22].

У цій взаємодії інструментальної та музично-театральної сфер фактично «спрацьовувала» театральна генеза феноменів «концерту» та «концертності», позаяк «особистість соліста (його виконавське мистецтво) та партія соліста (що персоніфікує лінію “героя” музичного цілого) зберігає стійку генетичну програму театрального мистецтва. Її основу утворює принцип амбівалентності актора та персонажа, обличчя та маски. [...] Мистецтво театру – як основний семантико-логічний прототип жанру концерту – дозволяє конкретизувати комплекс атрибутивних ознак жанру, що утворюють його стійкий інваріант» [цит. за: 11, с. 27-28].

Отже, саме у жанрі концерту темброво-виконавські можливості будь-якого сольного інструмента виявляються мобілізованими у процесі змагання-узгодження з оркестром. У цьому плані концерт можна назвати своєрідним засобом наочної демонстрації вже відомих виражальних можливостей соло інструмента і звуковою лабораторією для пошуку та першого практичного застосування нових. Саме цим пояснюється те, що концерт став вершиною сольного інструментального виконавства у XVIII–XIX століттях, а для композиторів цих епох – однією з вершин інструментальної творчості, в якій, проте, так чи інакше зберігалися риси її духовно-мистецьких першоджерел.

Не є винятком із загальної картини й *кларнет*. Тільки протягом XVIII століття – часу появи та розквіту кларнетового концерту в європейському музичному мистецтві – створено велику кількість концертів для цього інструмента, що стали основою його подальшого розвитку. Серед них твори сімейної династії Стаміц, концерти Й. Мольтера, Ф. Покорного, А. Диммлера, Л. Кожелуха, Ш. Дювернуа, В. Й. Піхля, Ф. Тауша, Ж. Кс. Лефевра, М. Гайдна, Ф. А. Гофмайстера, І. П्लееля, В. А. Моцарта й багатьох інших [див. матеріали дисертації В. Громченка: 13].

Гармонійний «святково-ігровий» світ кларнетових концертів К. М. Вебера, похідний як від духовно-етичних настанов особистості їхнього автора, так і від ідеалів його епохи, позначився також на драматургічній специфіці цих сонатно-симфонічних циклів. З одного боку, вони успадковують структуру класичного концерту (швидко – повільно – швидко) з показовим для нього контрастним чергуванням частин, використанням сонатної форми у першій частині та рондальності в фіналі. Кларнетові концерти К. М. Вебера і споріднені з ними опуси менш масштабні й драматичні порівняно з концертами Л. Шпора. Вони здаються традиційнішими, мають тісні зв'язки передусім із концертною музикою В. А. Моцарта.

З другого боку, очевидним є оригінальний творчий підхід композитора до «класичної схеми» цього жанру, про що свідчить творча практика К. М. Вебера та специфіка його роботи над циклом. «Відомо, що в процесі роботи над сонатою [а також концертом] Вебер перш за все писав останні частини – рондо, а потім працював над середніми частинами і лише після їх завершення брався до створення перших частин. Безсумнівно, що головний інтерес для Вебера в сонатному жанрі був зосереджений не на перших частинах, не на сонатному *allegro* [...] Створюваний насамперед фінал, звісно, не міг бути фіналом задуманого твору у власному сенсі слова, тобто висновком, результатом розвитку драми, а був, як і середні частини циклу, ще одним барвисто-картинним епізодом, досить самостійним». Отже, «у багаточастинному циклі Вебера цікавила не так логіка послідовного розкриття драматичної ідеї, як можливість створення низки різноманітних конкретних сцен, об'єднаних у загальний цикл» [цит. за: 11, с. 36-37] на засадах відтворення гармонійної картини Всесвіту, де панує принцип

не драматичного протистояння, а *взаємодоповнення різного*, злагоди, що власне й відповідає вказаним вище типологічним ознакам жанру концерту «гри-свята», «взаємного узгодження зусиль». Позиція J. Waggask із цього питання була ще радикальнішою. Він був переконаний, що «сонатна форма була непоєднувана з його [К. М. Вебера] способом мислення» [32, с. 125].

Сказане потверджується структурно-драматургічними показниками першої частини Концерту № 1 f-moll, що є оригінальною композицією, в якій присутні елементи сонатної форми, поєднані з імпровізаційно-каденційними формами їхнього розвитку. В кінцевому підсумку ця частина концерту, зберігаючи певні риси сонатної форми, трактована радше на кшталт *фантазії*, в межах якої К. М. Вебер, мабуть, відчував себе набагато вільніше, ніж під час вибудовування чіткої сонатної структури, що потребувала відтворення принципу протидії різного.

Аналогічний підхід також демонструє Концертино для кларнета ор. 26. Звертання до цього жанру, що іноді атестується як «малий концерт» із показовою для нього мініатюризациєю цієї музичної форми – характерна ознака романтичного мислення К. М. Вебера, якого можна вважати одним із його фундаторів. У Німеччині початку XIX століття концертино було більш відоме як *Konzertstück* [див. про це детальніше: 16, с. 537]. Це своєрідна концертна мініатюра, започаткована у музиці раннього романтичного періоду (приблизно 1800 р.), що тяжіє більш до поемної композиції, яка «вбирає» в себе деякі ознаки сонатно-симфонічного циклу.

Зазначимо також, що цей жанр був породжений суттєвими перетвореннями культурного та концертного життя Європи на початку XIX століття. Найприйнятнішою формою взаємодії музиканта зі слухачем нової епохи став платний публічний концерт, який набув поширення ще наприкінці XVIII століття, а на початку XIX століття функціонував на території Європи майже повсюдно. Особливої популярності він набув саме у Німеччині. За таких умов концертино, концертштюк та їхні різновиди стають одними з найзатребуваніших жанрів у публічних концертах.

Водночас така композиція не була скута жорсткими рамками конкретного жанру і часто апелювала до жанрових та структурних симбіозів. В одних випадках вони могли бути концертом «у

мініатюрі». У більшості випадків такі твори «писалися у формі сонатного алєгро, варіацій або рондо з повільним вступом [...] Нарешті, досить часто зустрічався такий тип одночастинної п'єси, який вільно модифікував структуру тричастинного концерту і виявляв усередині цілого членування на розділи, співвідносні із сонатним алєгро, повільною частиною та фіналом» [11, с. 44].

Концертино для кларнета ор. 26 К. М. Вебера є співвідносним із цією традицією. Воно є одночастинною композицією, в якій варіації поєднуються з елементами концертної циклічності. Цей твір, з одного боку, виявляється вписаним у контекст традицій цього жанру, що існував у концертній практиці початку ХІХ століття у Європі, зокрема в Німеччині. З другого боку, Концертино ор. 26 є оригінальним симбіозом поемної одночастинної композиції та варіаційного циклу, що співвідносяться в сукупності з повільною та фінальною частиною класичного концерту за відсутності традиційної сонатної форми. Таке ігнорування сонатного алєгро, що становило «серцевину» інструментальних циклів композиторів-класиків, знову ж таки виявляє і вказану раніше специфіку творчого методу К. М. Вебера, що віддавав перевагу у створенні концертних циклічних композицій не так сонатній формі, як їхній жанрово-характерній складовій.

Отже, К. М. Вебер являв собою різнобічну особистість, цілком типову для німецької культури першої половини ХІХ століття, що розвивалася на перетині жанрово-стильової специфіки німецького романтизму та бідермаєру. За всієї розбіжності, парадигматика названих стилів так чи інакше тяжіла до ідеальних вимірів світосприйняття німецького культурного світу та художньо-мистецького відтворення їх з очевидною перевагою музики з її здатністю наблизити індивіда до Трансцендентного та його духовного осягнення. К. М. Вебер як взірць універсального типу художника свого часу, що вособлював його духовно-етичні шукання, є автором багатогранної творчої спадщини, жанровий спектр якої охоплює широке коло задумів – від грандіозних проєктів у галузі створення німецького національного музичного театру аж до розвитку традицій камерно-вокального та камерно-інструментального музикування. Значне місце у спадщині композитора належить також сфері кларнетової музики, зокрема концерту, «святково-ігрова» концеп-

ція якого відтворює коло його духовно-етичних та мистецьких шукань. Жанрово-стильова та інтонаційно-драматургічна специфіка кларнетових концертів К. М. Вебера, створених у 1811 році в Мюнхені, з одного боку, успадковує класичні традиції цього жанру, які виявляються в апелюванні автора до тричастинного циклу («швидко – повільно – швидко»), у використанні подвійної експозиції в першій частині. З другого боку, очевидним є новаційний підхід композитора до цього жанру, який проявляється в розкритті нових темброво-технічних та виконавських можливостей сольного кларнета (розширення діапазону, використання виражальних якостей нижнього регістру, значна роль віртуозного чинника); в переосмисленні функціональної значущості складових циклу (пріоритетна роль повільних лірико-психологічних частин як утілення «надбуттєвого» і фіналу в концепції твору, неконтрастні адраматичні сонатні алегро перших частин або принципове уникання цієї форми), що в сукупності з персоналізацією окремих тембрів, зокрема кларнета, безпосередньо передбачає сценічне мислення К. М. Вебера в його зрілих оперних творах.

Література

1. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства: учебное пособие. Киев: ТОВ «Задруга», 2010. 320 с.
2. Бойко П. А. Кларнет в оркестровому мисленні Дмитра Шостаковича: дис. ... доктора філософії: 025 – Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2021. 318 с.
3. Буркацький З. П. Досвід віртуозного інструменталізму ХІХ століття у формуванні майстерності сучасного кларнетиста. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. Вип 1. С. 138–143.
4. Буркацький З. П. Інструктивний художній матеріал в системі формування майстерності кларнетиста: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.
5. Буркацький З. П. Особистісно орієнтований підхід до віртуозності кларнетиста: Навчальний посібник. Одеса: Друкарський дім, 2010. 166 с.
6. Буркацький З. П. Характерні види кларнетової техніки в творах К. М. Вебера. *Виконавське музикознавство. Науковий вісник НМАУ ім.*

П. Чайковського. Вип. 47, Кн. 11. Київ: НМАУ імені П. Чайковського, 2005. С. 101–107.

7. Ван Мінцзе. Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості (Г. Доніцетті, Ш. Гуно, М. Римський-Корсаков, Дж. Пуччіні): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2020. 179 с.

8. Вовк Р. Історія, акустична природа та виражальні можливості аплікатури кларнета: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2004. 204 с.

9. Гартман Н. Эстетика. Киев: Ника-Центр, 2004. 640 с.

10. Генкин А. А. Истоки эстетического идеала К. Черни. *International scientific and practical conference*. 2018. № 2 (30). С. 43–49.

11. Гошовський В. Р. Жанр кларнетового концерту в творчості К. М. Вебера: Магістерська робота. Одеса: Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2021. 58 с.

12. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиційській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Київ – Дніпро: ЛПРА, 2020. 304 с.

13. Громченко В. В. Кларнет у музичній культурі Європи ХVІІІ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2007. 19 с.

14. Громченко В. І. М. Мольтер як засновник жанру кларнетового концерту. *Музичне мистецтво: проблеми сучасності. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, серія «Наукова думка молодих»*. К., 2006. Вип. 64. Кн. І. С. 74–83.

15. Гульцова Д. П. Поетика фортепіанного етюдів в європейській музиці ХІХ–ХХ століть: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 213 с.

16. Летичевська О. Концертино. *Українська музична енциклопедія. / Гол. редкол. Г. Скрипник*. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. С. 537–538.

17. Михеева Н. «Большой концертный дуэт» К.-М. Вебера – первая романтическая соната для кларнета и фортепиано. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків: «С. А. М.», 2011. С. 72–80.

18. Муравська О. В. Вплив східнохристиянської культури на європейське музичне мистецтво XIX–XX століть: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: 26.00.01 – Теорія та історія культури / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 43 с.
19. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII – XX століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.
20. Мюльберг К. Э. О мастерстве кларнетиста. Одесса: ОГК имени А. В. Неждановой, 2002. 128 с.
21. Олейникова Ю. В. Бидермайер и его проявления в вокальной музыке XIX–XX веков: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 – Музыкальное искусство / Одесская государственная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Одесса, 2010. 217 с.
22. Понятие концертности. Принципы концертности. URL: https://ozlib.com/917662/iskusstvo/ponyatie_kontsertnosti_printsipy_kontsertnosti (дата звернення: 07.09.2022 р.).
23. Albert R. The Clarinet in the Classical Period. Oxford: Oxford University Press, 2003. 150 p.
24. Birsak Kurt: Die Klarinette. Eine Kulturgeschichte. 3. Auflage. Buchloe 2000. 213 p.
25. Hoenrich E. The Clarinet. New Haven: Yale University Press, 2008. 416 p.
26. Jähns F. W. Carl Maria von Weber in seinen Werken. Berlin: Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung (Rob. Lienau), 1871. 480 s.
27. Kapp J. Weber. Stuttgart; Berlin: Schuster & Loeffler, 1922. 296 s.
28. Rice A. The Clarinet in the Classical Period. Oxford University Press, 2003. 316 p.
29. Sandner W. Die Klarinette bei Carl Maria von Weber. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1974. 257 s.
30. Schering A. Geschichte des Instrumental koncert + bis auf die Gegenwart. Berlin: Max Hesses Verlag, 1922. 429 s.
31. Tusa M. C. Weber: Carl Maria (Friedrich Ernst) von. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. S. Sadie. 2th ed. Vol. 27: Wagon to Żywny*. New York: Oxford University Press, 2001. P. 135–172.
32. Warrack J. Carl Maria von Weber. Cambridge: Cambridge University Press, 1978. 411 p.

Розділ 14.

РОМАНТИЧНА ГЕНЕЗА САКСОФОННОЇ ГРИ І ЇЇ ПЕРЕВАГИ В АКАДЕМІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ XIX-XX СТОЛІТЬ

Тема роботи визначена потребами концертної практики професійного інструменталіста-духовика, в якій саксофонне мистецтво посідає почесне та відповідальне місце, через що завжди маємо суттєву корекцію його характеристик відповідно до вимог сьогодення. І такою корекцією в цьому випадку виступає академічне трактування гри на саксофоні, яке дедалі більше поглиблює своє проникнення в різні напрямки, стилі музики в композиторській творчості, а також визначає активність виконавців у набиранні репертуару з аранжувань творів для саксофона, які спочатку не виступали в цій якості, але постали згодом у вибраному тембровому ключі.

Спрямованість цього викладу – на спостереження особливостей саксофонного виконавського мистецтва в його історичних стильових проявах епохи романтизму та в паралелях до співочої творчості з аналізом твору Ф. Борна – І. Рота і Р. Міля у представленні підсумків саксофонного інструменталізму XIX століття. Методологічним підґрунтям виступає інтонаційний стильовий компаративний аналіз, зразки якого знаходимо в працях представників школи Б. Асаф'єва в Україні, як-от Д. Андросова, З. Буркатський, О. Маркова та інші провідні науковці. Для нас також надзвичайно значущі матеріали дисертацій Ма Вей, У Голін, у яких проводяться паралелі між китайським та європейським розумінням мовної зумовленості музичної форми та інтонації. Результатом постає те, що вперше введено в науковий обіг музикознавства України та Китаю відомості про творчість зазначених авторів композиції та зроблено аналіз у вибраному ракурсі твору Ф. Борна в аранжуванні І. Рота і Р. Міля.

14.1. Виконавське дихання саксофоніста і вокал

Саксофон нині є одним із найяскравіших популярних та за-требуваних духових інструментів. Він має гарний тембр звуку, на саксофоні можна грати твори будь-якої складності – від спокійних мелодій до найвіртуозніших творів як у класичній, так і в джазовій музиці. Група сімейства саксофонів від сопрано до баса в поєднан-нях один з одним створює фантастичне ансамблеве звучання.

За трохи більш ніж 160 років існування саксофон пройшов складний шлях розвитку та посів своє законне місце на концерт-них майданчиках (тут і далі використовується матеріал дисертації М. Крупця, [13]). Французький композитор Гектор Берліоз перший увів саксофон до складу симфонічного оркестру, провіщаючи йому велике майбутнє. Він зробив напрочуд точний прогноз, сказавши про те, що гри на саксофоні скоро навчатимуть у консерваторіях.

Серйозну заявку на підготовку професіоналів-виконавців та викладачів за класом саксофона зроблено в сімдесяті роки мину-лого століття. Клас класичного саксофона було відкрито в багатьох музичних навчальних закладах, серед яких уперше в Україні на ка-федрі духових та ударних інструментів Одеської державної консер-ваторії ім. А. В. Нежданової (нині ОДМА імені А. В. Нежданової).

З 1969 року регулярно проводяться Всесвітні конгреси сак-софоністів, у рамках яких відбуваються конкурси та фестивалі, пропонуються книги та періодичні видання. У 1995 році в Бордо було відкрито Європейський центр саксофона, завдання якого – збирати всі наявні матеріали, що стосуються саксофона, та по-дальше просування цього інструмента в рамках сучасної музики.

Саксофон винайшов бельгійський музичний майстер Анту-ан-Жозеф Сакс, відомий як Адольф Сакс. Адольф Сакс народився 6 листопада 1814 року в невеликому бельгійському містечку Ді-нані (тут і далі в історичному описі матеріали взято з публікацій на тему дисертації М. Крупця [11; 12; 13]).

Тріумфальною датою для винахідника став день 3 лютого 1844 року, коли у знаменитій паризькій залі Герца відбувся автор-ський концерт Г. Берліоза. До програми вечора, крім уперше вико-нуваних під орудою автора увертюри «Римський карнавал», сцени

з хором і невеликої оркестрової п'єси, було включено «Священний хорал» (перекладення фрагмента кантати Берліоза «Гермнія», 1828) для секстету духових інструментів, удосконалених Саксом: труби, корнета, бюгля, кларнета, бас-кларнета, саксофона. Причому на останньому грав сам винахідник. Програма концерту добігла кінця, коли зазвучала велично-урочиста музика хоралу.

Вишукана публіка залу Герца, затамувавши подих, прислухалася до варіацій теми, які по чергово звучали то в того соліста, то в іншого. І ось в один із моментів ансамбль перервав гру, надавши соло саксофону. На слухачів ринув, за словами Берліоза, потік урочистих і меланхолійних, а іноді розпливчастих, подібних до ослабленого звучання луни, звуків. Щойно розчинилися в залі останні пасажі інструмента, слухачі влаштували винахідникові бурю овацій. Вражений почутим, Дж. Меєрбер, класик романтичного оперного стилю, відзначив досконалість звуку інструмента. Дж. Россіні також був у захваті, зізнавався, що ніколи не чув нічого прекраснішого [13, с. 58] – від цього вечора саксофон увійшов до великої родини вже визнаних духових оркестрових інструментів. Це була знаменна віха в його історії. Не слід, проте, думати, що саксофон мав закінчене конструктивне вирішення.

Цікавим є один зі спогадів історика військової музики, австрійського органіста, диригента Едмонда Неккома, який був присутній на авторському концерті Берліоза. Він зазначав, що коли настав тріумфальний для винахідника день, саксофон, який фігурував у програмі концерту, був далеко ще не закінчений. Тому Сакс, як людина, котрої не зупиняють ніякі труднощі, звелів прив'язати клапани інструмента мотузкою, а сам приєднав до саксофона з допомогою сургучу ще якісь частини. Натхнений успіхом, Сакс із властивою йому енергією розпочав створювати сімейство саксофонів, яке незабаром умістило проєкт нового інструментального складу, призначеного для реорганізації французьких військових оркестрів.

І ось у квітні 1845 року в Парижі, на Марсовому полі, відбувся конкурс військових оркестрів, у якому переміг оркестр Сакса. Найбільші похвали та схвалення з боку комісії цього конкурсу випали, за свідченням секретаря журі Кастнера, головним чином на групу саксофонів, що охоплювала велику хроматичну шкалу від

високих до низьких звуків, здатну стати, дотримуючись зробленої Саксом заявки, ядром військового оркестру, подібного за звучанням до вокального квартету, і дати основу, на якій можна легко будувати гармонію.

У тому ж 1845-му Сакс представив саксофон на французьку національну виставку, а 22 червня 1846-го винахідник отримав на десять років свій наступний патент. До цього патенту Сакс додав докладний опис свого нового сімейства язичкових інструментів. У патенті, зокрема, винахідник указав, що виготовив у різних строях два самостійні сімейства саксофонів, із яких одне призначалося для застосування в симфонічному оркестрі, а друге – в духовому. Створивши ці сімейства, Сакс мав цілком певну мету – збагатити звукову палітру інструмента новими тембровими відтінками і якомога ширше охопити звуковисотну шкалу, що використовується в музичній практиці.

Гектор Берліоз, друг Сакса і визнаний музичний новатор, опублікував у паризькому *Journal des Débats* статтю, присвячену новому інструментові, до якого вперше застосував назву «саксофон», що незабаром набула значного поширення. Берліоз же став автором першого твору за участю саксофона – Хоралу для голосу та шести духових інструментів, у якому, крім саксофона, використовувалися й інші інструменти, сконструйовані або вдосконалені Саксом (наприклад, бас-кларнет). У 1844 р. композитор сам продиригував цим твором, а вже у грудні саксофон уперше з'явився в оперному оркестрі на прем'єрі опери Жоржа Кастнера «Останній цар Юдеї». Того ж року саксофон було представлено на промисловій виставці в Парижі [13, с. 128]. У березні 1846-го Сакс отримав патент на «систему духових інструментів, званих саксофонами», що містила вісім різновидів. За рік до того саксофони разом з іншими інструментами (сакс-горнами та саксотрубами) були введені у французькі військові оркестри для заміни гобоїв, фаготів та валторн.

Як знавець оркестрування та можливостей інструментів, Берліоз умістив у своїй праці «Мистецтво інструментування» досить велику статтю про саксофони й дав цим інструментам позитивну характеристику. Композитори періодично брали саксофон в оркестр (як правило, в операх): Галеві – «Вічний жид» (1852), Меєрбер – «Африканка» (1865), Тома – «Гамлет» (1868) і «Франческа

да Ріміні» (1882), Деліб – «Сильвія» (1876), Массне – «Король Лахорський» (1877), «Іродіада» (1881) і «Вертер» (1886), Сен-Санс – «Генріх VIII» (1883), Венсан д'Енді – «Фервааль» (1895) та ін. У симфонічному оркестрі саксофон використовували набагато рідше, один із найвідоміших випадків його застосування – музика Жоржа Бізе до драми Альфонса Доде «Арлезіанка» (1874), де цьому інструментові доручено два великі сольні епізоди.

У 1857-1870 роках Сакс викладав гру на саксофоні у військовому училищі при Паризькій консерваторії. За ці роки він підготував безліч першокласних музикантів та надихнув композиторів на твори, написані спеціально для саксофона. Але в 1870 році вибухнула війна, більшість учнів училища пішла на фронт, і через якийсь час його було закрито. Клас саксофона в Паризькій консерваторії було відкрито лише у травні 1942 року. Після 1870 року в Європі почався період занепаду інтересу до інструмента, проте «естафету» прийняли американські музиканти, зокрема Еліза Голл, яка успішно виступала як сольна виконавиця.

Так окреслився спеціальний гендерний аспект буття саксофона, що реалізував спеціально «жіночу складову» мелодійного запасу цього інструмента, міліарний сумативний запас якого доповнювався можливостями ніжної гри – як-от сильні ноти в нижньому регістрі «россінівського сопрано», що вказували на наджіночу силу духу та тіла героїнь романтичних опер Італії й Франції, доповнювалися «ширяючими» фіоритурами у третій октаві. Жіноча ініціатива виконавства на саксофоні в особі Елізи Голл демонструвала ту символічну надбудову в його тембральній складеності, яка раз у раз вирізнялась у звукопотоці цього незвичного військового духового інструмента.

Наведений історичний опис засвідчив співвіднесеність винайденого інструмента з мелодійно-виражальними засобами, які високо оцінили метри епохи романтизму: Дж. Меєрбер, Дж. Россіні, особливо Г. Берліоз. Перші двоє з названих були винахідниками нових вокальних засобів – це знамениті оперні діячі. Россіні вибудував нову тембральну якість «россінівського сопрано», що моделювала в жіночому співі обсяг голосу кастрата і втілювала *дивний* романтичний оперний типаж жінки, по-чоловічому могутньої й водночас ніжної та витонченої в поданні своєї фамілінної

суті. Меєрбер висунув новий маскулінний оперний тембр – саме на його творах зріс Ж. Дюпре, який «баритонізував» теноровий спів, створивши те, що згодом було названо «драматичним» (а пізніше «вердівським») тенором.

Саме агресивна здатність у співі жіночих і чоловічих голосів, видана в оперному вияві Дж. Россіні і Дж. Меєрбером, судячи з усього, стала основою їхнього захвату винаходом А. Сакса. А останнього явно більш за все хвилювала механіка воєнних звучностей у задумах виразності сконструйованих ним інструментів.

А що до Г. Берліоза, то його оркестрально-симфонічне мислення, за розумінням самого композитора, продовжувало лінію «Егоїса» Л. Бетховена, його оперні відкриття сконцентрувалися в епічному трагіко-героїчному полотні «Троянців», у якому мілітарні демонстрації посідають сценічно і подійно провідне місце.

Зі сказаного випливають такі положення:

- саксофонний «голос» і за задумом його конструкції, й за смыслом оцінки та прийняття відповідав висотам мілітарно-агресивних сторін оперного співу – в єднанні з можливостями ніжнього й тонкого передавання мовленнєвих нюансів і динамічного штрихування;

- налаштованість самого А. Сакса на вдосконалення французької військової музики передбачала виходи на високий естетизм такого музикування, що, можливо, вперше заявлено було щодо цього роду прикладного мистецтва (і того типу, що не отримав подальшого розвитку саме у військовій музиці);

- ансамблево-оркестрова природа саксофона, за задумом винахідника інструмента, ніби моделювала *ораторіалізацію* опери, що в самій французькій оперній школі здійснив Г. Берліоз у названому творі 1860-х років, а підготували Дж. Россіні («хоровий» тип «Вільгельма Телля») і Дж. Меєрбер, у творах якого народні *масові* й надзвичайно театральні ефектно подавані сцени створили самостійну лінію кульмінаційних «спесків» у паралель до сольного співу.

Винайдення саксофона засвідчило переламний момент у оперному розвитку – середина XIX століття, коли інерція споглядального ліризму романтичного *bel canto* поступалась наступові *оперного реалізму* з його стихією мовленнєвого напору

і декламаційною надмірністю, що категорично тіснила аріозний оперний здобуток на користь патетики мовлення й підкресленого історичного сюжетного драматизму. Виконавська саксофонна стратегія спрямувалась реально в оперно-симфонічному напрямі, де її мілітарна генеза знайшла опору для атрибутивного естетизму, судячи з усього, надмірного для військового призначення.

Початок ХХ століття позначився новим сплеском інтересу класичних композиторів до саксофона. У 1920-х роках у свої твори його ввели Даріюс Мійо (балет «Створення світу»), Жермен Тайфер, Морис Равель (у його «Болеро» використовується одразу три саксофони – сопраніно, сопрано та тенор), Мануель Розенталь та інші. Крім того, джаз, що проникав до Європи, де саксофон уже став одним із домінантних інструментів, мав великий успіх. Це й зумовило тріумфальне повернення саксофона та його надзвичайну популярність у музиці ХХ століття.

Серед інших творів цього часу, в яких задіяно саксофон, можна згадати оперу «Кардильяк» (1926) Пауля Гіндеміта, твори композиторів європейського Сходу, ораторію «Жанна д'Арк на вогнищі» (1935) Артура Онеггера, «Концерт пам'яті ангела» та оперу «Лулу» Альбана Берга, балет «Гаяне» А. Хачатуряна і багато інших творів. Саксофон виконує головну тему в п'єсі «Старий замок» із циклу «Малюнки з виставки» Модеста Мусоргського в оркеструванні Мориса Равеля тощо.

Було написано також низку сольних творів для саксофона: Рапсодія К. Дебюссі (1903, оркестрована Жаном Роже-Дюкассом у 1911); дві Балади Франка Мартіна, Хорал із варіаціями, ор. 55 Венсана д'Енді; Камерне концертино Ж. Ібера; «Легенда» Флорана Шмітта; Концерт Ларса-Ерика Ларсона; Концерт для двох фортепіано, хору та квартету саксофонів з оркестром (1934) Жермен Тайфер; а також твори інших авторів, таких як Жан Абсиль, Генк Бадинс, Ежен Бозза, Гастон Брента, Андре Капле, Реймон Шеврей, Маріус Констан, Вілл Ейзенман, Анрі Томазі та багато інших. Із того переліку вирізняємо імена Е. Бозза та А. Томазі як тих, хто загалом посів визначне місце в історії музичного мистецтва, не поступаючись відомістю вищеназваним. Указані твори виконуються менш широко, але все ж є гідним доповненням репертуарного надбання. Виділяються і твори, написані на

європейському Сході, до останнього часу вельми затребувані у грі визначних виконавців.

Наприкінці XIX століття в США зародилося нове музичне видово-стильове відгалуження – джаз, і саксофон майже одразу став одним із його інструментів. Специфічне звучання інструмента й величезні виражальні можливості якнайкраще підходили для цього типу вираження. Приблизно з 1918 року, за словами одного з критиків, країну захлеснула «саксофономанія». Налагоджене масове виробництво цих інструментів сприяло їх швидкому поширенню, і вже за ранніми записами джазових музикантів кінця 1910-х – початку 1920-х років можна було почути, що саксофон має величезну популярність і затребуваний виконавцями різних рівней і різного спрямування виражальних рішень.

В епоху свінгу (з середини 1930-х років) у моду ввійшли джазові оркестри (біг-бенди), в яких група саксофонів стала обов'язковою частиною. Як правило, до складу такого оркестру входили не менше п'яти саксофонів (два альтові, два тенорові та один баритоновий), проте склад міг змінюватись, при цьому один із саксофоністів також іноді грав на кларнеті, флейті або різновиді саксофона, який звучав більш високо (сопрано або сопраніно). Серед видатних саксофоністів того часу, які грали соло, – Лестер Янг (1909 – 1954), Коулмен Гокінс (1904 – 1969), пізніше – Чарлі Паркер (1920 – 1955). У сучасному джазі саксофон залишається одним із провідних інструментів. У другій половині XX століття відомими виконавцями були Джуліан «Кеннонбол» Еддерлі (1928 – 1975), Джон Колтрейн (1926 – 1967), Джеррі Малліген, Бад Шенк, Філ Вудс та багато інших [17, с. 482-483].

Саксофон є конічною трубкою, що виготовляється, як правило, зі спеціальних сплавів: томпаку (сплав міді й цинку), пакфонгу (той же склад із додаванням нікелю) або латуні. Для компактності трубка саксофона вигнута у формі чубука. Високі різновиди саксофона (сопрано та сопраніно) мають невелику довжину і тому зазвичай не згинаються. Сучасні фірми-виробники музичних інструментів іноді випускають прямі басові саксофони і, навпаки, вигнуті сопранові, але це практикується лише як експеримент.

Саксофон – це духовий тростинний інструмент. Хоча він виготовляється з металу (срібла, латуні та ін.), його традиційно від-

носять до групи дерев'яних духових інструментів. За будовою він схожий на кларнет, формою – на бас-кларнет, аплікатура подібна до гобоя. Саксофон має 2 октавні клапани та 24 ігрових отворів.

Саксофон належить до інструментів, що транспонують. Нині використовують сім різновидів саксофона, а найпопулярніші – сопрано, альт, тенор, баритон. Вони мають різний діапазон і стрій, їхні партії нотуються в скрипковому ключі та записуються в діапазоні: від Сі-бемоль малої октави до Фа третьої октави. Дуже різноманітний тембр інструмента: в середньому регістрі він нагадує одночасно звучання гобоя, віолончелі та кларнета, на forte його звук наближається до мідних. Його характерний «гугнявий тембр» збагатив музичну палітру ХХ століття.

У саксофоні є три основні частини: розтруб, власне корпуси та «еска» (тонка трубка, що продовжує корпус). На еску насаджується мундштук, будова якого дуже схожа на будову мундштука кларнета: він також має дзьобоподібну форму, виготовляється з чорного ебоніту або пластику, а іноді металу. Різноманітність жанрів та напрямів, у яких використовується саксофон, визначила велику кількість варіантів будови самого мундштука залежно від потрібного звучання.

Мундштуки відрізняються один від одного за такими параметрами як «паша» (відстань від кінчика тростини до верхнього кінчика мундштука) і довжина виїмки (довжина вільної частини притисненого до тростини мундштука). Для класичного виконання використовують мундштуки з меншими пашами, інших жанрів – із ширшими.

Звукоутворювальним елементом саксофона є тростина (язичок), яка теж схожа за будовою на тростину кларнета. Зазвичай для її виготовлення застосовують бамбук, очерет або тростину, проте деякі моделі виготовляють із синтетичних матеріалів. Залежно від різновиду саксофона, для якого вони призначені, тростини мають різні розміри. Тростина прикріплюється до мундштука за допомогою особливого пристосування – лігатури (машинки), що є невеликим хомутиком із двома гвинтами. Лігатура для класичного саксофона робиться з металу, музиканти джазу та інших жанрів використовують нарівні з металевими лігатурами шкіряні, що дають тростині більш вільне коливання. Для захисту тростини від випадкового пошкодження використовують спеціальний ме-

талевий або пластмасовий ковпачок, який одягають на мундштук, якщо інструмент довго не використовується.

Саксофон забезпечений складною системою клапанів, що закривають і відкривають отвори на його корпусі. Їхня кількість варіюється від 19 до 22 залежно від різновиду інструмента. Сімейство саксофонів, які сконструював Сакс, складалося з чотирнадцяти різновидів. У наш час використовують тільки сім. Різновиди саксофона, стрій, транспозиція такі: саксофон-сопраніно *in Es*, мала терція вгору, саксофон-сопрано *in B*, велика секунда вниз, альтовий саксофон *in Es*, велика секста вниз, теноровий саксофон *in B*, велика нона вниз, баритоновий саксофон *in Es*, велика терцдецима вниз, басовий саксофон *in B*, велика секунда через дві октави вниз, контрабасовий саксофон *in Es*, велика секста через дві октави вниз.

Сучасні фірми-виробники музичних інструментів іноді випускають особливі різновиди саксофонів, такі як саксофон-піколо (соприло), субконтрабасовий саксофон та ін., але такі інструменти існують в одиничних екземплярах і використовуються вкрай рідко. Із семи різновидів найчастіше застосовують сопрановий, альтовий, теноровий та баритоновий саксофони, вони становлять квартет саксофонів. Іноді в таких ансамблях сопрановий саксофон замінюють другим альтовим. Сопрановий, альтовий та теноровий саксофони використовують як у класичній музиці, так і в джазі, баритоновий – переважно в джазі та споріднених жанрах.

Більшість саксофонів – інструменти, що транспонують, тобто ноти, які вони виконують, не відповідають за висотою звучання написаним. Сучасні саксофони поділяться за строем і відповідно транспонуванням на дві групи: *in Es* (у разі виконання ноти до прозвучить мі-бемоль) і *in B* (за виконання ноти до прозвучить сі-бемоль). Сакс сконструював дві групи саксофонів: перша – інструменти *in C* та *in F* (у строях до і фа відповідно), призначалися для симфонічних оркестрів, друга (ті, які відомі сьогодні) – інструменти *in B* та *in Es* (у строях сі-бемоль і мі-бемоль відповідно) – мала стати частиною військових духових оркестрів. Однак невдовзі з'ясувалося, що інструменти військових оркестрів мають низку переваг перед саксофонами *in C* та *in B*. Поступово інструменти «симфонічних» ладів вийшли з ужитку і після 1930 року

масово вже не випускалися, хоча сопрановий саксофон in C зрідка використовується в практиці деяких музикантів.

Діапазон саксофона складається з трьох регістрів: низького, середнього та високого й покриває дві з половиною октави. У деяких сучасних творах використовується «фальцетний» регістр (вищий за високий), який досягається за допомогою спеціальної аплікатури, що дозволяє досягти «флажолетних» гармонічних звучань.

Аплікатура саксофона близька до аплікатури гобоя, а принцип звуковитягу подібний до звуковитягу на кларнеті. При цьому регістри саксофона більш однорідні, ніж регістри кларнета. Можливості саксофона дуже широкі: за технічною рухомістю, особливо в легато, він конкурує з кларнетом, можлива велика амплітуда вібрато звуку, чітке акцентоване стакато, глісандні переходи з одного звуку на інший. До того ж саксофон має значно більшу, ніж у інших дерев'яних духових, силу звуку (приблизно як у валторни). Його здатність органічно зливатись як із групою дерев'яних, так і мідних духових допомагає йому успішно об'єднувати ці групи за тембровою уподібненістю.

У джазі та під час виконання сучасної музики саксофоністи використовують найрізноманітніші прийоми гри: фрулато (тремоло на одній ноті за допомогою язика), резонансне звучання, виконання надвисокого регістру з флажолетними звучаннями, багатоголосне звучання та ін.

У процесі послідовного розвитку індивідуальної техніки гри на саксофоні особливе значення має постановка професійного, тобто виконавського, дихання. Професійне дихання саксофоніста – це специфічне дихання: крім фізіологічної функції (безперервного газообміну) воно виконує функцію своєчасної подачі повітря в інструмент. В основі цього дихання лежить навичка довільного керування саксофоністом фазами вдиху та видиху. Обидві фази дихання взаємопов'язані й протікають в особливих умовах: швидкий, короткий вдих і тривалий, рівномірний видих. Основна складність техніки виконавського дихання полягає в координуванні двох дихальних фаз.

Подолати ці труднощі допомагають уміле використання саксофоністом природної гнучкості дихальної мускулатури та застосування раціонального типу дихання. Робота дихальної мускулату-

ри саксофоніста відбувається в такий спосіб. Вдих здійснюється завдяки скороченню діафрагми та більшої частини зовнішніх міжреберних м'язів. Це збільшує обсяг грудної клітки та легенів. Провідним м'язом, що відповідає за вдих, є діафрагма. Її скорочення відбувається автономно, що дещо нагадує роботу серцевого м'яза. Під час гри на саксофоні вдих відбувається швидко і безшумно через кутики рота і частково через ніс. Виробляючи вдих, саксофоністові не слід набирати занадто велику порцію повітря, щоб уникнути зайвого напруження дихальних м'язів.

Швидкість вдиху має відповідати часові, що відводиться для зміни дихання: що менша пауза, то швидше здійснюється вдих, і навпаки. За відсутністю пауз вдих береться максимально швидко без порушення тривалості звуків. Грубою помилкою в цьому разі є пропуск окремих звуків заради спрощення зміни дихання.

Видих здійснюється за рахунок скорочення м'язів черевного преса, внутрішніх та окремих зовнішніх міжреберних м'язів грудей, спини та шиї. Під час їхнього скорочення грудна клітка та легені приймають початкове положення і частина повітря з легень виходить. Залежно від ігрової ситуації, саксофоніст може довільно встановлювати необхідну величину дихального об'єму, змінювати ритм і характер дихання. Правильне формування струменя повітря, що видихається, є важливим елементом індивідуальної техніки саксофоніста.

У виконавській практиці саксофоністів найраціональнішим є застосування двох типів дихання – діафрагмального та грудочеревного, кожен із яких не тільки має індивідуальне застосування, а й взаємно доповнює інший.

Діафрагмальний тип дихання характеризується активним рухом діафрагми та нижніх ребер. Він застосовується зазвичай під час гри коротких музичних побудов або в тих випадках, коли саксофоніст має на вдих малий запас часу. І навпаки: коли часу, що відводиться для відтворення вдиху, є достатньо, то вдаються до глибокого типу дихання, грудочеревного, що дозволяє без вимушеної перенапруги виконувати тривалі музичні побудови.

Крім умілого застосування раціонального типу дихання, важливим для саксофоніста є підтримка в режимі видиху так званої дихальної опори – фізичного відчуття напруження м'язів. Відчуття опори

локалізується в кожного виконавця по-своєму: в ділянці живота або в надчеревній ділянці, в бічних м'язах або поперекової частині і т. д. Найсприятливішою умовою для вільного видиху є опертя на стінки черевного преса, які мають більшу силу, рухливість і пружність. При цьому відчутті опори м'язи черевного преса, а з ними й діафрагма, можливо, довше утримуються у вдихальному стані й не розслабляються одразу. Видих стає більш плавним, сконцентрованим і тривалим, що позитивно впливає на якість звуковитягу.

Під час гри зона опори може змінюватися залежно від стану дихального апарату, положення корпусу, емоційного тону саксофоніста, характеру музики тощо. Опанування техніки професійного дихання передбачає дотримання певних правил зміни дихання в умовах гри на саксофоні. Зручність зміни дихання визначається зазвичай правильним установами межі фраз, речень, періодів тощо. Тому змінювати дихання доцільно в тому місці, де найвиразніше явлена цезура між закінченими музичними побудовами.

Сказане засвідчує уподібненість дихальної роботи саксофоніста, як і духовиків загалом, до вокального звуковедення, причому саксофонна гнучкість у застосуванні артикуляційних оздоб вираження напряму конкурує зі співацькою звукотворчою здібністю.

Основні правила зміни дихання, яких слід дотримуватися саксофоністові в процесі гри, такі:

1. Найзручніше вдихати під час пауз. За наявності в музиці великої кількості пауз не слід брати дихання під час кожної з них.

2. Якщо паузи відсутні, необхідно використовувати зупинки на відносно тривалому звуці.

3. У разі безперервного руху мелодії, коли відсутні паузи та відносно тривалі звуки, визначити цезуру для зміни дихання можна у місцях ритмічного повторення, зміни гармонійних функцій, контрастних динамічних відтінків та регістрів (у стрибках).

4. Не рекомендують змінювати дихання під час виконання різних неакордових звуків мелодії: перед затриманням і передйомом, перед прихідним звуком і допоміжними, після ввідного тону.

Невиконання цих правил може призвести до ігрового зриву. Слід уникати також перебору повітря, коли його невитрачений об'єм поповнюється новим запасом кисню. В цьому випадку саксофоніст починає задихатися. Щоб цього не сталося, треба перед зміною ди-

ханья видалити надлишки повітря, а в окремих випадках необхідно перервати гру. Це допоможе уникнути задишки. Розвиток техніки дихання може здійснюватися двома способами: без інструмента і в процесі гри на ньому. Перший спосіб має допоміжний характер. Він заснований на виконанні саксофоністом різних комплексів загальнофізичних та спеціальних дихальних вправ, що сприяють загальному життєвому тону організму та зміцненню дихального апарату.

Особливо корисні заняття дихальною гімнастикою для саксофоніста-початківця, які дають йому можливість швидше набути навички свідомого контролю за частотою і глибиною вдиху, співвідношенням тривалості вдиху і видиху, ступенем напруження зони дихальної опори. Крім того, за допомогою дихальних вправ можна швидко домогтися заспокоєння нервової системи, зняття хвилювання, розслаблення ігрового апарату і т. д. Добре впливають на розвиток дихальної мускулатури заняття такими видами спорту як біг, лижі, ковзани. Особливо сприятливим для розвитку м'язів, що беруть участь у видиху, є плавання, де, як і під час гри на духовому інструменті, виробляється швидкий і глибокий вдих і відносно тривалий видих з опертям (у воду). Другий спосіб, за допомогою якого розвивається техніка дихання, є основним. Він характеризується систематичною грою тривалих звуків у різних динамічних відтінках, а також виконанням музики повільного характеру.

На підставі зроблених спостережень та узагальнень можна сформулювати низку тез:

1) історія створення саксофона, яка бере свій початок у загальному історично-еволюційному процесі розвитку музичного мистецтва в першій половині XIX століття, є результатом з'єднання кларнетного типу мундштука з одинарною тростиною й конусоподібною трубкою інструмента гобойного типу, що й становить авторську оригінальність винаходу А. Сакса;

2) незважаючи на те, що різновиди сімейства саксофонів досить широко використовували композитори в оперно-симфонічних партитурах, він не зайняв постійного місця в партитурах відповідних складів оркестрів, група саксофонів закріпила місце у складі духового оркестру;

3) тембро-інтонаційна сфера саксофона віддзеркалює характерні стильові прояви романтизму, згодом – характерні джа-

зово-рокові звукопрояви ХХ століття; сентиментальна одухотвореність виконавського вияву творчості саксофоніста потребує особливої уваги та естетичного смаку у виконанні вібрато, портаменто тощо;

4) професійне оволодіння змішаним грудочеревним типом дихання та грою на опорі – одна з важливих основ формування виконавської майстерності саксофоніста, яка в силу об'єктивних історичних умов генетики цього типу інструмента вимагає від спеціаліста оволодіння стилістикою модерну та авангарду, оволодіння нетрадиційними технічними прийомами гри, що не утворює суттєвої складової академічного інструменталізму загалом;

5) генетична співвіднесеність тембрально-агогічних показників звучання саксофона з вокальною оперною технікою епохи романтизму, що поєднує гнучку фігуративність *bel canto*, віртуозну техніку *mezzo voce* у верхньому регістрі з мовленнєвою експресивністю звукового прояву, нарешті, контактність із агогікою й «пуантилістичною» джазовою і роковою манерою звукоподання відповідає значущості змішаного грудочеревного, вокального у своїй основі, дихання саксофоніста-професіонала.

Викладені узагальнення виводять на такі позиції:

– саксофонна гра є певним кульмінаційним моментом упливу вокалу на духовий інструменталізм, у звуковираженні саксофоніста органічно віддзеркалюються романтичні «регістрово-динамічні гіперболи» оперного співу відповідної доби, а також вокальні запозичення джазистів і рокерів із практики співацького духовного й оперного звуковедення [див. 4, с. 16-18];

– вирішальна участь техніки штучного дихання саксофоніста набуває в нього принципово напруженого характеру в силу вищевказаної спорідненості з вокальними вимогами співу на оперному диханні і здатності черпати виражальні прийоми з мовленнєвих запозичень, «окультурених» суцільною мелодійною стихією будови звукопотoku гри;

– «романтичний запас» овокаленого інструменталізму саксофона надає останньому особливої принадності в сучасному музикуванні, коли на хвилі постпоставангарду відсторонена штучність ранньобарокової оперної вокалізації знов набула естетичної привабливості, а спорідненість саксофонного інструменталізму із тре-

тьорядною сферою вносить те «дихання життєвої вірогідності вираження», яке відрізняє вказаний етап останнього десятиріччя від «мозаїчності без берегів» поставангардної доби загалом.

14.2. Саксофон у сучасному академічному репертуарі

Оригінальний саксофонний репертуар склався у ХХ столітті, охоплюючи сукупність сольного використання цього інструмента в оперній, симфонічній, ансамблевій музиці попереднього століття. Як уже зазначалося вище, саксофон у творах Ж. Кастнера, Дж. Меєрбера, А. Тома, Ж. Бізе, М. Равеля та ін. стали апробацією можливостей цього інструмента в академічній музиці, зокрема в її новачійних формах, які передбачають модерні-авангардні винаходи віку науково-технічної революції. Концерт для саксофона та струнного оркестру О. Глазунова (1934) була однією з перших композицій для цього інструмента-соло; потім були внески Б. Бриттена, Е. Бозза та багатьох інших митців.

У цій праці розглядаємо «Фантазію-діаманті» («Блискучу фантазію») французького автора кінця ХІХ – початку ХХ століття Франсуа Борна (1840 –1920), аранжування якої для саксофона зробили Іван Рот та Раймон Міль. Цю композицію автор, флейтист-віртуоз, професор Тулузької консерваторії, створив у 1880 році [1]. В ній явно проступає «передчуття Кармен-сюїти Р. Щедріна», оскільки є вільним інструментальним перекладенням (для флейти й фортепіано) оперної музики «Кармен» Ж. Бізе. При цьому єдиним образом композиції Борна постає лише Кармен, у вигляді блискучому та підкорювально-привабливому, в основному на матеріалі музики І дії, хоча у вигляді характеристик, які доповнюють головну героїню, залучені фрагменти партій Хосе, хорово-ансамблеві репліки. Але всі ці запозичення з музики інших дійових осіб спрямовані на *опісування* Кармен.

Перекладення для саксофона і фортепіано І. Рота і Р. Міля явно посилює «маскулінність» звучання, закладеного у творі спадкоємця «провансальської» флейти Ф. Борна.

Фантазія утворює три нерівнооб'ємних у різних вимірах розділи: перший – сукупність фрагментів партії Кармен та інших дійових осіб, що звертаються до неї, друга – Хабанера і варіації на цю знамениту мелодію, нарешті, *Shansonde bohème et Final*. У «Фантазії», таким чином, відсутні драматичні протистояння Кармен, відсутній образ натовпу, площі, які багато й індивідуалізовано показані в опері Бізе. Тут – лише *блискуча* іпостась образу головної героїні, дещо відтінена драматичним ракурсом «теми фатальної пристрасті» (розділ *Andante moderato* у першій фазі «Фантазії»), а також блиском Пісні Тореадора (*Allegro moderato*, т. 329), який її доповнює.

Вихідним текстом цієї «Фантазії» є, зважаючи на все, фортепіанна композиція, внесення в яку в аранжованій для саксофона і фортепіано сольній партії зазначеного духового інструмента надає їй значної театралізованості вираження. Соліст – альтовий саксофон – покликаний продемонструвати яскравість і воїстину героїчну віртуозність, що втілює можливості інструмента в моделюванні найрізноманітніших вокальних проявів оперного дійства.

Початковий – вступний – фрагмент тексту «Фантазії» відтворює оркестрову музику виходу Кармен у I акті, побудовану на елементах-мотивах, збільшено представлених у темі «фатальної пристрасті Кармен». Обороти зі збільшеною секундою, що сприймалися в XIX ст. як прикмета «східного» колориту, нині завдяки відродженню в християнському церковному богослужбовому співі прийомів ранньохристиянської літургійної мелодики, що містять ходи на збільшені секунди, цей «екзотизм» партії Кармен сприймається і в зв'язку зі знаком Одухотвореності виразу.

Звучання саксофона заявлено з виходом кантиленної теми, запозиченої з дуету Хосе та Кармен IV дії опери. Саксофон – альтовий – відтворює тембральну палітру тенорового співу, в якому очевидні елементи фігуративності *bel canto*, тобто героїчного світлого співу старої школи. Альтовий різновид саксофона відображає саме зазначений аспект *освітленості* у вокальному вираженні соліста-тенора. Наступна (від т. 25) віртуозна зв'язка, що виявляє високі якості *моторики* звучання саксофона, зокрема зі стрибками більш ніж через дві октави, створюючи ефект прихованої поліфонії в мелодійно-жвавому русі, отже, вираження під-

несеної серйозності сенсу підбиває підсумок презентації образу героїчного та світлого й водночас уводить у контрастний темпово-жанровий розділ *Andante moderato* (тт. 40-69). У цьому розділі заявляється нова тема – лейтмотив опери Бізе, зазначена раніше в нашому викладі тема «фатальної пристрасті Кармен».

На цьому етапі альтовий саксофон «виступає в ролі» віолончелі. Далі, від т. 60, вміщені фрази з дуету Кармен і Хосе, результатом яких виявляється стрибок (т. 66-67) у високу теситуру з подальшим стрімким низхідним пасажем у дусі бетховенських імперативних завершень (пор. із завершенням вступу *Grave* у I частині «Патетичної сонати» й завершення всієї «Сонати»). Тональність тут, як і в попередньому розділі, відповідає висотному рівню подання цих образів в опері, що зумовлено, очевидно, діапазоном інструмента.

У цьому випадку в показі теми «фатальної пристрасті», *d-moll* оригіналу «замінено» на *b-moll*, що, згідно з логікою первинної символіки висотних показників у піфагорійській шкалі, відповідає значенневим проявам *d/D* – «сфери медіум», тоді як *b/B* – «сфера Духу». І в цьому контексті смислового прояву висотностей вищезгадана широка «жестова» пасаажність через три октави логічно впливає з подання теми «фатальної пристрасті» в тональності Духу.

Ігровий характер вирізняє розділ *Moderato*, представлений в основній для цієї композиції тональності *g-moll*. Він насичується патетикою високої віртуозної напруги, яка вводить героїчний тонус у музичний вираз (тт. 100-106). Фігуративна легкість, співвідносна з виразністю колоратур *bel canto* (тт. 108-119), утворює перехід до теми хору, що вітає вихід Кармен, у програшах якого звучать мотиви лейттеми Кармен: «парад» тем, які охопили аж до розглядуваного фрагмента різні, зокрема фінальні сцени оперного дійства, припиняється запровадженням того, що відкривало композицію. І спрямована ця сюїта до Хабанери, варіацій на цю тему, яка утворює другу фазу структури й кульмінує в загальному драматургічному розкладі Фантазії.

Як і тема хору, що зустрічає Кармен, Хабанера показана не в *d/D*, а в *b*. Найніжніше піанісимо в динаміці, тембральне подання відповідно до ремарки *dolcissimo*, «оголює» духовні знаки в темі знаменитої пісні Кармен. Це й низхідна хроматична послідовність

на кшталт *catabasis* у варіанті *passus duriscuelus* («жорсткого ходу»), що виражає спокутне страждання, і *rotatio* (Богоспоминання) в завершальних фразах групето (тт. 142, 146 і т. д.). І все це надає етичної високості висловлюванням героїні й відповідного піднесеного тону інструментальній презентації образу-теми. Альтовий саксофон покликаний тут продемонструвати знамените у вокальній техніці *mezzo voce*, що напрочуд витончено звучить у мажорному приспіві у високому регістрі саксофона (від т. 55).

Наведене викладення явно «піднімає» та ошляхетнює музичний тематизм, відволікаючись від сценічних принижувальних елементів характеристики образу Кармен. Наступні варіації (I, II) демонструють насиченість прихованою поліфонією у винахідливих фігураціях соліста (нагадуємо, що поліфонічність викладу є знаком ученості-церковності в музиці). Усвідомленість поліфонного наповнення очевидна в II варіації, темп якої позначений *Lento* і фігурації в якій використовують «флейтове стакато» («діамантовий» стиль, стиль «перле») ліричних фрагментів романтичної музики епохи Росіні. Мажорний приспів (від т. 235) насичений тією тонкою фігуративністю, яка успадкована була від оперного *bel canto*, але це останнє запозичене від церковного – алілуйного – співу.

Третій – фінальний – розділ (від т. 252) побудований на пісні-танці зі сцени у таверні II акту опери, в якій зосереджено блиск інструментально поданої вокальної техніки старої школи. Проведення теми пісні Кармен (від т. 272) у саксофона змінюється фігуративним варіаційним перетворенням, яке, знову-таки, демонструє «стиль діаманті» в музиці інструмента-соло. Синтез теми пісні та фігурованих вставок маємо від т. 307 (*Tempo I*), де в контрапункті поєднані тема хору (фортепіано) та мелодія пісні Кармен (соліст). Цей *неконфліктний* контрапункт контрастно-поліфонічної якості заявляє *піднесений* зміст (іще раз підкреслюємо: поліфонізм – знак ученості, зв'язку з церковною традицією) того, що звучить, – на відміну від театральної «поліфонії положення» у фіналі опери Бізе, що з церковністю, зрозуміло, не має нічого спільного.

Композитор використовував у вигляді репризи-коди репліки Хосе з арії IV дії (тт. 320-321, показані в *Allegro moderato* тт. 16-24, а також фрагмент із Куплетів Тореадора (III д.), тема яких проходить у фортепіано, що «закривається» пасажами, асоційованими

з «діамантним» стилем варіацій на теми Кармен. Демонстративна жанровість Хабанери і Куплетів Тореадора, при тому що перша з названих іде в b-moll, а другі – в G-dur, робить ці два образи взаємопов'язаними (також «діамантовим» пасажним оформленням музики соліста). У результаті в репрізі-кодї (від т. 320) виявляється наявність додаткових сонатних відносин у композиції «Фантазії», в якій функцію головної партії виконує тема звернення Хосе з дуету IV дії, а побічної – в експозиції – Хабанера, в репрізі – тематизм Куплетів Тореадора.

Але сама змінність тем від експозиції до репрізи «пригнічує» сонатну альтернативність тематичних подань, висуває *сюїтну рядковість*, що відповідає картинним концертно-оспівувальним принципам подання тем персонажів у «Фантазії».

Таким чином, «Діамантова фантазія» Борна демонструє постромантичний, з ефектами імпресіоністського звукопису тип поемності, передбачаючи фактуру «Острова радості» К. Дебюссї. Тут сонатні структурні показники відтіснені сюїтно-варіантним принципом (пор. з поемами Р. Штрауса та ін.), створюючи аналогію надособистісній монологічності старовинної, церковної за своїми витоками музики.

Перекладення для саксофона і фортепіано, здійснене Ротом і Мілем, привнесло фовістські – у паралель до М. Равеля – штрихи вираження, наповнивши партію саксофона стилізацією «діамантової» фігуративності, що символізує лагідну героїку жертвовного діяння. Так змінилася концепція Мериме-Бізе в образній версії Борне-Рота/Міля.

У плані композиційному проаналізований здобуток французького майстра поєднує в собі ознаки оригінального твору для саксофона та аранжування авторської композиції з урахуванням можливостей задуманого інструментарію. Останнє утворює суттєвий резерв поповнення концертного репертуару саксофоністів, оскільки вокальна чутливість саксофонної тембральності створює сприятливі умови для інтонаційно-актуального «вимовлення» творів Й. С. Баха, Г. Генделя, їхніх сучасників, попередників і наступників.

Зроблений історичний огляд і аналіз твору, що виявився «на роздоріжжі» романтичної епохи та модерну ХХ століття, на перетині установок на оригінальні композиції для саксофона та аранжування

творів, написаних для інших складів, дозволяє оцінити низку переваг саксофонного мистецтва в музиці сьогоднішнього дня, тобто в період *поставангардної* – *«посткультурної»* ситуації в мистецтві.

По-перше, саксофон, що пройшов апробацію ще в XIX столітті як сольний та ансамблевий інструмент в оперному та симфонічному оркестрі, виявив концентрований вираз вокально-мовленнєвої та вокально-співочої експресивності, недоступної в такому безпосередньому прояві іншим духовим. Тому наступним етапом його затребуваності стало використання в джазовій музиці, стилістично контактній з примітивістсько-неофольклористськими верствами професійного мистецтва, але на рівні «генетичної пам'яті» – також із духовною співочою традицією. Ця остання виявляється у «вібраціях *bel canto*» інструментального вокалу саксофоністів, через що таким органічним виявляється перекладення для саксофона старовинної музики.

Звернення до матеріалів опери Ж. Бізе автора, який одним із перших увів соло саксофона в музично-театральний оркестр (тема Жано в музиці до «Арлезіанки»), Ф. Борна, творця «Діамантової фантазії», аранжованої для саксофона і фортепіано Ротом і Мілем, зумовило буття цього твору в концертному репертуарі саксофоністів. Аналіз показав, що тут спостерігаємо прийоми імпресіонізму-фовізму, подані фактурно-композиційно, але не мелодійно-гармонічно, останні обумовлені романтичними-реалістичними образами Бізе.

Наведений твір повною мірою продемонстрував вокальну налаштованість саксофонної техніки, хоча «елементи бетховеніанства» в декламаційно-пасажних виявленнях соліста відновлюють мілітарну «тінь імператора» в гучномовній енергійності прояву виражальних можливостей саксофона.

В роботі китайського саксофоніста Ло Куня, що підготував дисертацію у Львівській національній музичній академії, окремо приділено увагу репертуарним саксофонним унескам українських і китайських митців [5]. І в якості одного з перших, хто застосував саксофон в академічній музиці, став Л. Колодуб (н. 1930), який у 1985 р. створив «Концертино для чотирьох саксофонів» і присвятив київському Квартетові саксофоністів Національної філармонії України під керуванням відомого музиканта

і педагога Юрія Василевича [5, с. 91]. Гідними є репертуарні саксофонні внески С. Пілютикова, О. Шмурака та В. Руччака.

Названий дослідник вирізняв київських авторів В. Годзяцького, Ю. Іщенка, також, за його словами, найпопулярнішого і часто виконуваного в Китаї львівського композитора В. Цайтца з його «Концертино» для саксофона-соло з оркестром (1983), епізоди із саксофоном у балеті Є. Станковича («Ніч перед Різдвом», 1990). Справедливо відзначені композиції одеських авторів, зокрема Ю. Гомельської: «Saksonome. Apologia» для саксофона-альта і духового квінтету з фортепіано (1994), «Забутий ритуал» для альтового саксофона, флейти й перкусії (1996), «Атом анатомії» для сопранового та альтового саксофонів, бас-кларнета, струнного квінтету і фортепіано (2007).

Ясно, що не можна було оминати творчість К. Цепколенко з її Саксофонним квінтетом (записаним на CD у 1988 р. у виконанні Квінтету саксофоністів Ю. Василевича), з часто виконуваним у Китаї – «Коли увірветься нитка» для саксофона-тенора, перкусії, баяна й контрабаса, написаний і вперше виконаний спеціально на замовлення ансамблю «Wiener collage» (Австрія), «Кабіна для восьми» для сопранового й тенорового саксофонів, двох флейт, двох скрипок, тамтама, маримби й туби (2002), «І вітер теж живе» для контрабасового саксофона з незвичним тембровим поєднанням контрабаса, флейти й туби (2012).

Також варто сказати про творчість Л. Самодаєвої, чії композиції для саксофона часто виконують на фестивалі «Два дні і дві ночі Нової музики». І цей огляд має бути доповнений відомостями про авторські перекладення саксофоністів-виконавців і педагогів, зокрема, автора цього нариса і його колег із різних музично-творчих закладів України.

Наведені та інші композиції для саксофона чи ансамблів із саксофонною участю більшою чи меншою мірою, але з настановою на всеохопність характеристики втілюють риси виразності цього інструмента в його єстві «дволикого Януса» мілітарності й вишуканої легкості, що закладена була антитезами виразності доби романтизму, в межах якої народився і сформувався «саксофонний вокал». Останній збір «гугнявий» ракурс звуковитягу гобоя в єдності з маєстозною розкішшю валторнового форте, що дало

можливість згодом видавати саркастично-глузливі ноти у джазовій мелодійності, в якій вокальні мелодійні надбання безмежно поєднувалися з мовленнєвими авокальними компонентами.

У результаті аналізу відзначаємо таке:

– романтичний вокал, що породив високопафосне інтонування в оперному співі, знайшов еквівалент у духовій саксофонній грі, орієнтованій на мілітарний тонус звучання, що зумовило звернення Ф. Борна до теми з опери «Кармен» Ж. Бізе, а згодом вивело на імпресіоністсько-фовістський підхід до стильового подання того твору аранжуванням І. Рота і Р. Міля з акцентуванням *естетизму* мислення цих авторів;

– сказане надзвичайно зрозуміло представникам китайської художньої традиції, також позначеної спрямованістю на естетизм і відповідну споглядальність у принципі світобачення; внутрішня роздвоєність виразності тембру саксофона дає на різних історичних етапах можливість смислової різноспрямованості звучання, затребуваного як у висотах проромантичного мистецтва, так і в антиромантичних заявленнях ХХ століття.

Література

1. Борн Франсуа URL: [https://www.google.com.ua/search?hl=ru-UA&source=hp&biw=&bih=&q=ф.борне%2C+композитор+франції&iflsig\(звернення 8.08.2022\)](https://www.google.com.ua/search?hl=ru-UA&source=hp&biw=&bih=&q=ф.борне%2C+композитор+франції&iflsig(звернення 8.08.2022)).

2. Крупей М. Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості ХІХ-ХХ століть). Канд. дис. – Одеса, 2006. – 186 с.

3. Крупей М. Основні теоретично-технологічні аспекти формування виконавської майстерності саксофоніста // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство. Вип. 40, кн. 10. – К., 2004. – С. 36-47;

4. Костівський Яр. Концертний вимір тромбонного репертуару і Концерт О. Ланге. Маг. робота. ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 50 с.

5. Ло Кунь Розвиток саксофонного мистецтва Китаю у вимірах міжкультурного діалогу. Канд. дис., НАКККіМ, 26.00.01. Київ, 2017. 207 с.

Розділ 15.

ФОРТЕПІАННІ ТА ХОРОВІ ТВОРИ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО У ВИБУДОВІ СИМВОЛІСТСЬКИХ ЗАСАД МИСЛЕННЯ КОМПОЗИТОРА

Тема нарису зумовлена високою значущістю спадщини Б. Лятошинського, внесок якого у вибудову «українського авангарду» заслуговує особливої шани й відповідної уваги до стильової специфіки вияву тих авангардних ознак мислення. Табуйованість символізму в мистецтві й мистецтвознавстві ХХ століття, що склалася з різних причин на Заході й на Сході, у вітчизняних умовах (естетичні критерії домінували у митців Заходу, ідеологічно-політичні – в умовах радянської державності), визначила замовчування того мистецького і світоглядно-культурного шару, який сукупно називається символізмом. Тільки в умовах поставангардного буття ставлення до того напрямку поступово змінилося, ба більше, за спостереженням О. Маркової, від 1970-х років піднялася хвиля *неосимволізму* в межах «мозаїчності» поставангардного буття [3, с. 99-134]. Цей поворот естетичних та ідеологічних переваг стосується і ставлення до спадщини Б. Лятошинського, в якого категорично «не помічалися» вихідні дебюсистсько-вагнеріанські і скрябіністські установки від перших проб творчості (про це – [5]).

У цьому плані особлива увага спливає до хорових здобутків композитора, які самою жанровою природою в умовах українського творчого підходу тяжіли до традиціоналістських стильових вимірів. Основою інтелектуальних побудов Б. Лятошинського справедливо вважають інструментальну симфонічну сферу, вокальні, зокрема хорові, композиції існують у явній залежності від генеральної ідеї творчого здобутку композитора – симфонічного «літописця» провідних ідей-образів вітчизняної історії.

Тому епохально-зламна книга про Б. Лятошинського В. Самохвалова [8] так і обмежувалася симфонічними здобутками як сутністю його творчої спадщини. Цікава і багато в чому стильово

уточнювальна монографія І. Савчука [7] не торкається взагалі перипетій стильових виборів композитора в межах сукупної типологічної жанрової палітри. У книзі однієї з авторок цієї публікації [5] простежено символістську вибудованість фортепіанної творчості Б. Лятошинського, у статті [6] показано стильову затребуваність стосовно сольно-вокального вираження. В цьому випадку йдеться про хорові здобутки композитора, які усвідомлюються в дотичності до символістських засад, спеціально простежених в інструментальній творчості.

Основне питання, яке вирішується в цьому нарисі, це питання стильової ідентифікації хорових композицій Б. Лятошинського в руслі їхньої причетності до символістських вимірів, очевидних стосовно інструментальних і сольно-вокальних набутків майстра. Методологічним озброєнням виступає інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, як це показано в працях Л. Довгань, О. Маркової, В. Самохвалова та інших провідних мистецтвознавців Вітчизни. В результаті вперше у вітчизняному музикознавстві зроблено висновки про символістський стильовий принцип, який простежується в хорових творах композитора.

15.1. Символістські установки Б. Лятошинського у втіленні модерної парадигми його творчості

Символізм сформувався з особливого переплетіння поезії та зображальних мистецтв, спрямованого на «полегшення» їхньої предметної завантаженості через спирання на музично-естетичні прийоми і в слові, і в живописі-скульптурі, суттєво «перевертаючи» міметично-наслідувальні принципи художнього мислення Нового часу. В результаті символістський живопис став тяжіти до «чистих» (тобто естетично штучних) кольорів (особливо зеленого й сірого в символістів європейського Сходу), кардинально порушивши «життєву правду» багатокольірності предметного зображення. Сюжетно-образні вияви слова в літературі замінилися ритмо-фонічними інтонаційними інгредієнтами, виставляючи на перший план сприйняття прийоми мелодекламації віршованих рядків.

У музиці фактурна ідея гармонічного мислення у спіранні на вертикаль Нового часу поступилася лінеарності, що в найширшому тлумаченні називали «мелодійною тональністю» за Р. Реті чи новою гетерофонією за Г. Адлером (про це в О. Маркової [2, с. 30-42]), які своїм рівнянням на лінію-горизонталь підготували лінеаризм серійності й нововіденців, і скрябіністів, охоплюючи «новою монодійністю» всю сукупність модально-інтервальних відкриттів ХХ століття.

Символізм, виростаючи зі здобутків романтизму-реалізму ХІХ ст., відсторонювався від них інтелектуально-емоційним тонутом *споглядальності*, «знімаючи» змістову поляризацію добро-зло романтиків та реалістів. А це знімало суб'єктивізм останніх у протистоянні «об'єктності загального», заглиблюючись у надособистісні «релігійні інстинкти» психіки, в якій від ХХ століття диференційно й багатоповерхово розглядали специфічно людське «підсвідоме», не відповідне біологічно-фізичним показникам, але те, що віряни попри прогресистські заборони в науці й у житті називали «Бог у глибині серця». І це вело до *деіндивідуалізації* вираження, що загострили в поданні, кожний на свій манер, представники різних течій модерну й авангарду.

Символізм мав різнонаціональні офарблення, особливе значення отримав у культурі й мистецтві Франції, на європейському Сході, але не забуваймо, що, народженням зобов'язаний «туманному Альбіону», протосимволістські позиції заявив іще в кінці ХVІІІ століття В. Блейк, геніальний художник і поет в одній особі [13, с. 20-31]. А в середині ХІХ століття на протидію материковому соціально-політичному «надзбудженню» 1848-1849 років англійські *прерафаеліти* на чолі з поетом і переконаним *віруючим* соціалістом В. Моррисом висунули гасло «релігійного відродження» через *омузикалення живопису іконописними прийомами й омузикалення поезії через лірику християнської гімнотворчості* (див. емблематичний вірш геніального художника-прерафаеліта Д. Россетті «Соціалізм»).

Символізмом просякнутий був геній Р. Вагнера, хоча сам він не асоціював себе із цим напрямом. Зате Ш. Бодлер, визнаний французькими символістами як складач витоку свого методу, виїжджав на особисту зустріч із Вагнером, упізнаючи в ньому однодумця від

творчості. І з легкої руки Ш. Бодлера французькі художники-символісти щедро зверталися у своїх картинах до зображень оперних персонажів Р. Вагнера (див. «Парсифаль» О. Редона, Ж. Делвіля, «Лоенгрин» А. де Грю, «Доньки Рейну» А. Фантен-Латура, ін.).

Таке переплетіння національних важелів у ствердженні символізму має своє історико-культурне обґрунтування: англійська нація склалася через взаємодію кельтів-британців і норманів-скандинавів англів, які культурно-мовно запліднили німецький культурний світ. І саме британцям належить честь першими прийняти посланців християн із Єрусалима, які з христовими реліквіями поїхали до британців-друїдів після страти й воскресіння Христа і там заснувати першу поза Єрусалимом християнську громаду (про це докладніше у книзі А. Соколової [9]). Так що релігійне Відродження у високому мистецтві й утвердження символізму як самозначущого напрямку є похідним від Британії-Англії середини ХІХ століття, з почину якої розгорнулася діяльність французьких символістів, що усвідомлювали свою спорідненість із німецьким генієм Р. Вагнера.

Нагадуємо, що К. Дебюссі усвідомлював похідність свого символістського призначення від митців Альбіону: всі використані ним тексти в його творах були залучені з французьких авторів, – двох. Виняток – текст «Діви-обраниці» із твору вищеназваного англійського художника італійського походження Д. Г. Россетті, а також текст містерії «Мучеництво св. Себастьяна» за текстом Г. д'Аннунціо. Цікаво, що в Енциклопедію символізму Г. д'Аннунціо взагалі не потрапляє, а з художників-італійців показаний тільки Дж. Сегантіні (див. видання [15]).

І так уже історично склалося, що європейський Схід по-різному зреагував на національні різновиди символізму. Якщо французький вплив переважає на слов'янських Півночі та Півдні, то для України ближчим є німецький ракурс символістського світосприйняття (про це докладно у книзі О. Рижової [5]). Той пронімецький нахил українського символізму чудово втілює у своїй творчості геніальний представник живописної України М. Бойчук: це особливе «переплетіння» з проекспресіоністськими, що становлять паралель символізму-проекспресіонізму, Г. Малером, раннім А. Шенбергом (який написав у 1900-х поему «Пелеас і Мелізанда» за М. Метерлінком), Ф. Кафкою та ін.

Поетичні відкриття Лесі Українки й поезії П. Тичини, М. Рильського 1910-х років, внесків Олександра Олеся (Кандиби), С. Черкасенка, митців Б. Лепкого, П. Карманського, М. Філянського (див. об'єднання «Молода муза» у Львові й «Українська хата» в Києві, – все становить національне переломлення символізму. Скрябіністські установки М. Рославця і В. Ребікова мали той дотик до німецької «гучномовної споглядальності», які вирізняють німецьку версію цього напрямку.

Показово й те, що поетика Т. Шевченка, сучасника за роками творчості англійських прерафаелітів, від початків знайомства з нею вражає просимволістським строєм вираження (про це [1, с. 3-5]). І при цьому показовою є *проекспресіоністська* ж лінія виразності творів українського поета: наскрізною для нього постає мотив «жаху сну», що співвідносне із картинами Дж. Енсора з його «людьми-масками», з картинами «сплячих персонажів» класика німецького експресіонізму М. Бекмана.

Загалом символізм у музиці швидко утвердився через скрябіністські витоки найвеличніших представників України М. Рославця, В. Ребікова і Б. Лятошинського, а через останнього – всього «українського авангарду» 1960-х, підживлений здобутками львівської школи в особі В. Барвінського та його сучасників – С. Людкевича, Н. Нижанківського, ін.

У Б. Лятошинського перші, відверто символічно-дебюсистські фортепіанні твори, цикл вокальних мініатюр на вірші танських поетів Китаю заклали фундамент його мислення, для якого авторитет Р. Вагнера й О. Скрябіна був непорушний. Ідеологічне неприйняття символізму в СРСР поєднувалось із певною творчою легітимністю експресіонізму (В. Самохвалов). Та недооцінка символістських заasad болісно виявляється в тлумаченні творчості українських композиторів 1930-х – 1950-х років, коли саме символістські підходи сприяли розквіту слов'янської тематики у здобутках композитора.

Скрябінівський символізм запліднив творчі відкриття Л. Ревуцького, В. Косенка, К. Данькевича, в Одесі зазнав розвитку салонний піанізм у мистецтві Г. Нейгауза та Е. Гілельса, творчі особистості яких сформувались в умовах культури українського Півдня.

Релігійна основа символістського мислення відроджується в умовах поставангарду, що за стилістичними показниками по-

значене принципами неосимволізму, гарантом реальності якого виступає зацікавлення творчістю символістів початку ХХ ст., наново відкритих у 1970-х – 2000-х роках: А. Цемлінський, Ф. Шрекер, І. Падеревський-композитор, В. Ребиков, Е. Кшенек, М. Рославець, М. Обухов, І. Вишнеградський, ін. А відновлення інтересу до теретичного базису символізму позначене виходом книг типу Енциклопедії Ж. Кассу (посилання на яку вже тут було) та ін. [13], багатьох дослідницьких розробок, що могли здійснитися в умовах визнання значущості й високої духовної цінності цього напрямку культури й мистецтва.

Музична компонента як утілення естетичного первня стає самодостатньою в символістському мистецтві слова, в особливих ритмізаціях ліній і пропорцій та поєднанні барв у живописі, але художня самодостатня музична інструменталістика для символізму була неприйнятною. Символізм із його недовірою до матеріального вияву ідей-спостережень на новому щаблі розвитку звертається до *салонного* мистецтва та його породження рококо (К. Дебюссі), метою якого було не втілити життя, а одухотворено-штучно створити «маленький рай на землі». У сфері піанізму це виявилось у витісненні на другий план виразності академічного фортепіанно-оркестрального «німецького» піанізму Ф. Ліста і зверненні до французької школи *політної* «легкої» гри, яка домінувала у 1820-х – 1830-х роках і знову відродилась у геніальній *салонній* піаністиці О. Скрябіна.

Символізм став базою формування модерну («сучасності») як загальнокультурного феномена, який в мистецтві позначається терміном «модернізм». Хоча, вважаючи на особливе місце музики в символістському світі як осерді естетично-духовного стрижня творчої еліти, Г. Адлер застосовував термін «модерн» щодо музики, яка, за його концепцією, вийшла у відповідній якості від 1870-х рр., і першими серед названих Адлером імен новонародженого напрямку були представники європейського Сходу, а слідом за ними – Р. Вагнер, К. Дебюссі, Е. Гріг та інші зірки просимволістського і символістського образу мислення.

Особливі складнощі викликає вловлювання символістського світобачення у хорових творах, які своєю жанровою природою тяжіють до паралітургії, створюючи відповідні ефекти і в традиційній музичній аурі. Однак символізм заохочує саме сакральні

асоціації, широко вміщуючи в музичну палітру здобутки не тільки імітаційної, так званої інструментальної поліфонії, а й більш ранньої, тієї, що в Новий час оминали через її суто церковне укорінення. Водночас широка монодійна установка мислення символістів відкривала можливості до поєднань із некласичними зразками фольклору, тобто з проархаїчними чинниками (залишаючи архаїку до її самозначущості у неофольклоризмі-примітивізмі модерно-авангардних здобутків ХХ століття).

Для Б. Лятошинського поліфонічні засади мислення стали органікою виразності його творів, знаменуючи інтелектуальні принципи світобачення, відсторонюючи ту «почуттєвість», яка стала набутком музичної класики Нового часу і яка безповоротно замінилась у ХХ столітті відстороненістю від тих здобутків європейського егоцентризму після ренесансної доби. Інтелектуалізм *духовної окриленості* змінив *душевні* поривання музичної виразності класичного періоду: музика від скрябінізму В. Ребикова і М. Рославця до О. Мессіана і Дж. Тавенера наповнилась *високою Одухотвореністю*, але минаючи *душевність* романтичної та попередніх епох. Твори Б. Лятошинського склалися на ґрунті мислення Новітньої історії, *інтелектуальне споглядання* символізму живило *запасом висоти Спостереження*, виводячи *театральне співпереживання* в якості супутньої лінії вираження й солідаризуючись із сакральним досвідом *співчуття*, що ґрунтується на усвідомленні Богославлення як людської ангелоподоби.

15.2. Фортепіанні й хорові твори Б. Лятошинського у втіленні символістського образу світу

Фортепіанна спадщина Б. Лятошинського свого часу утворила самостійну лінію дослідження його творчості, ставши оригінальним унеском автора цього дослідження (див. книгу [5]) в тлумачення стильової палітри визначного українського симфоніста. Адже традиції симфонізму позначили європейський світ через творчість трьох останніх століть, із яких XVIII і XIX віки стали здобутком Нового часу, тоді як ХХ століття відзначило початок

Новітньої історії. Останні мають бути узагальнені таким чином: XVIII і XIX століття демонструють симфонії як самовираження, у XIX столітті виступає сповідальність автора на рівні узагальнень надособистісного рівня. І XX століття прийшло під знаком «деперсоналізації» й «деіндивідуалізації» у примітивістських нахилах цієї сукупності музичного вираження, що продемонструвало нову жанрову якість «літописності», в якому авторська індивідуальність надає ракурсу, нахилу подання, але не претендує на самозначущість у вираженні.

«Літописні» розклади симфоністської спадщини А. Онегера, Б. Бартока, І. Стрвинського та інших визначних майстрів отримали певний аналог у творчості слов'янського митця, у Б. Лятошинського, для якого, впевненого модерніста, симфонічний жанр став базисною типологією творчості. Б. Лятошинський є автором п'яти Симфоній, які є узагальненням його оркестрового письма і сумативно споріднюються з його хоровими й оперними композиціями. Б.Лятошинський усвідомлював свою обраність у ствердженні модерного перетворення національної спадщини – як це здійснила Молода Польща після «шопенізмів» національної традиції XIX століття.

П'ять симфоній Б. Лятошинського через особливу художню значущість Другої (1920-ті), Третьої (1950-ті) і П'ятої представляють епохально та національно переламні моменти історичних подій. Друга симфонія – це втілення *молодіжності* 1920-х, наявність у її циклі рис «крещендувальної» драматургії вказує на дотичність до ритуального дійства – на славу утвердження «нової молоді» 1920-х. Третя симфонія – це національно оригінальний вияв типології воєнної симфонії, в якій по-бартоківськи позитивне й негативне в людських думках і вчинках розставлені не в розмежуванні «своїх» і «чужих» (останнє явно бачиться в Онегера), але у проявленні того ж шару чи індивіда у станах прославлення і жахання.

На фоні тих оркестрово-симфонічних досягнень, у яких яскраво проступає проскрябінівська, провагнерівська дотичність до просимволістських і частково проекспресіоністичних стильових розкладів, фортепіанна закономірно відображує ці стильові тенденції. Але з потужним схилянням до «слов'янського експресіонізму» скрябінівської лінії, в якій основою стає саме *символістський* стильовий комплекс. Цей підхід угрунтовується посилан-

нями на перші твори Б. Лятошинського, які були фортепіанними і які мали навіть не власне скрябінівські, але похідні від К. Дебюссі виражальні надбання: це три Прелюдії, за якими стоїть і жанрово-типологічний, і виразно-гармонічний комплекс автора «Пелеаса» з його 24 Прелюдями для фортепіано.

Подальша еволюція фортепіанних творінь Б. Лятошинського утворила певне «пограниччя» між Дебюссі і Скрябіним, тому що, на відміну від першого, український майстер звернувся до сонатного жанру (цілком проігнорованого французьким композитором), але систематичної наскрізної лінії ці сонатні форми в Лятошинського теж не утворили, ставши одиничними випадками сонати, сонати-балади. Але самою їхньою з'явою у творчому плинні підтримувався зв'язок із тим «гучномовним» символізмом, який став характерною рисою мислення Б. Лятошинського в його спорідненості з німецьким символізмом в особі Г. Малера.

Вплив останнього на Лятошинського є закономірним у руслі вагнеріанства творця симфонії-кантати «Пісня про землю», де текстом стали переклади німецькою мовою віршів знаменитих поетів епохи Тан. Показово те, що Лятошинський відгукнувся на те притаманне символізму тяжіння до поезики Далекого Сходу вокальними здобутками, в паралель до Малера, але у «камернізованому» поданні, що нагадувало радше романси К. Дебюссі і створений ним спеціально за своїм текстом «Китайський рондель»: «Три пісні на вірші поетів Тан».

Хорові здобутки Б. Лятошинського становлять велику групу його спадщини, що пов'язувало його з перевагами композиторських зусиль українських майстрів до хорової й кантатної творчості. Показово, що до хорових надбань композитор неодноразово звертався в роки ствердження його інструментально-симфонічних звершень (адже на ранньому етапі переважали твори для фортепіано і голосу-соло). Тим автор ніби підкреслював національно-еталонний показник своєї зверненості до українських джерел натхнення. Загалом очевидний скрябінізм мислення Б. Лятошинського (як і базування на вагнеріанстві) був унікальним проявом такої стильової позиції. Бо, як справедливо зазначала Л. Шевченко [10], скрябінівське творче відкриття опинившись в ізоляції в Росії, пішло щедрим впливом на Україну

(Б. Лятошинський, В. Ребиков, М. Рославець), Польщу (К. Шимановський) і Францію (М. Обухов, І. Вишнеградський, певною мірою О. Мессіан та його вихованці з різних країн).

Б. Лятошинський у своїх хорових композиціях утілює у вокальну специфіку подання їхньої виразності відверто інструментальні скрябінівські виражальні компоненти, а це закладає індивідуалізованість у підході до проскрябінівської *радісності*, що народжувалась як *подолання* трагедійних очікувань і діяльнісного драматизму. Як знаємо, в спадщині композитора велике місце приділене творам на тексти Т. Шевченка, а в них першість належить хору за «Заповітом» поета, написаному на основі народної мелодії. А загалом увага до шевченківських текстів була закономірна для Лятошинського: вище відзначався *протосимволічний* характер стильової природи поезії Кобзаря (про це докладно сказано у книзі Л. Довгань [1]). Із кількісною та якісною першістю творів за Т. Шевченком конкурували в лятошинського композиції, вибудовані за текстами М. Рильського, для якого також характерне перебування із символістським простором упродовж усієї творчості.

В нашому огляді висуваємо хор за текстом шевченківської «Думки» – композицію «Тече вода в синє море», а також твір, написаний на слова М. Рильського «Слава тим, хто прагне волі». Цей вибір обґрунтований міркуванням, що вказані хори виступають у позиції найбільш *символічно узагальнених* образів-сміслів, тим відповідаючи генеральній жанрово-стильовій установці майстра. Вказаний тут хор «Тече вода в синє море» отримує певну змістову пролонгацію на шевченківські ж хори «Із-за гаю сонце сходить», «За байраком байрак», «Над Дніпровою сагою». В них історично-баладна оповідальність поєднана з вираженою лірично-трагедійною піднесеністю й викривальним шевченківським пафосом подання ідеї-образу життя-недолі.

Вибрані для аналізу хори за текстом Т. Шевченка позначені жанровим індексом *думки*. Однак всенаціональна масштабність морального напруження в переживанні несправедливості вибору долі, соціальної викривальності щодо свавілля владних персон надають їм масштабного подання образного строю *думи*. Щоправда, для типології думного рівня необхідною складовою виступають *славні*, це вони *побільшують до вселенської рівноваги*

співвідношення трагедійності сюжетних поворотів і славної Радості на честь героя. Необхідно зазначити тут же, що вказаний трагедійний вектор виразності музики Лятошинського помітно відрізняється від скрябінівського «долання трагедійності». Адже містеріальна визначеність останнього від початку «перевершує» трагедійне тло через «долання матеріального», тоді як для Лятошинського Сходження до Духу невідривне від зв'язку із земним материнством України.

Подальший виклад зроблено з опертям на розробки дисертантки авторки нарису І. Шевчук, текстові знахідки якої позначені посиланнями на відповідні фрагменти її дослідження (див. [11, с. 129-136]).

А такий *думний* образ повертає до себе увагу у виразальності композиції за «Думкою» Т. Шевченка «Тече вода в синє море». В ній епіко-ліричний тонус оповідальності спрямований на омислення ідеї вибору долі козаком, що пішов щастя шукати, покинувши рідних і свою землю, відсторонився від християнського принципу «не волею своєю, але від Вищого», чим скоїв злочин відступництва. І спокутував той грішний вибір щирим оплакуванням. Відомо, що поезія «Думка» Т. Шевченка отримала музичне втілення у народній творчості (див. запис наспіву [9, с. 545]). А це вже засвідчує моральну високість сюжетного повороту, що наближує до типології балади ту історію про вибір долі, адже епіка думи пройнята не тільки узагальнювальною ліричною нотою «жалів», а й баладною розвиненістю дій-вчинків-висловлень героя.

Трагедійно-драматичний аспект виразності тексту спрямований на спокутне оплакування грішного вибору. А той змістовий поворот, як на це наводить музикант Лятошинський, для композитора був вирішальним. На відміну від мелодії в народному варіанті, щедро позначеного ліризованими розспівами, композитор подає як базовий архетипний ритмо-мотив *слави* (*кантово-шансонний*), причому в ігровій його оберненості.

Є ще одна риса ритмічного складу композиції, яка підносить виразність *епізації* в рішенні образу *героя-грішника*: його щире каяття мовби освятило все скоєне ним із власної волі, попри поклики роду й сумління. І композитор, на відміну від згаданого народного наспіву, досить суворо дотримується декламаційного

принципу «склад-звук», виділяючи акценти слів музичними засобами. Та все ж на завершення обох фраз-речень, із яких складена тема (такти 1-2, 3-4), проявляється дещо ніби в порушення вказаного ритмічного розкладу – за прийомами церковного кадансування під час псалмодійного інтонування маємо розтягування завершального звуку. Цей ритмічний зворот суперечить мовленевій акцентуації, вказуює на надбуттєву сутність видаваного у псалмодійному співі тексту.

І цей епічно-церковний прийом розтягування завершального складу поєднаний з архаїчним же утворенням «необоротного ритму» (за О. Мессіаном) симетричної ритмоформули, демонструючи позачасовий смисл ідеї спокуси «пошуку долі» заради уникнення випробувань і сумирного існування. Тому закономірним виступає розпочинання твору хоровим викладом із басового виспіву теми, що йде за контуром Хреста (такт 1, B-es-d-ges), – це спостереження є вкрай доцільним і відзначене в роботі І. Шевчук [, с. 128]. Завершення хору позначене звучанням сопрано-соло на слова «плаче козак», а це вже аналогія до символіки німецького пасіону, в якому звучання сопрано втілює явлення Душі. Ця музична метафора підготована проведенням у мелодії партії сопрано (див. такт 19, проведення теми на рівні V ступеня), яка за законами вокальної риторики вказує на «думку» героя (йдуть такі слова тексту: «Куди ти йдеш, не спитавшись?»).

Окремо слід відзначити колорит «важкого» es-moll'у, який відігравав особливу роль у творчості Б. Лятошинського в поданні образів смутних і значущих, за логікою семантики «затемнення» героїчної тональності Es (див. Симфонію № 3 Л. Бетховена), він уводить підкреслено врочистий тонус у мелодію вихідної та основної теми (див. контур опірних її «точок» B-es-d-ges).

Скрябінізми цієї теми надають характеристиці героя Шевченкового твору риси «самоствердження»: герой явно ще не усвідомлює вад обраного шляху. Вихідна тема виписана за типом експозиції фуги з експозиційною «відповіддю» в названій поліфонічній формі (див. такти 4-7 на текст «шука козак свою долю»). А контрапунктом до цієї теми у басах, продовжуючи вказану мелодійну послідовність, вимальовується послідовність висотно-

стей «кільця», Круга, Богоспоминального символу старовинної церковної музики.

У другій строфі тексту (на слова «пішов козак світ за очі», 9-ий такт) маємо проведення в альтів-тенорів-сопрано канонічного поступеневого висхідного мотиву *catabasis* (сміслово це схождение душі до Високого). А в басів знову звучить провідна тема в головній тональності (т. 9), а з такту 11 – мовби варіант відповіді фуги, знов у партії баса. Тим останнім ніби «конспективним» способом завершується експозиція чотириголосної фуги, переводячи оповідь у розвивальний «подієвий» розділ композиції, яка починається з кульмінаційного злету («Грає синє море», 13-14 такти) у стретній канонічній фактурі, де розділяються партії на жіночі та чоловічі голоси. А в басах, від такту 12, коротко проходить указана послідовність *catabasis* у хроматичному варіанті: заявлений образ Спокути-мучеництва.

Все це позначене прискоренням темпу подання, що вказує на очікування повороту в розвитку. І справді, такт 15 уводить Темпо І, відзначаючи звучанням тенорів із варіантом основної теми (такт 15), що позбавлений квартового затакту, тобто з відмовою від «скрябінівської стверджувальності», яка знаменувала вихідне тематичне утворення. Виникає міркування, що це втілення, згідно із законами вокальної риторики, змістовності тексту: «Грає серце козацьке...» Так, вихідний «двічі квартовий» мотив з ознаками мотиву Хреста перетворився тут на мотив «філософського питання», c^1-b-es^1 , такт 15, а це вже значення сумніву в Хрестовій Істині.

Від такту 19 проходить у сопрано з ефектом домінантного ладу від *b* з фригійською послідовністю $es^2-des^2-ces^2-b^1$, в оновленому варіанті, такти 20-21, «мотив роздуму». І в ньому знов присутнє поєднання квартових зворотів, $f^1-b^1-as^1-des^2$ у тактах 19-20, які доповнюються ще однією квартовою інтонацією в тактах 20-21 (b^1-es^2). Таким чином моделюється повною мірою обсяг теми скрябінівської «Поєми екстазу», тільки цього разу без ходу на зменшену кварту, з утратою «напруження Сходження».

Фрагмент композиції зі змалюванням «тяжкої чужини», такти 29-32, є центральним і тематично максимально самостійним, він представлений звучанням тільки чоловічих голосів, а в них басовий двотакт 29-30 даний паралельними ходами терцій за моти-

вом Кільця (починається з висотностей f/as за вертикаллю в такті 29 і ними ж закінчується у такті 30). А вступ тенорів у такті 31 на es^1 , підтриманий псалмодією басів, демонструє хроматичний низхідний мотив «жорсткого» проведення *catabasis*, символізуючи мученицьку Спокуту (пор. вказаний хід у тактах 31-32 з подібним ходом басів у такті 12), в гармонічній послідовності з II низьким ступенем (див. аналогію до ефекту VI низького, представленого музикою в тактах 12-13). Усе це подається на темповому зростанні *Roco più mosso* (від такту 19), а апогей того прискорення, позначений вказівкою *al tempo*, такти 29-37, виділений *diminuendo*, яке надає звучанню певної загрозливості.

Друге позначення *Tempo I*, такт 38, являє репризу, демонструє звучання *ostinato* в басах із показовим поєднанням чистої і зменшеної кварт за текстом, що відповідає змістові першої строфи («Тече вода в синє море»). І йде на тлі педалі тенорів у висотних показниках b та f^1 у альтів, такти 38-45. У верхніх голосах, у сопрано й альтях, паралельними терціями проходить із текстом, який подає образ «йти назустріч долі», що перерваний «скоєним горем». Так створюється структура раннього мотету із кантовим триголоссям, на яке накладаються різні тексти, призначені для баса і верхніх голосів. Педаль на B від такту 45 переходить до баса, а тенори переймають тему *ostinato*, показану саме в b -moll, такти 46-49, від такту 50 відновлюється первинна тема *ostinato* в основному es -moll і з розподілом інших голосів за тактами 38-45.

Так встановлюється кантова фактура з «мотетними додатками», а це робить цей розділ *Tempo I* фактурно-змістовно самостійним, особливо після темпових збоїв у кінці першого і другого розділів. Вибудова I розділу, quasi-фугового, доповнюється розділом II, який є розвивальним за функцією у вибудові цілого й не заперечує співвідношення з розробленням фуги. А розділ III ніби «знімає» структурні посилення на фугу, являючи форму типу раннього мотету, що відрізнявся, як і мадригал, межовим характером відносно церковної й позацерковної типологій. Тільки в мадригалі те пограниччя вироблялося особливим співвідношенням тексту, написаним не поетом, але гуманістом, і хорово-ансамблевою музики, тоді як у мотеті мали накладення в кантовій триголосній фактурі церковного і підкреслено ацерковного текстів. Однак

у наступні постренесансні століття це «пограниччя» раних мадригала і мотету щодо церковності й позацерковності «стирається», сукупний колорит долученості до паралітургійних ознак постає індексом духовності вираження взагалі.

Резюме аналітичних виходів щодо цього хору маємо в роботі І. Шевчук:

«Ясно, що у творі Б. Лятошинського ми не маємо поєднання церковного і позацерковного, але текст за рядками «тече вода в синє море» набуває алегорії плину часу й долі, тоді як текст з оповіданням нещастя героя конкретизовано персоніфікацією оповідності. А долучення прийому *ostinato*, тобто «кругового» руху повторюваності, втілює ідею Богоспоминання, надаючи високої алегоричності Світової ріки тексту про «текучу воду», а декламаційність мелодії з текстом про недолу козака виступає у буттєвій вірогідності викладення» [11, с. 131].

І все ж є ще кілька рис репризного подання, які привносять метафоричні значущості у структурне рішення цілого. На тактах 46-50, де позначене проведення варіанта теми-*ostinato* в *b-moll* (див. вище), показані впізнавані терцові паралелі викладу теми «чужинства» у другому розділі (такти 29-32), що виводять на коротку кульмінацію, відчувану вельми гостро. Так заявлено «натяк» на аналогічність темі «чужинства» того фрагменту *ostinato* з темою від *b*. Так вимальовуються «допоміжні сонатні відносини» у варіантно-строфічній послідовності, тільки зроблені ніби у «зворотному» напрямку, коли в експозиційному прояві у розвивальному розділі II показане в доміантовому ладовому відхиленні основного *es*, тоді як *ro* експр. проведення чітко вказує на тональність мінорної доміаннти, демонструючи «крещендувальну драматургію» інтенсивного набирання дисгармонічних зрізів у світобаченні.

Фактурно-темброво вельми вирізняється кода тактів 55-67, у яких октавним унісоном імпазантно виступає *ostinato* басів, що з'єднується із соло сопрано. Його мотиви-фрази вибудовані за контуром Богоспоминального «кільця»-Круга, а початковий мотив такту 55 чітко показує зворот *catabasis* за тетрахордом: $es^2-des^2-ces^1-b^1$, діатонічно «висвітлюючи» «жорсткий хід» тактів 31-32. Згадувана вище символіка втілення Душі у сопрановому співі

в лютеранському пасіоні дотична до виразності цього твору, адже мова йде про «випробування долею», не витримане й оплакуване героєм, тобто «житійний» сюжет, укладений у пасіонну історію жертвопринесення.

Загальний план викладу нагадує строфічність думи-балади (названої Шевченком «Думка»), тому що граматико-узагальнювальний образ, подаваний у музиці, наближує композицію *думи*. А освітленість коди, що узагальнює щире Спокуту нещасливих вагань героя, подає дещо співвідносно зі славними думних оповідей.

Загалом будова хору поєднує риси поліфонічних і гомофонних структур із явною перевагою перших. Звідси – принципова адрааматичність композиції та споглядально-відсторонений принцип вираження. А наявність сонатних алюзій надає образіві поемної узагальненості, але за умови розуміння тієї *мініпоемної* конструкції. Це й нагадує будову знаменитих фольклорних хорів М. Леонтовича, мініпоемний принцип яких усвідомлений в музикознавстві з урахуванням контрастно-поліфонічного тла представлення поемності.

Контрастно-поліфонічний метод у Б. Лятошинського висунутий у третьому розділі і в коді, хоча першість мають імітаційно-поліфонічні засоби. Таким чином інструменталізм Леонтовичевої мініпоемності, показаний аналогією до церковного інструменталізованого вокалу, доповнюється в Лятошинського відвертішим інструменталізмом імітаційності, що потребує особливого типу рівності звуковитягу. Адже сама призначеність твору для хору а капела тримає зв'язки із принципом церковного старохристиянського і власне православного мистецтва.

В результаті композитор специфічно музичними засобами загострює усвідомлення *символістських* начал вірша Т. Шевченка, в якому «стерті» відмінності індивідуальної особистості героя і «долі» як типового розкладу психіки персонажа. Етичний вимір образу побільшується *думністю* мислення Б. Лятошинського, християнська моральність відношень гріха й Спокути в музикальному вирішенні постає певним надсюжетним образним шаром смислових напластувань.

Порівнюючи поемний мініатюризм М. Леонтовича зі «стислими» хорами Б. Лятошинського, вказуємо на структурну базу-

вість в останнього строфічності *кантати*, історично «арії для багатьох голосів», що відповідає бароковим тенденціям уваги до інструменталізованих структур саме у вокальних жанрах і в інструменталізмі. Тому в сприйнятті розглядуваного хору Лятошинського на першому плані сприйняття опиняється об'єктивність *славильної виразності*, котра виділена в кодї як така, що завершує, підсумовує композиційну структуру. Від попередників композитора наслідуваним прийомом стало спеціальне виділення тембрів-регістрів баса і сопрано як «контрасту в єдності» оперних тембральних відношень на європейському Сході. А в Б. Лятошинського такий тембро-симбіоз позначає найвідповідніші моменти музичного розвитку, а це ніби *гінертпрофує* прийняті виражальні установки православної співочої практики.

У музиці Б. Лятошинського виразність релігійної моральності, що виявляється в образі Спокути, значно посилюється порівняно з тим, як ідеться про це в тексті. Так, музикально «поглинається» гріховний початок козачої свавільності, формується музикою *просимволістське* надподійнісне *Марення*, відсуваючи раціональний поділ «воління – покарання – Спокута» в характеристиці героя, що культивується в Західній церкві у розробленні відповідного сюжету.

Звертаємо увагу ще на один хор Б. Лятошинського, а він беззаперечно мислиться в типології кантати, – «Заповіт» за емблематичним віршем Т. Шевченка, спрямованим у майбуття. За технікою письма цей хор цілком уписується в жанр обробки народної моделі для виконання хором і оркестром. Чотири строфи словесного тексту дають основу для варіативного компонування у вигляді циклу. В ньому перші дві максимально наближені до народної моделі з використанням підголоскової фактури, кантової в своїй основі. Хорові голоси *доповнюються* розмашистими лініями *catabasis* і *anabasis* в оркестровій партії щодо музики першої та другої строф. Тембрально-регістрово ці дві строфи розділені звучанням тільки чоловічих у першій і змішаних голосів у другій, роблячи установку на кресцендувальний ефект розгортання регістрового обсягу і фактурної ускладненості показу тих строф поезії.

Початок хору тільки чоловічими голосами й на фоні педалі (аналогія до ісона староцерковного співу) з виконанням басами

мелодії перших двох рядків тексту з подальшим «підхопленням» співу тенорами видає безсумнівні паралелі до церковного співочого колориту. Народна мелодія, покладена в основу твору, позначена характерними ритмічними архаїзмами «крижа» в розтягуванні звучання останнього складу віршового рядка, що збігається із церковними аналогіями хорової обробки Лятошинського.

Явно музикою задається певна надбутійна врочистість, фактурне крещендо і набирання темпової ходи спрямовують звучання до ідеї жертвопринесення через здійснення «заповіту кривавої помсти». А поза етапами «заповітного слова», символіки топосу поховання і «кривавих поминань» виступає «світе тихий» майбуттєвих споминів (4 строфа). В результаті вимальовується «бар-форма з кодою» типу $AA'A^bA^2$, в якій розділювальним позначенням виступає звучання *Es-dur*'ної тоніки в такті 15.

Адже третя строфа показана у фактурі «баладної скачки» пунктирних послідовностей в інструментальному поданні (від такту 18, *Poco più mosso*). Заявлення тих пунктирних виявів після підкреслених у тактах 15-17 тріольних ритмоугруповань видає аналогії до тем «самоствердження» О. Скрябіна, який був для Лятошинського взірцем виражального тону композиторського письма. Так, у центрі народно-наспівного розвою хору поставлений емблематичний знак скрябінізму, який став музичною ознакою України у щирості прийняття скрябінівської містеріальності.

Так тональне витримування *e-moll* із певними відхиленнями в паралельний *G-dur* переривається ходом до другої строфи з появою однотерцової тоніки *Es* і виходом суто інструментального тла для хорового вокалу. А закінчення в *G-dur* (такт 30) третьої строфи знов дає «стик» пунктирності й тріольних побудов, тобто знов являючи скрябінівську містеріальну емблему. Завершальний етап позначений виходом *E-dur* у вигляді «брязкання струн» співу Слави (такти 33-34), причому в тактах 38 і 42 показане зіставлення *e-moll*'ного та *Es-dur*'ного акордів, що закріплює усвідомлення єдності основного *e-moll* і *Es-dur*.

І вже у ролі освіжального подання виступає виділення самостійності *G-dur* у ладовій змінності паралельних тональностей і з цим пов'язаного завершення оркестрового відіграшу композиції.

Завершальні послідовності показові: це, по-перше, хроматично-«жорстко» поданий *catabasis* у тактах 58-60, по-друге, це «емансипована» від мелодійного розспіву кварта, виділена мелодичним ходом у такті 59, а в тактах 58-61 – фонізмом квартового комплексу у верхніх голосах. А по-третє, це «чіпляння» через мінорну субдомінанту в G-dur тонічної виділеності *es* у кінці другої і в четвертій строфах. Звідси «пом'якшене» розрізненням показів тонічних варіантів *e, es, g*, що утворюють комплекс «центрального акорду» у вертикалі музики хору.

Наявність у цьому хорі оркестрового супроводу театралізує-соціологізує подання знаменитого шевченківського тексту. Однак концепційний акцент, винайдений композитором, а саме звернення до бар-форми, народженої високою схоластикою релігійної філософської думки про рівність перед Богом інтелектуально-діяльнісного і квієтистськи-сердешного Шляху, піднімає той шар тексту Шевченка, який не у словах, а в молитовній інтонації вірша. Тонікальна «розшарованість» подання ладової опірності твору відповідає монодійним настановам символістського мислення, невідривного від фактурних виборів композитора.

Відзначені показники мислення Б. Лятошинського проявляються і в творах, складених за іншими текстами, зокрема, це взята для аналізу композиція за текстом М. Рильського «Слава тим, хто прагне волі». Тут виявляються риси вислову, угрунтовані на *розспівуванні вітання*, яке історично йде від акламаційного мистецтва візантійської традиції й засвоєне Православ'ям у практиці Виголошень. А в цьому вже бачиться дотичність до типології «стиснутої» кантати, виражальність якої етимологічно відтворювала гімноспів багатоголосного розкладу. Значущість особи, яка стає об'єктом славлення, змістовно ніби *розширює* композицію, адже уславлювана персона втілює соціальну масштабність особистості, здатної йти дорогами життя *за своїм вибором*. І тому, хоча текст М. Рильського не містить ніяких церковних натяків, дотичність до героїки стоїцизму й вибору страсної путі вводить аналогії з персонажами агіографічної літератури. Так символіка церковності відсторонює соціальний контекст словесних утілень.

Акапельний спів, показовий для православної церковної традиції, в музиці Б. Лятошинського органічно реагує на сакральні

торкання словесного тексту. Цьому сприяє організація початкової фрази теми в басовій партії, не менш розспіваної, ніж сопрано, подає фігуру «кільця», тобто вказує на Богоспоминання. Вибрана для композиції тональність D-dur від піфагорійської епохи розрізнення виразності окремої належності тонів («серединне» положення між Небесним призначенням рівней a, b, c і втіленням земних стихій e, f) вказує на уславлювально-«глюріозне» налаштування тієї тонової семантики.

Виписаність акордового – quasi-партесного, генетично ізоритмічно-мотетного – подання фактури твору, що охоплює «установлювальну» першу половину композиції (такти 1-8 за загальної кількості 19 тактів), підтримує відповідні сакральні алюзії.

Послідовність у тональному русі D-dur (такти 1-3), Fis-dur (такти 3-4), C-dur (такти 5-6) вкладає у звучання ладовий колорит цілотноності, що асоціюється з напруженням вираження. Завершення першого періоду в h-moll (такт 8) демонструє активні тонально-ладові перетворення другої половини композиції, позначеної різкою зміною фактури на імітаційно-поліфонічну, партесна акордовість відновлюється лише в останніх чотирьох тактах (такти 16-19) з елементом збереженості поліфонізованості в тактах 17-18.

Однак тематично обидві фактурно-контрастні частини споріднені мелодичним образом Хреста (пор. опірності тактів 1-2 a¹-d²-a¹-d² та 9-11 d-g-d-f), а також символом catabasis (хід у тактах 1 d²-cis²-h¹-a¹ у сопрано та 10 g-fis-e-d у басів), ознаками ритмічної формули «крижа» («розтягування» останнього складу віршового рядка) у тактах 2, 6, 11, 15.

Безумовно провідним у мелодичних лініях твору є інтервал кварта, символіка якого вказує на церковні основи і який мислився опірним у системі О. Скрябіна, шанованого Лятошинським. Кwartові звороти «ланцюжком» охоплюють мотиви тактів 1-8: a²-d², g¹-cis², g¹-c², fis¹-h¹, створюючи хроматичний «жорсткий» хід catabasis у верхньому голосі прихованої поліфонії вказаної послідовності (d², cis², c², h¹).

Вказана опора на кварту в мелодичних утвореннях демонструє автономізований варіант тематизму в другій половині композиції (див. мотиви в тенорів у тактах 10-11, 12-13). Відзначена фактурна і почасти тематична самостійність першої та другої ча-

стин підтримана загальним фактурним рішенням їх у протилежностях мелодичної спрямованості верхнього голосу: *catabasis* – Спокута – у першій і *anabasis* – Сходження – в другій.

Звертаємо увагу на «мінісонатність-мініпоемність» твору Лятошинського, в якому на рівні фраз і мотивів вибудовуються відносно самостійні quasi-тематичні утворення, що вступають у певну смислову взаємодію, яка породжує аналогії з сонатними відносинами й видає аналогії до поемних двофазових побудов ХХ століття (див. «*Allegro barbaresco*» Б. Бартока та інше).

Вище було показано тональну динаміку першої частини твору (послідовність D-dur, Fis-dur, C-dur, h-moll), у якій виділяється зіставлення тематично досить самостійних фраз 1-2 і 3-4 тактів. Адже показані в першій фразі символи квартового обрамлення тетраорду *catabasis*, D-dur, змінюються модулювальним у Fis-dur, який у чистоті мелодичного вияву подає фігуру Хреста (d², g¹, cis², fis¹) з «героїчною» послідовністю ходу за тризвуком.

Мотив *catabasis* у першій фразі має функцію домінантного тематичного утворення, починає виклад за текстом другої строфи у другій частині твору (такти 9-11 у басів і в ритмічно зменшеній імітації в тенорів у тактах 10-11). Але в сопрано й альтів у тактах 10-11 проходить варіант другого тематичного утворення з ходом за звуками тризвуку, причому обидва контрапунктують і обидва ж показані в тональності G-dur, тональності репризи класичної фуґи, а іноді й гомофонної сонати (див. «легку» Сонату C-dur KV 545 В. Моцарта) чи тональності розроблення в сонатній структурі. Аналогія з фуґою доречна, адже в сонатних утвореннях апробовано (див. знаменитий варіант Увертюри до «Майстерзінґерів» Р. Вагнера, багато в О. Глазунова та ін.) вирішувати в дусі репризи фуґи репризу сонатної форми.

У варіанті хору Б. Лятошинського функції тем за типом зіставлення головної й побічної партій маємо у співвідношенні фраз тактів 1-4, тоді як такти 5-8 подають те ж смислово-структурне співвідношення у розвитку тематичному (коротко заявлений *anabasis* у сопрано тактів 5-6 як обернення *catabasis* такту 1 і «спрощений» варіант Хреста у тактах 7-8) та тональному (зіставлення C-dur і h-moll).

У другій частині твору (такти 8-19) маємо тональний рух G-F-(d)-c-D зі спиранням на контрапункт тем-фраз першого чотири-

такту, що завершується акламаційним «славнем» у чистоті псалмодійного скандування тактів 18-19. Так вимальовується повна аналогія до поемної двочастинності ХХ століття, в якій перша частина – то експозиція-розроблення, а друга – розроблення-реприза (див. «Болеро» М. Равеля).

У тексті М. Рильського маємо втілення славильності вираження через прийом «згорнутої думності»: у віршах указується «борня» героїв як «вічний біль», як рух «не протертими шляхами», що «між скелями і тернами» прокладався попри все. Тобто оспівується мученицьки вибудований Подвиг, як це й розгорнуто в самостійні непропорційно подавані у викладі частини думи. А в них аналогом еподею релігійного театру античності виступають «жалі», далі йде основна псалмодійно виконувана оповідь про «митарства» героя й Подвиг, а завершує – «славень» подібно до містеріальної театральності давнини. Трагедійний пласт, розкладуваний у думках на вступні *жалі* й основний оповідальний шар, емоційно контрастує зі світловим спалахом *славня*.

У вірші М. Рильського ця думна тричастинність «спресована» у дві строфи, що від початку «славнем» задають тон викладу трагедійних поневірянь героїв-страстотерпців. А музика Б. Лятошинського в «експресійному» поданні тексту в 19 тактах указує на ніби думну етапність викладу.

Ба більше, через уведення повтору віршового зачину «слава тим!» перед другою строфою й на закінчення утворюється «мінірондальність» загальної будови композиції (аналог «стасимам» античного театру!?). А в ній перша частина просякнута, в паралель до *жалів* думи, символікою *catabasis*, тоді як у другій частині домінує Сходження *anabasis*'у, а на завершення вокально вирішеного дійства в чистоті буттійної акламаційності, з «мінімалізованою» респонсорністю представлено *уславлення* – як аналогія до думного *славня*.

Сказане засвідчує високу щільність метафоричних накладень у виразності хору Б. Лятошинського за текстом М. Рильського, вказує на повноту вираження «нової мініатюри» ХХ століття, в паралель до подібного жанрово-типологічного відкриття М. Леонтовича, як змістовно «стиснутої» композиції, усвідомлюваної в паралелях до жанрів духовного мистецтва, вшановуваних не за веломовну масштабність їх подання, а за дотичність до символіки Вічного.

При цьому Лятошинський з відвертою гіперболізацією, порівняно з майстром поліфонічного мислення в хорівій мініатюрі М. Леонтовичем, подає контрапунктичні «накладання», демонструючи «контрастну поліфонію» не у класиці наслідування готичної «путьової-мадригальної» підголосковості з контрастами тембрів-регістрів подання основного наспіву, а в тематичній контрастності мелодичних нашарувань, вироблених епохою інструменталізованої поліфонічності імітаційного письма.

Загалом викладається будова хору а капела «Слава тим» Б. Лятошинського за текстом М. Рильського, що склалася ніби в безпосереднє продовження традицій національного хорового мистецтва. Зі схеми побудови видно, що конструкція цілого аналізованої мініатюрної композиції становить дещо змістовно насичене й масштабне за символікою ідей, закладених у словесний та музичний тексти і в їхнє співвідношення. Цим 19-тактовий хор Б. Лятошинського повноцінно відображає жанрово-типологічні переваги «мініатюри ХХ століття», в якій щільність виражальних різів набагато переважає мовну скупість подання ідеї-образу.

Підсумкова позиція подана в роботі І. Шевчук:

«Унікальне втілення накладень думності, строфічності сонатно-поемного зразка й містеріально-театралізованої сакральності надає образу вишуканої багатогранності, освяченої сакральними паралелями із християнською думою і позахристиянськими містеріальними діями. Не так розгорнуто, але помітно басова партія і сопранові лінії займають провідне місце у фактурі хору, продовжуючи вказану традицію розподілу тембральних привілеїв духовного співу, щоправда, в цій композиції із суттєвим підкресленням «дзвінкоголосих» тенорів» [11, с. 138].

Як це неодноразово проступало в аналізованих вище композиціях, музичні виражальні засоби своїм тяжінням до високої абстракції символів і релігійно-церковних посилянь народжують смислове утворення, що у віршах не проступає. Музичні значущості демонструють той «вільний вибір» із текстових побудов, який надає піднесеного значення буттєвим соціально-моральним деталям і піднімає їх до уявлень про Богом дану волю вибору душі в обранні своєї путі й віросповідального призначення.

Охоплюючи ціле аналізів хорів Б. Лятошинського («Тече вода в синє море» за «Думкою» Т. Шевченка і його «Заповіт», «Слава тим» на текст М. Рильського) відзначаємо низку позицій.

По-перше, це унікальна значущість для творчого мислення майстра *національно-думного* перетворення романтичної поемності, що утворила згодом традицію ХХ століття, трактовану в заповідях О. Скрябіна як уникнення протиставлення образів, подання їхнього *компенсативного* наповнення;

Другим суттєвим чинником творення для Лятошинського стало злагодження мелодико-ритмічних архаїзмів із проскрябінівською квартовістю, що за ритмічними й мелодично-ладовими ознаками наближалось до «тем самоствердження» та узгоджувалось із сакральньо-церковними й містеріальними дохристиянськими чи ранньохристиянськими показниками в композиційних виборах.

Третьою позицією мислення Лятошинського, вловлюваною в аналізах вищеназваних творів, виступає спирання на ті тексти класиків української поезії, Т. Шевченка й М. Рильського, в яких принциповими є просимволістські – проекспресіоністичні позиції вираження, коли маємо певну «відстороненість» як драматургічне відчуття минулого століття, де не контрастність образів-тем, а принципова доповнюваність їх у наслідуваності «поточку буття» визначила авторську знахідку в засобах вираження.

Також глибинною стороною мислення Лятошинського є його невідривність від культурно-православних орієнтирів у творчих виборах, у щирому тяжінні до хорово-кантатних типологій, які були і є здобутками національного духовного мислення і дій. І це все в умовах переважання інструменталізму в мисленні його як композитора й атрадиціоналізмі модерністських переваг у стилі, що виходив із заповітів протоекспресіонізму і символізму Р. Вагнера й О. Скрябіна.

Із цим останнім пов'язаний принцип «дематеріалізації» вираження у музичному втіленні вербального ряду поезій, що виводить на монодійні засади композиторського мислення, показового для ХХ століття. Останнє обґрунтоване фольклоризмом і залученнями із церковної, особливо зі староцерковної практики, що дає змогу акцентувати в текстових побудовах, спрямованих на відрив від буттєвої предметності й націлених на дотик до «мріянь про красу».

А останнє категорично не збігається із традиційними синонімізаціями мрійності та ідеальності в музичному вираженні.

Хори Б. Лятошинського, створені автором інструменталістом-симфоністом за творчим покликанням, демонструють багатогранність-думність у вияві актуальної змістовності композицій. Але при цьому автор оминає романтичні проєкції, спираючись на гранично широку палітру *поліфонічних побудов*, які, вбираючи класику імітаційних структур, щедро реалізують прийняття типологій старовинної вокальної поліфонії, від канону-фугато до канта-мотету-мадригала-шансону і форм *ostinato*.

Для України ХХ століття надзвичайно важливим здобутком був почерпнутий Б. Лятошинським із духовної сфери славильний надособистісний ліризм. І цей жанровий різновид надав змістовної широти уславленню ідеї чи персони, даючи багатство алюзивних залучень текстам, у яких прокантатні хорові виклади Б. Лятошинського «піднімали на-гора» сакральні стимули та кореневі міфопоетичні нашарування смислів.

Використовувані майстром зовні світські тексти через алюзивні посилення на біблійні, духовно-поетичні зразки творення, а особливо через уведення їх у хорове звучання процерковного призначення, за вибором засобів «перетворюються» на контактні із сакральним пластом мистецтва. Ця змістово-значеннева *складеність* сукупного смислу тексту й музики у творах Б. Лятошинського має паралель із «авангардним символізмом» його інструментальних надбань. У них «помірний» в технічному вираженні характер новаційності, порівняний з абсолютизаціями авангардності на європейському Заході, наповнювався новаційними значеннями через посилення – на польські, чеські цитати, які в умовах заборон у колишньому СРСР вражали несподіваністю й метафоричною новизною сумативної семантики.

Окремо відзначаємо в Б. Лятошинського чутливість загального типу його композицій до двофазового структурного узагальнення, беручи й промадригальні побудови двострофічних, у принципі, утворень – заради відсторонення від індивідуалізовано-почуттєвого тону вираження. Вказана *двофазовість* співвідноситься із сакральними вимогами *тропованого* подання канонічного утворення й водночас засвідчує зверненість до мисленого стере-

отипу ХХ століття, термінологічно закріплену Т. Адорно [12] як «двофазову діалектику» в філософсько-соціологічних висновках. Бар-форми й мадригальна строфічність у композиційних побудовах Б. Лятошинського вказують на усвідомлене вираження тим «покликів часу» і релігійно-філософських узагальнень віку науково-технічної революції та психології підсвідомого.

Висновки. Українське Відродження першої половини ХХ століття суттєво відновило національні підвалини, що має певні аналогії з англійською, італійською та ін. традиціями світового творчого обігу. Болісні ривки ідеологічних і творчо-естетичних переваг утворили принципово новий пласт фольклористичних уґрунтувань, що вкладали національну співочість у межі глобальної інструменталізації мислення, привнесеного віком науково-технічної революції, й особливо поєднань тієї революції з виходами на психологію підсвідомого. Символістські засади виявляються в проаналізованих хорових здобутках через щедре використання засобів старовинної поліфонії та прийомів церковної музики, що надає паралітургічного окреслення композиціям, написаним на суто мирський текст.

Література

1. Довгань Л. Шевченківська ліра у «постсміховому просторі» музики ХХІ століття. Київ, 2006. 136 с.
2. Маркова О. Нариси з історії зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. Франція. Австрія. Німеччина. Італія. Вип. 1. Одеса: Друкарський дім, 2010. 128 с.
3. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса, Астропринт, 2012. 164 с.
4. Моторна Т. Ідеї містеріальності у музичній культурі ХХ століття (на прикладі фортепіанної творчості Олів'є Мессіана). Канд. дисертація 26.00.01, мистецтвознавство. НАКККіМ, 2021. 182 с.
5. Рыжова О. А. Украинский символизм и фортепианное наследие Б. Лятошинского. Канд. дисс. 17.00.03, ОНМА имени А. В. Неждановой. Одесса 2006. 185 с.
6. Савчук І. Борис Лятошинський і польська культура. Комунікації, колаборації, концепти. Ніжин, видавець Лисенко М. М. 2020. 439 с.

7. Самохвалов В. Черты симфонизма Б. Лятошинского. Київ, Музична Україна, 1977. 172 с
8. Соколова А. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії й Русі-України. Наукова монографія. Одеса: Астропринт, 298 с.
9. Українська народна пісня. Упорядник А. Хвиля. Київ: Держ. літ. видавн., 1936. 673 с.
10. Шевченко Л. М. Сильові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.
11. Шевчук І. Українська хорова музика в руслі духовно-естетичних шукань національної культури першої половини ХХ століття. Канд. дис., рукопис, Одеса, 2022. 159 с.
12. Adorno T. Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt a. M., 1975. 269 s.
13. Cassou Jean avec la collaboration de Brunel Pierre, Claudon Francis, Pillement Georges, Richard Lionell. Encyclopédie du symbolism. Pnture, Gravure et Sculpture. Littérature. Musique. Paris: Éditions Aimery Somogy, 1979.
14. Civra F. Musica poetica. Introduzione alla retorica musicale. Torino: UTET, Liberia, 1991. 215 p.
15. Németh Lajos. A XIX. Század művészete. A historizmustól a szecesszióig. Budapest: Corvina Kiadó, 1974. 226 p.

Розділ 16.
УТІЛЕННЯ САКРАЛЬНОГО СМISЛУ
В «МАЛЕНЬКИХ ЕСКIЗАХ ПТАХIВ»
О. МЕССIАНА

Пташина тема займає важливе місце в музичній творчості, адже птах від початків культурної історії людства виступав символом зв'язку з небом. Для французької нації це мало особливий сенс: тільки ця нація в Європі зберегла пам'ять про тотем предків французів – древніх галлів. Християнська релігія освятила значущість певних пташиних осіб у явленні божественної волі, релігійна вибудованість творчого світу О. Мессіана органічно долучала його до «пташиної теми». Цей показник образності визначного французького композитора ХХ століття констатується в усіх виданнях, присвячених його творчості. Але при цьому акцентується «орнітологічна» спрямованість інтересів О. Мессіана загалом, оминаючи спеціальну релігійну зумовленість пташиних виборів майстра у втіленні дорогої для нього тематики. В цьому нарисі зроблено акцент на релігійно-символічній стороні пропташиного вибору композитора, що концентрується в «Малому пташиному циклі».

Відаючи належне характеристикам творчості О. Мессіана, як це зроблено в дослідженнях представників музикознавства європейського Сходу і Заходу, зокрема у працях представників Одеської національної музичної академії [2; 5], виділяємо герменевтично-бібліографічний підхід в інтонаційній концепції аналізу, компаративний міждисциплінарний принцип перетину відомостей із різних сфер знання. В результаті постає в повноті сакральності образ птаства в О. Мессіана як успадкування від рококо і в усвідомленні містеріальної затребуваності тих символічних утілень.

16.1. Сакральні переваги О. Мессіана

У праці Д. Андросової відзначені такі особливості особистості О. Мессіана як визнаного будівника авангардного мистецтва Європи і світу середини ХХ століття:

«Особистість О. Мессіана становить ключове явище у вибудовуванні світового авангарду, оскільки його численні учні та послідовники охопили впливом його творчості музичний професіоналізм буквально у планетарному обсязі. Його оркестрове мислення у вибудовуванні шляхів авангарду було визначено симфонією 1946 р. “Турангаліла”, симфонією з солюючими фортепіано та електроінструментом Хвилі Мартено, а сольо-фортепіанна стратегія композитора, як глави авангарду, визначилася “дидактичним” циклом “4 ритмічних етюди”. При цьому ще раз спеціально відзначаємо той бік стильових впливів, які не прийнято було брати до уваги якийсь час тому: через дружні стосунки з І. Вишнеградським здійснювалася опора на спадщину О. Скрябіна, який поєднав релігійну екстатичку з симфонізмом-інструменталізмом та інтересом до індійської філософії» [2, с. 173].

Зроблені дослідницею узагальнення заслуговують на увагу тому, що тут справедливо розділено специфіку симфонічних і фортепіанних творів О. Мессіана із вказівкою на суттєвість для нього відомостей про скрябінівські відкриття в інструментальній сфері. Однак недооціненою є мессіанівська «пророченість» симфонічної й тим більше камерно-інструментальної спадщини фортепіанними наповненнями – концертно-облігатного характеру, барокві витоки котрого органічні в силу вираженої й послідовної релігійності композитора. Остання унеможлилювала, як це вже зазначалося вище, артистичний егоцентризм романтичного рояльно-оркестрального піанізму, адресуючись до салонних духовних витоків, які звично асоціювалися з камерністю і які Мессіан оригінально переніс у межі симфонічної творчості, в цьому випадку спираючись на техніку барокового *concerto grosso*.

Безумовно, в цій методологічній установці для нього цікавим був прояв скрябінівського генія, для котрого органік салонного се-

редовища, особливо стосовно його виконавського прояву, створювала відповідні умови й у виходах на оркестрально-симфонічні жанри.

Виразна ідея втілення в симфонізмі не конструкції, але принципу облігатного концерту виявилася плідною й сутнісною в розкладі творчості О. Мессіана. Підкреслюємо цю обставину оригінальності підходу до форм бароко у французького автора, адже внесення в симфонізм схем барочної концертності широко практикувалося від ХІХ століття в різних країнах і у Франції (С. Франк, Е. Лало, К. Сен-Санс та ін.). Та це все було відтворення в межах художньо-самозначущої музики прийомів та форм церковно-освяченого мистецтва. Традиції містеріальності І. Вишнеградського висунули для О. Мессіана інше: пронизаність релігійною ідеєю творчості, не у вигляді привнесених богослужбних форм, а у створенні нового, глибинно *символістського* за природою, релігійно-дидактичного способу діяльності й вихід із музики як художньої сфери.

Одержимість скрябіністів на рівні віросповідання місією принести злагоду людству через мистецькі акції та Містерію заслуговують на увагу хоча б у тому сенсі, що авторитетом мистецтва композитори хотіли зупинити страшні події планетарного масштабу. І про те, що існувала ця потреба, свідчить творчість і діяльність американця Ч. Айвза, який задумав і прагнув озвучити Вселенську симфонію, оскільки його свідомий трансценденталізм не міг змиритися з подіями розбрату і масового вбивства громадян планети Земля.

Дотичність фортепіанних звучань до сакральної сфери демонстрував послідовник О. Скрябіна у Франції М. Обухов. Його «Книга життя» мислилась як певна паралель Великодній службі у Православній церкві; проповідницький пафос явно перевищував художні завдання у творах «Всесвітній гімн» 1937 (!), «Любімо ж одне одного» 1943 (!). Відомо, що значну частину творів М. Обухов підписував як *Nicholas l'Extasié*, вказуючи на наслідкованість не тільки у творчому, а й у сукупно-соціальному призначенні Служіння Людству. Твір, який зосередив релігійно-проповідницькі установки М. Обухова, – це «Третій і останній заповіт для 5 голосів, звукового хреста, органа, двох фортепіано та оркестру», фортепіанна участь у ньому знаменна.

І. Вишнеградський написав «День буття» у 1916 р. в безпосередньому наслідуванні Містерії О. Скрябіна, мислячи себе наступником творця «Прометей». Зустріч І. Вишнеградського з О. Мессіаном у 1937 році суттєво змінила дещо в житті і творчості обох митців: І. Вишнеградський отримав поміч, яка дала йому змогу за життя у 1978 р. почути прем'єру «Дня буття», а для О. Мессіана відкрився найпродуктивніший період його праці як теоретика і композитора, оскільки в 1940-х роках написані такі базисні твори як «Квартет на кінець часу», «20 поглядів на Немовля Ісуса», «Турангаліла», теоретичну працю «Техніка моєї музичної мови».

О. Мессіан у воєнні роки (в роки Другої світової війни) зарекомендував себе проповідництвом християнської ідеї Смирення засобами музики – з убиранням релігійно-художніх надбань індійського Сходу (а це вже паралель з оточенням І. Стравинського, зокрема, зі світосприйняттям М. Рериха). А от у 1940-х – 1950-х Мессіан відверто виступив із дидактично значущими творами, які становлять низку його композицій так званого «експериментального періоду», демонструючи різні шляхи звуко-виразного оновлення в руслі сповідування Духовного Піднесення людства. Це змістовне налаштування визначило особливу значущість його експериментальної роботи, яку не можна порівнювати з «техніцистськими» пошуками колег Мессіана нижчого творчого рангу.

Музика О. Мессіана втілює не тільки літургійне прилучення до Бога, котре в різних варіантах мало місце в «Квартеті на кінець часу», в симфонії «Турангаліла» та в фортепіанному циклі «20 поглядів на Немовля Ісуса». Музика творів експериментального характеру демонструє власне медитативність – із заглибленням у стан душі, котре відповідає умовам пізнання сакральної ідеї, що на тлі францисканства композитора наближало до медитативних же засобів ісихастів.

У праці Д. Андросові знаходимо таке спостереження:

«Історично в найближчому наслідуванні відкриттів “Турангаліли” виявилася “дидактична” композиція, що склала енциклопедію *месіанівського серіалізму*, що органічно включив цю композицію в свою систему модусів і симетричних ритмів, витісняючи із серійності експресіоністське ядро на користь символістсько-фовістського її переломлення. Цим твором, що наочно

представив об'єднання полюсів авангардної техніки, з яких один мав стосунок до спадщини Нововіденської школи (серіалізм), але другий (модальна система) виводився з дебюссістської гетерофонії “мелодійної тональності”, тоді як скрябінівські виражальні альтернативи орієнтували на *поєднання* вищеназваних виразних альтернатив» [2, с. 178].

Тим фортепіанним опусом О. Мессіана, який є вельми за-требуваним у виконавській практиці вітчизняних та зарубіжних піаністів, виступає цикл «4 ритмічні етюдів» (створені в 1948-1950-му роках). В. Скимовський, автор монографії про О. Мессіана, класифікував цей твір як такий, що ємко представляє «експериментальний» період у роботі композитора. Маємо також загальну виразову та конструктивну сторону «4 ритмічних етюдів», які в характеристиках дослідників, і це очевидно, відзначені програмністю Етюдів № 1 і 4; якщо вказують на програмність «*dedie a la Papouasie*», то дві середні п'єси абсолютно минають будь-яку програмність чи зображальність, що є досить винятковим для вкрай асоціативного мислення композитора (непоказовою для Мессіана є і титульна назва «етюди»).

У вказаному фортепіанному циклі «4-х ритмічних етюдів», окрім серійності, виписаної композитором у поясненнях до нотного тексту у вигляді ремарок щодо №№ 2, 3, 4, є теми-символи, значеннева ємкість яких значно перебільшує змістовність «екзотичної» програми й надає єдності якостям, різним за часом, простором, буттєвим призначенням. Вихідною виступає «тема вогню», в якій змішані ознаки теми-серії, архаїчного хоралу та первісної заклинальності. Показова фригійська послідовність у мелодії теми, даної в тих найнижчих звучаннях, які доступні фортепіанному реєстрові, тобто тему дано в цілковитій відстороненості від природного тембру людського голосу, засвідчуючи ознаки первісності в її вигляді. Нагадуємо асаф'євську думку про те, що в музичній культурі первісного суспільства людська свідомість зверталася до різноманітних форм *навмисного приховування тембру людського голосу*. Така *інструменталізація* співу покладена в основу сакрального мистецтва, а в разі використання інструментальних засобів переваги отримували ті, що могли наслідувати такі «екстремальні» показники виразності.

Загалом контур теми вогню в «4 ритмічних етюдах», що обертається навколо устою Е, відносить тип мелодії до розряду тем Кільця, а значеннєво це Богоспоминання. Загалом ритуальний комплекс, закладений у колові рухи мелодії та конструкції п'єси, опірність на містичну значущість *ладу ті*, використання винятково крайніх, «неголосовх» регістрів – усе це створює показову для Мессіана єдність давньої язичницької й ортодоксально-християнської музики. Останнє – у вигляді мистецтва басування як того, що зберігалось в руському Православ'ї і збігається з традиціями ранньої британсько-ірландської церкви, з якої черпало й Православ'я Русі [10, с. 143].

Присвячення циклу «4 ритмічних етюдів» островам Папуа вказує на «вогняні» кольори «коралових джунглів», що вражають істинно нерукотворною красою та формами життя, настільки ж несуміними з людським буттям, як і Космос. Симбіоз архаїки й сучасності в «темі вогню» налаштовує на межовість сфер людського та позалюдського буття, зв'язаних між собою універсальністю числа, симетрії й кольорів. Показовим є застосування теми вогню в четвертому етюді «Вогняний острів II» – у вигляді теми-рефрену рондоподібної композиції, де епізодами виступають «інтерверсії» симетричних висотних послідовностей тієї ж теми вогню, але представленої на початку «Вогняного острова II» у високому регістрі й quasi-хорально-акордовій фактурі. А згадані інтерверсії фінальної частини циклу «вбирають» примхливу розкиданість контуру, який характеризує другу, вказану в ремарці нотного тексту тему циклу «Вогняного острова I» – тему «Птаха».

Заведено окремо виділяти хронологію «пташиних» циклів у 1950-х роках, хоча ця тематика окреслилась у творах Мессіана набагато раніше [5, с. 22-25]. Наприклад, у З. Борриси згадується 1944 рік як той, коли композитор уже підготував матеріал з орнітологічної збірки, де зібрані матеріали щодо Японії, Мексики, Нової Каледонії, Балкан. Але зразу відзначаємо якість відбору пташиних голосів Мессіаном: великих хижих птахів, які співають басом, композитор ігнорував. І він же підкреслював духовне тлумачення відповідного звукоматеріалу як дотичного «до небесного», «до надземного». Д. Андросова вбачає логіку продовження образу Птаха в серійних фрагментах «4 ритмічних етюдів»,

зокрема, в музиці Інверсій з «Вогняного острова II», реально четвертої п'єси циклу [2, с. 215]. І при цьому суттєвим видається посилення на те, що «птахи включені у позачасове, яке виражає потребу світла, зірок, веселки і звеселювальної мелодійної лінії, – порівняно із світом надземної радості» [2, с. 213].

Адже пташинні образи, як знаємо, становлять і національну самоідентифікацію Франції, через що образ птаха набуває цілої низки значень, котрі йдуть від використання цього образу-символу в попередників О. Мессіана: Птаха як утілення Духу, як символу Предка, як праматері галлів, що, за легендою, походили від Королеви-Гуски, ін. Духовна символіка Птаха присутня у творах А. Онеггера: теми в кодах кожної з трьох частин його Третьої Літургійної симфонії, тема Птаха-солов'я в ораторії «Жанна д'Арк на вогнищі», що вособлює Голос Неба, тощо.

Загальна композиція «4 ритмічних етюдів» поєднує риси старовинної сонати-сюїти і класичного сонатного циклу. Перша тема – за її очевидної первісної архаїки з вираженими «ударно-дзвонними» виявами в наднизькому регістрі – становить мелодію-остинато цілого й частини, що саме собою спонукає до аналогій з сакральною сферою. Перехід до нового образу відзначений (т. 3) пасажем-anabasis, «урівноваженим» у т. 4 низхідною фігурою в басах.

Ознаки сонатної форми утворюються завдяки виявленню теми-антитези в фактурно-регістровому заломленні, позначеної в нотах як «тема птиці», що бере на себе функцію побічної партії, з'являючись в т. 5 у вигляді контрапункту до початкової теми вогню. Зауважмо, що контрапункт до теми птиці у вигляді теми вогню в нижньому голосі характерний локалізацією у високому регістрі. Від т. 12 розвивається перша тема, в якій окреслюються фактурні прояви теми птиці (див. 23-24), але, головне, від теми птиці йде пересування у високий регістр фортепіанної звучності, що обертається напруженою реєстровою діалогізацією «низькі – високі» звучання в характері дзвонових «розгойдувань» (т. 22), у басах упізнається вертикальна проекція теми вогню. Перехід до репризи – сходження-anabasis у поєднанні різноритмічних ліній на чорних і білих клавішах (тт. 25-26).

У т. 27 виявляється динамізоване репризне проведення першої теми вогню, а потім, у т. 37 на тому ж висотному рівні, що

й в експозиційному показі, теми птиці з подальшим коротким резюме на темі-catabasis (т.т. 39-40). Вказані сакральні знаки на межі розділів відповідають загальному містичному тону звучання, в якому вирішальний сенс мають реєстрові контрасти, підтримувані динамікою ff для низького регістру і mf – p для високого. Виділяється фактурне орієнтування на дво- і триголосний виклад, в окремі моменти «обростає» дублями секундових грон (див. т.т. 11-15, 22, 38-39).

Еклектичність будови циклу етюдів із посиланням на різночасність їх створення і зверненість до різних типів техніки – «карнатські ритми» й модальність у «Вогняному острові» 1 і 2, тоді як у системах тривалостей і динамічних відтінків (Етюд II) і в «ритмічних невмах» (Етюд III) відзначений серіалізм, – не виправдовує себе в семантично-структурній аналітичній апробації. Вказана вище клавірна витриманість три-двоголосся в етюді, що відтворює фактурну ідею дисканта-гімеля, отримує демонстративне закріплення в етюді II, трирядковий запис якого «за голосами» виявляє вокально-ансамблеве джерело староцерковної нотації.

Серійно-варіантну структуру етюдів II та III Мессіан детально характеризує в поясненнях, даних у нотному тексті. Особливо відзначаємо фактурно-реєстрову співвідносність етюду II майже винятково з темою птиці: низький регістр показано тільки протяжними педальними звуками (символіка тону-кола як Богоспоминання, див. вище). У вертикальній координаті – майже винятково секунди, зокрема – комплекс $Cis-es^2-g^2-as^2-c^3$, який завершує всю п'єсу і в якому впізнається секундова ж проєкція на вертикаль теми вогню й вихідне секундове зчеплення В/Н на початку етюду I.

Серійне розбиття фактури етюду на самостійні звуки-висотності викликає аналогії з пуантилістичною технікою А. Веберна, для якого кожен написаний твір осягався в сакральній даності. Позиція глибокого шанування значущості А. Веберна для відкриттів музики ХХ століття, що стоїть за посиланням на серіалізм, привносить додатковий ракурс ніби священнодійства в озвучування «системи тривалостей і динамічних відтінків». А саме використання серійної послідовності етюду – в орієнтації суто на вихідну й базову послідовність серії (див. 1-9, 10-17, 18-28, 29-35, 36-47 і т. д.), причому з показом основного тематичного складу

серії в двох верхніх голосах фактурного цілого, що надає зазначеній «експериментальній» технічній ідеї вкоріненості – в церковній музиці на *cantus firmus*.

У результаті Етюд II знову демонструє поєднання ознак давньої архаїки й церковно-християнської старовини – з явною акцентуацією на другій. Етюд III «ритмічні невми» також фіксує техніку ритмо-динамічної серійності, хоча ремарки автора до вихідних постатей п'єси (т. 1) і подальших побудов (тт.13, 22, 46 і т. д.) недвозначно орієнтують на тембральне протистояння фортепіанних регістрів як щось самозначуще: подача «мідного звуку» в басах і «райдужно», у високій дзвінності третьої-четвертої октав фортепіано. Таким чином в Етюді III безпосередньо триває антитеза теми вогню – теми птиці з першої п'єси циклу, що впізнається і з зіставлень «ударної» малосекундової комірки у басів (співвіднесено з басовістю в темі вогню Етюду I) і з'єднання форшлагів і репетицій у верхньому регістрі (тембрально-рестрові ознаки теми птиці).

Загальна будова розглянутої п'єси III – рондоподібна, у функції рефрену виступає контрапункт «мідної» й «райдужної» звучностей, див. тт. 1-2, 22-23, 46-47, 75-76, а у вигляді «відгомону» цього тематичного комплексу – тема рефрену 2, див. тт. 12, 34, 65 і останній такт 99. Роль епізодів виконують побудови, які Мессіан спеціально позначив як власне «ритмічні невми»: тт. 3-11 і 13-20, 24-33 і 35-45, 49-64 і 66-74, 79-98. Спільність теми-серії для всіх епізодів рондальної композиції проявляється, як це було і в «остинатній серійності» Етюду II, в постійному проведенні послідовностей від *dis* (тт. 3, 24, 49 і т. д.) і від квінт-квартакорду (тт. 14, 35, 72 і т. д.). У цілому складається рондально-строфічна структура пісенно-гімнічного наповнення: літургійний сенс подання «ритмічних невм» впливає з наведеного опису, з якого можна зробити висновок про ще більше наближення музики до звукообразу старохристиянської церковнодзвінниці (за британсько-ірландською моделлю), ніж це було в Етюді II.

Етюд IV «Вогненний острів II» містить явні ознаки рондально-варіантної структури, в якій знову, як і в попередніх п'єсах циклу, регістрові зіставлення виявляють спеціальне смислове навантаження. Перша тема демонстративно повертає звучання до

фактурної трилінійності (тут уже точно – в дусі дисканта, з показом головної теми в нижньому голосі), котра в якості тенденції виявлялася в Етюді I і безпосередньо чітко втілена в «овокаленому» записі Етюдю II.

Нижній голос хорально-дискантової теми початку п'єси відтворює характерні ходи теми вогню з п'єси 1-го циклу, але з явним виходом на християнсько-європейську транскрипцію того, що в архаїчно-азіатській безпосередності проступає в темі вогню з «Вогняного острова I». «Дзвінний» верхній регістр, асоційований від номера першого з темою птаха і небесних сутностей, в цьому випадку вельми «освітлює» запозичену від першого Етюдю тему вогню, хоча ремарка «швидко і люто» залишає причетність до «первісної люті» світіння.

Цю «помилкову» іпостась «світлого» верхнього регістру Мессіан майже повсюдно підкреслює в різних фортепіанних творах, і так трактована в попередніх до цього номера частинах циклу «4 ритмічних етюдів», у всій повноті реалізується в другому проведенні рефрену – від т. 28, цілковито витримана в нижньому регістрі з підкресленням м'якої ударності звуків стакато клавирним «брязканням», явленим у початковій подачі рефрену. Новий фактурний вигляд, але з поверненням басового забарвлення теми вогню в тему-рефрен знаходимо в третьому проведенні цієї останньої (від т. 53), аналогічно – в контрапункті з інтерверсією епізоду в четвертому проведенні від т. 73. Нарешті, вирішальне «занурення» цієї теми в «первісну плазму» демонстративного інструменталізму і з повним зняттям вокально-мовних асоціацій відбувається в етюдно-унісонно розгорнутому п'ятому проведенні теми-рефрену від т. 89 і аж до коди завершальних тактів 129-135, де нижній голос в октавному дублюванні в басах (!) декларує контур початкової quasi-дискантової теми етюдю.

Спосіб організації «інтерверсій» епізодів рондальної структури з теми-серії хроматичної послідовності *catabasis* указаний в нотах композитором, детально характеризується в описах, у виданні Б. Шеффера «Нова музика» [9, с. 102-105], в інших джерелах. У цьому випадку звертаємо увагу на лінійність її викладу в контрапунктичних з'єднаннях і один з одним (тт. 8-27, 35-53), і в «накладенні» цього поєднання на тему-рефрен, про що вже

йшлося вище, див. тт. 73-82. Важлива контрапунктична «розкладеність» фактурного цілого цього тематизму в епізодах, пуантилістична динаміка звукових складників яких передбачає не фортепіанну, а клавірну «дзвінність» у звукопрояві.

Підсумовуючи сказане про сутність образного наповнення і структури проаналізованого твору, зміст якого невіддільний від особливостей реалізації програмних і технологічно-дидактичних завдань цілого, відзначаємо такі показові моменти:

- перетворення гіпертрофії «терасності» фактури-динаміки «Турангаліли» в стисле її виявлення в фортепіанному циклі у вигляді розшарувань гучної й тихої звучностей (така експозиція теми птиці у «Вогняному острові І») і в фактурному «розкиді» пуантилізму серійних побудов;

- відмова від вокально-подібної кантиленної подачі тем, зосередження на символічно ударній і моторній специфіці звуковитягу, в якому зіставлення крайніх регістрів за уникнення «голосового» середнього обумовлює основні музично-драматургічні показники вираження, заявляючи одухотвореність, але не душевність його;

- клавірно-цимбальна «дзвінність-ударність» як категорично переважальна характеристика фортепіанного звуковитягу, в якому немає місця оркестральному різноманіттю контрастів, що поступаються місцем одухотворенню протилежностей матеріально-стихійного і небесній дематеріалізації; все це разом надає гімнічно-містеріальної статичності викладу, в якому не розвиток, а пролонгації одного й того ж займають провідне місце у творенні цілого [2, с. 182-184].

Зроблені аналітичні узагальнення відносно «4 ритмічних етюдів» О. Мессіана виводять на уявлення про те «покриття» тонально-модальною системою нововіденської серійності, яке представлене було у творах скрябіністів І. Вишнеградського та М. Обухова й незалежно від них на теренах України було здійснене М. Рославцем і В. Ребиковим. Як уже зазначалося вище, самостійно таку саму «операцію» здійснив у 1950-х роках І. Стравинський, проробивши це незалежно від намірів О. Мессіана і кола скрябіністів, які його оточували. Звідси виникає теза про органічність виходу скрябінівської школи на ті засади, котрі були заявлені Мессіаном у його екс-

периментально-дидактичній композиції «4 ритмічні етюди» і котрі якщо прямо не посилалися на досвід І. Вишнеградського, то й не могли ігнорувати методу, який склався в його творчості у прямому наслідуванні мислення О. Скрябіна.

Звідси висуваємо методологічні принципи аналізу фортепіанних композицій О. Мессіана, що склалися в річичі прийнятої концепції успадкування ним скрябінівської містеріальності:

1) ретельне викреслення салонних ознак фортепіанної спадщини як тих, що є безпосереднім продовженням композиторсько-піаністичної позиції, натхненої традиціями французької аристократичної салонності;

2) знаходження містеріально-літургійних прикмет у викладі образів, із яких особливе значення надаємо образам Птаха у Мессіана, що принципово співвідноситься з мотивами політності-ширяться в О. Скрябіна, що є змістовною проекцією пташинності в розумінні автора «Каталогу птахів»;

3) виокремлення показових для космізму мислення тем, що отримали втілення чи певний розвиток у творах О. Мессіана, а також зосередження на конструкції взаємодії тем-образів, яка начисто пориває з розробленням класичної сонатності.

16.2. Образи птахів у відбиванні спадкоємності від образів Політності й Божественної гри попередників

Загальний погляд на пташині образи О. Мессіана виводить на таку вихідну тезу: він створив систему трансформації на музичних інструментах із темперованим строем пташиних посвистів, закликів, клекотів, юбіляцій. Це: «Каталог птахів» (7 зошитів, 1956-1959), «Екзотичні птахи» (1956) та ін. Ці твори розвивають традиції французької музики, що йдуть від від Л. К Дакена («Зозуля»), Ж.-Ф. Рамо («Курка»), Ф. Куперена («Соловей»), М. Равеля («Сумні птахи»). Однак і ці твори не позбавлені містицизму, а для Мессіана птахи – то послідовне «служіння позаматеріальному», звуконаслідування, забарвлене в релігійні тони [4].

У різних міфопоетичних традиціях птахи виступають як неодмінний елемент релігійно-міфологічної системи та ритуалу, що має різноманітні функції. Птахи можуть бути божествами, деміургами, героями, перетвореними людьми, трікстерами, що не підкоряються загальним правилам, їздовими тваринами богів, шаманів, героїв, тотемними предками тощо.

Вони виступають як особливі міфопоетичні класифікатори та символи божественної сутності, верху, неба, духу неба, сонця, грому, вітру, хмари, свободи, зростання, життя, родючості, достатку, підйому, сходження, натхнення, пророцтва, передбачення, зв'язку між космічними зонами, душі, дитяти, духу життя і т. д. Типологія пташиних образів у міфах охоплює не тільки реальні види птахів, а й фантастичних птахів (Анзуда в Месопотамії, Гаруди в індійців, Симурга, Варагни в іранців, летючої Таніфи у маорі, Руха в арабів, Страху-Раха, Стратим-птиці, Ніготь-птиці, Ворона Вороновича, Жар-птиці в східноєвропейській традиції) або істот гібридної природи (Сфінкс, химери, сирени, Горгона, Пегас, грифони, анчутки тощо), які мають ознаки птиці (крила, пір'я, вміння літати) [7].

Використання птиці як символу душі зустрічається у фольклорі всіх народів світу. Зазвичай птахи виступають у ролі чарівного помічника або вісника, а також представляють духів або ангелів, надприродну допомогу думки та польоти фантазії. Водночас вони є втіленням людської душі.

В індійській казці велетень пояснює своїй дочці, де він зберігає свою душу: на горі, де росте дерево, а його охороняють тигри, ведмеді, скорпіони та змії, нагорі дерева знаходиться велика товста змія, на її голові – маленька клітка, в клітці – птах, а це і є душа. Цей сюжет перегукується з казками нашої землі про заховану смерть Коція Безсмертного.

У християнській традиції птах (голуб) є вособленням Святого Духа, наслідуючи традиції давнього Вавилону, де богиня Іштар представлялася у вигляді голубки. Однак у цьому випадку символіка пов'язана не так із семантикою власне птиці, як із її білим кольором. А символіка птаха в Біблії набагато ширша, про що свідчить уривок з Апокаліпсису: «І вигукнув він сильно, гучним голосом кажучи: Упав, упав Вавилон, велика блудниця, став житлом бісів і притулком всякому нечистому духу, всякої нечистої

і огидної птиці; бо лютим вином блудодіяння свого вона напоїла всі народи» [3, 18:2].

Як крилаті істоти, птахи протиставляються безкрилим, вони утворюють символ повітря, мінливість протиставляється стійкості. Іншими словами, птахи, як і ангели, є символами думки, уявлень та швидкості духовних процесів і відносин. Вони належать до елемента повітря і вказують на «височину» і, відповідно, на «низовину» духу.

Це загальне символічне значення іноді звужується винятково до особливого сенсу, як часто буває в традиційному символізмі висловлень священнослужителів. Так, один священник описував у своїй проповіді різні типи духовності в людях як відповідні різним видам птахів. Як він казав, деякі птахи, наприклад, голуби, простодушні; інші – пронозливі, як куріпки. Одні можуть підлетіти на руку, як сокіл, інші відлітають геть, як курка. Деяким подобається товариство людей, серед них ластівки, інші вважають за краще усамітнення, серед них горлиці. Птахи, що літають низько, символізують зв'язок із землею, ті, що літають високо, – духовне прагнення.

Велике значення в міфопоетичних уявленнях мають образи й пов'язана з ними символіка окремих птахів. Так, голуб виступає в низці традицій як символ душі померлого, Небесний Вісник. Найдавніші зображення голуба сходять до 6-5-го тис. до н. е. (знахідки в Арпачаї, Північна Месопотамія). У християнській традиції голуб символізує Святий Дух (іноді голуб і німб або сім голубів); голуб і лілія – Благовіщення; дванадцять голубів асоціюються з апостолами. У давніх євреїв голуб – образ спокути; голуб і гілка оливи втілюють мир, оновлене життя, знак, даний Ноеві (пор. участь голуба в історії потопу).

З найдавніших часів ластівка є символом життя або щастя (пам'ятаємо слова щедрівки, де щастя приходу весни синонімізується з прильотом ластівочки), в християнській традиції – висловлює спрагу духовного буття. Журавель у деяких традиціях виступає як вісник родючості, що приносить дощ, у буддизмі символізує зиму. В китайській міфологічній традиції журавлі переносять по повітрю ангелів, супроводжують померлих, іноді з ними пов'язана ідея довголіття. У християнстві це символ доброго життя, вірності, аскетизму.

Для Франції пташиний міфопоетичний світ становить особливу сторінку, оскільки з народів Європи тільки французи зберегли в культурній пам'яті образ Матері-Гуски, Королеви Гуски як праматері галлів. Лебідь як небесне створіння представлений і в слов'янському, і в германському фольклорі, а спомин про Матір Сва знаходимо у Велесовій книзі. «Пташинність» як спосіб світовідчуття, досить показова для французів, що маємо в художніх творах як утілення показової французької тематики: «Казки матінки Гуски» Равеля, пташиний вигляд співу Мелізанди в опері «Пелеас і Мелізанда», образ птаха як лейттема 3-ої літургічної симфонії Онегера, солов'я в його ж «Жанні д'Арк на вогнищі» тощо. Щодо пташиних ознак у вираженні Мелізанди, то це явно міфологізувальний показник образу і в Метерлінка, і в Дебюссі. Оскільки в міфах кельтів та слов'ян водяне, зміїне незрідка поєднується з пташиним (згадаймо, як у відомій казці царівна Лебідь є сестрою морських богатирів, а сама плаває в морі). У цьому ж плані показове уявлення про птаха Сиріна, що співвідноситься з жителями водного середовища сиренами.

Птах як любовний посланець є центральним мотивом лірики трубадурів. Справді, трубадури часто обирають птаха на роль посланця, що сповіщає прекрасну даму про кохання, яке трубадур відчуває до неї, а іноді й сам жадає перетворитися на цього птаха. В цій «метаморфозі» ми можемо побачити відгомони психологічного паралелізму, в тому випадку, якщо трубадур порівнює себе або свій спів зі співом птахів, як це робить, наприклад, Маркабрюн, кажучи, що «бажав би обернутися на птаха» [7, с. 214].

Пташина тема мала помітне місце в програмних перевагах рококо. Назви п'єс для клавесина за назвою тих чи інших птахів займає доволі значне місце – від «Курки» Рамо до «Сумних птахів» Равеля. Перекоаний прихильник рококо у віденській школі В. Моцарт вводить у своїй «Чарівній флейті» людей-птахів (Папагено), які явно символізують французьку ситуацію, де революційний Конвент заборонив висловлюватися загальнодоступно в європейському просторі.

У різних міфопоетичних традиціях як неодмінний елемент релігійно-міфологічної системи та ритуалу, що має різноманітні функції, виступають птахи. Не дивно, що саме цей символ привернув увагу символістів-літераторів. Використання птаха як символу душі зустрічається у фольклорі всіх народів світу. Змінився

і розвинувся образ птаха від фольклорної традиції до символізму. Осмислення «птаха» як символу пов'язане і з прагненням поетів до індивідуалізації поетичного контексту. Показово, що цим шляхом ідуть в основному великі автори, такі як Ш. Бодлер, С. Малларме, М. Метерлінк. Вони не обмежуються традиційним використанням «птиці» лише як емблеми «ідилічного» (або «похмурого») пейзажу. Поети перетворюють семантичний контекст, уводячи «птаха» в різні, часом контрастні семантичні ряди, щоб вивільнити глибокий, екзистенційний потенціал, закладений в цьому образі.

Зі сказаного випливає закономірність тяжіння О. Мессіана до «пташиної теми» як спеціальної національної емблематики його Вітчизни. Для О. Мессіана пташинність відверто контактувала з музичною сферою. Композитор спостерігав птахів постійно, писав про них як про близьких осіб, радів зустрічам із ними, вирізняв із них найобдарованіших. Ступінь уваги Мессіана до цих дивовижних створінь не має аналогів, хоча французькій музиці загалом близька ця тематика, вона пов'язана з образами птахів, прикладами чого можуть служити твори Ф. Куперена, Ф. Рамо, К. Сен-Санса, М. Равеля і багато інших опусів. Часте звернення композиторів Франції до образів птахів пов'язане з національною картиною світу, в якій, згідно з друїстичними кельтськими традиціями, котрих ця нація не забула, жива природа пов'язана з повітряними створіннями, адже тільки в кельтському фольклорі в Європі існують сильфі-сильфіди, «духи повітря».

Птахи у висловлюваннях Мессіана є невід'ємним елементом світобудови, який оживлює її польотом, прекрасним співом, багатючими барвами оперення. Птахам присвячено багато творів Мессіана, серед яких «Пробудження птахів» для фортепіано та оркестру, «Екзотичні птахи» для фортепіано, малого духового оркестру, ксилофона, дзвіночків і ударних, «Чорний дрізд» для флейти й фортепіано. Згадки про птахів зустрічаються також в авторських коментарях до фортепіанного циклу «20 поглядів на Немовля Ісуса», до «Квартету на кінець часу», одна з частин якого названа «Бездня птахів», і до інших творів композитора.

Низка авторів вирізняє пташину тематику в циклі «20 поглядів на Немовля Ісуса», де є звукопис, найбільш наочно проявлений в імітації співу птахів через звучання музичного інструмента.

Однак ці імітації співу птахів у циклі пов'язані з технікою фортепіанного письма, для якої характерні високий регістр, форшлаги, штрих стакато, трелі. Показовий в цьому плані восьмий номер («Погляд із вершин»), який можна визначити як «погляд птахів», територія птахів. Уся п'єса персоніфікована «пташиною» фактурою й ритмічними малюнками, властивими співу солов'я, жайворонка, дрозда. У чотирнадцятому номері («Погляд ангелів») епізоди співу птахів представлені характерною фактурою й мелодійними фігураціями, які ніби артикулюють пташині голоси. Спів птахів представлено і в п'єсі «Погляд Сина на Сина», що поділяється на п'ять частин, три з яких композитор позначає як «три музики», а дві інші представляють епізоди з пташиним співом.

Центральним твором орнітологічного спрямування є «Каталог птахів» – фортепіанний цикл, який Олів'є Мессіан написав у 1956-1958 рр. Важлива відмінність цього твору від раніше розглянутих полягає в тому, що він звернений до образів природи – об'єкта музичних картин багатьох епох і напрямків. Справді, серед творів французьких клавесиністів – А. Вівальді, Й. Гайдна, Л. Бетховена, Ф. Ліста, К. Дебюссі, М. Равеля та багатьох інших композиторів – чимало інструментальних творів, присвячених образам природи. У чому особливість мессіанівського бачення цих змістів?

Кожному номерові циклу передує детальна програма, що поетично змальовує птахів і середовище їхнього проживання. Крім того, в самому нотному тексті чимало словесних коментарів, які пов'язані з птахами й містять указівки щодо втілюваних образів. Нарешті, перше видання твору містило ілюстрації художника Андре Бегена, спеціально створені для «Каталогу птахів». Ілюстрації виконані в реалістичній манері, птахи виписані дуже ретельно, майже з фотографічною точністю. Хоча той факт, що Мессіан віддав перевагу «живим малюнкам», сам собою показовий з погляду злиття орнітологічного й художнього начал. Не випадково те, що, розповідаючи про птахів, сам композитор називає себе орнітологом.

Однак, як відомо, в О. Мессіана є пласт творів, присвячених релігійно-містичним уявленням. У нашій праці звернемо увагу на твори пізнього періоду творчості, для якого пташина тема також актуальна. Протягом дев'яти років життя так званого «постоперного» періоду композитор створює найрізноманітніші композиції.

Насамперед це два масштабні твори – велике полотно для органа «Книга Святого Письма» (1984) і симфонічний цикл «Осяяння потойбічного» (1988 – 1992). Велику увагу композитор приділяє й жанру мініатюри, в якому написані «Маленькі ескізи птахів» для фортепіано (1985), оркестрові твори «Вітраж і птахи» (1986), «Місто у вишнях» (1987), «Усмішка» (1989), а також П'єса для фортепіано і струнного квартету (1991). Після смерті композитора залишився незавершеним Концерт чотирьох (1990-1991) для флейти, гобоя, віолончелі, фортепіано та оркестру.

«Маленькі ескізи птахів» для фортепіано – цикл, який містить шість пташиних замальовок. Назви частин такі: «Вільшанка», «Чорний дрізд», «Вільшанка», «Співочий дрізд», «Вільшанка», «Польовий жайворонок». Таким чином, п'єси об'єднуються в три пари, кожна з яких починається «портретом» вільшанки. Виникає аналогія зі способом організації пісень у вокальному циклі кінця 1930-х років «Пісні землі і неба», котрий визначили як «триптих диптихів». А сам О. Мессіан відзначив схожість п'єс «Вільшанка», вказавши, що на слух це щось як одна велика п'єса, розділена на три частини «портретами» інших птахів.

Фортепіанний стиль «Маленьких ескізів птахів» продовжує лінію творів зрілого стилю композитора: пташиний спів виражається, як правило, швидким темпом і дрібними тривалостями, примхливою ритмікою, різноманітними стрибками, швидкою зміною багатозвучних акордів; але водночас помітні й відмінності. Для «пташиних» творів композитора від початку була характерна концентрація фактури у верхньому регістрі, але в «Маленьких ескізах» – це майже цілковита відсутність низького регістру. Композитор фіксує темпові коливання практично в кожному такті, проте позначень прискорення й уповільнення став уникати. Менше стає в багатій динамічній шкалі позначень *cresc.* і *dim.* (у «вільшанках» – вони ж «малинівки» – їх немає зовсім), у результаті чого *динаміка набуває терасоподібного характеру, тобто уподібнюється клавесинним можливостям звуковитягу*. Раніше численні образні порівняння, прописувані композитором у самому нотному тексті, зійшли нанівець.

«Маленькі ескізи птахів» складаються з 6 частин, хоча реально 3-ій і 5-ий номери повторюють № 1, тому в замальовках присут-

ні образи чотирьох пташок. Як зазначалося раніше, це все *дрібні пташки*, які для людини є частинкою повітряного оточення буття. В цьому плані композитор робить вельми зацікавлений відбір, оскільки то все звучання у високому регістрі і пташки записані в певній рондальній послідовності, де рефрен належить малинівці, яка для Мессіана була найбільш приємною та милою. Водночас відомо: рондо – вказівка на божественне коло, на Богоспоминальну констуркцію, наявність б п'єс приводить до аналогії з 6-частинністю зошитів Ф. Мендельсона, які «списані» з 6-частинних Сонат і Партит Й. С. Баха.

Число 6 у християнській традиції мислять як послідовність двох трійок, а це символ триєдності Бога. Вражає з першого погляду на текст те, що це справді щось на кшталт «пісень без слів». Бо композитор спеціально позначає ремаркою записи, найближчі до звучання голосу пташки, а поряд ідуть акордові послідовності явно прелюдійного інтермедійного призначення. Вірогідний запис показаний у *двоголосному* викладі, що є порушенням відбитку натуральності пташиного співу. А в п'єсі 4 маємо ще й триголосний виклад, із чого випливає, що цикл аж ніяк не має на меті орнітологічної точності відображення, а показує *образи* птахів, художньо вільне перетворення мотиву співів.

Фактура цих п'єс указує на клавірний принцип запису, оскільки змінність рівнів динаміки на піано та форте засвідчує, як уже зазначалося, вид терасної динаміки. Таке *клавесинне* подання у фортепіано образів птахів указує на пряме наслідування позицій рококо. Вражає також підкореність послідовностей пташиних співів контурам Хреста. При цьому саме в музиці вільшанки-малинівки безпосередньо вловлюється той контур, тоді як в інших пташок співвідношення із Хрестом досягається за рахунок відвертої ламаності мелодійного контуру. У співі малинівки композитор шляхом запису неточного унісону (септима через октаву) досягає ефекту втілення детонації. В характеристиці малинівки у якості фортепіанних інтермедій проводиться принцип зіставлення послідовностей на чорних та білих клавішах.

Сама оформленість «пташиних портретів» у вигляді чергування пташиних соло та фортепіано наводить на аналогії з варіаціями-сюїтами рококо, оскільки не тільки повторюваність музи-

ки малинівки є у 1-му, 3-му, 5-му номерах, але всі учасники того пташиного кола відзначені єдністю кварт-акордів із «неточним» унісоном октави у вигляді «відлуння» тону в формі великої септими чи малої нони. Ця спільна тематична структура всіх п'єс конструктивно поєднує їх із традицією варіацій-сюїт рококо. Але в самому характері подання вказаного «неточного» контуру октави маємо звернення до прикладу одного з перших партнерів Мессіана в Молодій Франції, до циклу Андре Жоліве «Мана», в якому представлені ритуальні фігури тваринного виразу, а через весь цикл також іде ця інтервальна знахідка неточної октави.

У 1936 році, коли було написано цикл «Мана», той фонізм зменшеної октави-нони сприймався як віддалена в часі згадка про архаїчну ритуаліку «Весни священної» Стравинського, а там виділилась інтонація весняного «безладного проростання», «безладного й жертвовного». Але «виклик» Стравинського назустріч страшним подіям Першої світової та революції в 1930-х роках не мав госроти сприйняття. А цикли Жоліве та Мессіана були написані в умовах надії на неможливість соціальної жорстокості, про які заявляла «Весна священна». Так засобами музики циклу Мессіан у переддень подій всесвітньої перебудови натякав на *добрість* можливих людських соціальних пертурбацій. Показово, що остання Соната Скрябіна, разом із підготовкою їх у Сьомій, містить знакові торкання верхнього регістру в тих же пастельних тонах, як і у пташиному циклі Мессіана. І ці поривання у високий регістр подаються (як це у 8-ій Сонаті Скрябіна) з поступовим відривом від басових нот. А Мессіан абсолютизує ці регістрово-фактурні можливості фортепіанної дзвінності у надвисокому регістрі.

Таким чином, останній пташиний цикл О. Мессіана засвідчує такі показники виразності:

- естетизм рококо символізує у відборі співочих моделей для звукового портретування цікавих для композитора птахів;
- підкреслене клавесинне викладення фактури ще й затримання майже протягом усього циклу одного регістрового подання – високі дзвінки звуку;
- наявність, як і в інших композиціях Мессіана, принципу варіантної поєднаності тематизму п'єс циклу, що в цьому разі здійснений на основі наскрізного проведення «детонованого

співу» пташиних обранців композитора, які за музичною якістю співвідносяться із циклом Жоліве 1936 р. і до витoku останнього – музики «Язичницької меси» 1913-го І. Стравинського; але, як і Жоліве, Мессіан «знімає» дисонантно різкі погуки музики Стравинського, абсолютизуючи ідеальну витонченість співу, генетично спільного з пошуками «лютого язичництва»;

– пташині образи Мессіана, зібрані у циклі 1985 року, безумовно, ті, що мають сакральну призначеність у світобаченні композитора (див. рондальність подання циклу, уподібненість контуру Хреста записів співу, ін.), що мають безпосередні аналогії до містеріальних 1910-х років європейського Сходу.

Така «схематичність» фортепіанного письма буде властива і П'єсі для фортепіано та струнного квартету, написаній з нагоди 90-річного ювілею директора видавництва Universal Edition Альфреда Шлеє. Твір на концерті виконав квартет Ардитті поряд із присвяченими цій же події творами інших композиторів. Анормативність цієї композиції в тому, що, по-перше, Мессіан знову звертається до камерно-інструментального складу майже через 40 років після написання останнього твору в цьому жанрі – «Чорного дрозда». По-друге, на тлі програмних творів, забезпечених докладними коментарями й поясненнями, П'єса – практично абстрактний твір: тільки центральний розділ присвячений співу однієї з улюблених пташок композитора, садовій славці. По-третє, це одне з найкоротших творинь композитора, його тривалість – три хвилини.

Будову П'єси визначають три складові: конструктивізм, секційність, симетрія. П'єсу можна розглядати з позиції тричастинної форми як А В А1. Розділ А містить п'ять секцій, які в А1 ітимуть у зворотному порядку. Центральний розділ В, в якому відтворюється спів садової славки в партії фортепіано, є кульмінаційним. Її основу становить хроматичний ряд. Усі дванадцять звуків використовуються як горизонтально (наприклад, у фортепіанному соло секції b), так і вертикально: одночасне звучання всіх інструментів у секціях c і c1 складається в дванадцятитонову систему.

Початковий мотив складається з чотирьох звуків g – A – gis – d і є тематичним ядром у партії струнного квартету. Певною мірою початковий ряд можна назвати серією, оскільки робота з ним становить основу всієї музичної тканини струнних, за винятком спільного

звучання квінтету в секціях с і с1. Основні прийоми роботи з рядом – це застосування звернень заданих інтервалів (за збереженого порядку звуків), виклад у вигляді канонів і транспонування. У ритмічному плані ми бачимо засновану на канолах партію струнних з одного боку, примхливу ритміку садової славки у фортепіано – з другого. Як і в попередніх творах, композитор підкреслює концертні якості інструмента, рояль звучить яскраво, барвисто, сонорно.

Завершальний період творчості композитора унікальний тим, що поряд із новітніми його відкриттями в галузі музичного письма сусідять відгомони зрілого і раннього періодів. Так, маючи величезні ресурси й накопичення в фортепіанному листі «пташиного» стилю (різноманітні способи імітації пташиного співу, сміливі фортепіанні прийоми, гра поза темпом), Мессіан у кінці життя створює «Маленькі ескізи птахів», своєрідний «спрощений» варіант. Можна провести паралель між цим циклом і п'єсою «Чорний дрізд» (1951) – першим твором, цілком присвяченим пташиному співу. Водночас із вищезгаданою композицією «Чорний дрізд», а, точніше, її завершальним розділом корелює П'єса для фортепіано і струнного квартету. Попри різницю в 40 років, музична мова цих композицій дуже схожа: в обох творах сильною є «технологічна» складова.

Зображення засобами фортепіано пташиного співу залишається домінантною функцією інструмента, отже, переважає ударно-сонорне трактування фортепіано. У складі ансамблю або оркестру фортепіанний тембр позиціюється однією з барв шляхом протиставлення фортепіанного тембру групі інструментів або оркестру загалом, часто за рахунок горизонтального зіставлення (почергового звучання).

У мессіанівському пізньому *style oiseaux* помітний намір композитора максимально наблизитись до природного першоджерела. Це реалізується шляхом каденцій поза темпом. Помітно зростають природна ритмічна свобода у «пташиному» ансамблі, органічність і невимушеність виконання, що також досягається шляхом відходу від властивої композиторові деталізованості в галузі фортепіанного письма. Завдяки ослабленню акценту на зовнішній образотворчості з'являється той необхідний баланс між загальним і приватним, який сприяє ширшому охопленню виконавського мислення.

У вигляді узагальнень виступають такі позиції.

1. Захоплення О. Мессіана пташиною тематикою має глибокі історично-поетичні корені у французькому релігійному світобаченні, фольклорі, міфологічних уявленнях про пташине походження нації й відповідно широке користування уявленням про пташинність у мистецьких надбаннях.

2. Пташинність людської суті широко висвітлюється не тільки у французькому, а й у слов'янському фольклорі та загальнохристиянським символом стають голуб і голубка як утілення Святого Духа (що походить від вавилонської символіки голубки-богині Іштар).

3. Пташинні переваги О. Мессіана наслідували сталі звернення французьких авторів до таких образів-алегорій, символів-емблем, які не мали орнітологічного спрямування, і О. Мессіан має рацію в тому сенсі, що цей об'єктивований погляд на природу птахів він із композиторів зробив перший.

4. О. Мессіан науково пристрасно ставився до записів пташиного співу, явно спираючись на традиції естетики рококо та імпресіонізму. Серед птахів не хижого масивного типу вважав найулюбленішою маленьку садову славку.

5. Пташине як пов'язане зі звучностями високих тонів клавірного втілення надає впізнаваності образам-символам, загалом музичним виявленням майстра.

6. О. Мессіан як ніхто підкреслює вписаність пташиного образу в релігійно-літургійну відправу, яку він висував і в ранніх творах («Голуб» № 1 із циклу «Прелюдій»), нагадуємо про сакральне розуміння прелюдійності у французькій традиції (посилання на Ф. Куперена), і це ж маємо в літургійній симфонії «Турангаліла», де тема птаха не виписана, але її дзвінний «спів» у фортепіано високого регістру впізнаваний за його виражальною суттю.

7. Апогеєм пташиного виявлення стає сьома картина з опери «Св. Франциск Ассизький», оскільки пташинні тремоловання, освітлене звучання високого регістру роблять упізнаваним цей конкретний образ-символ без спеціальних ремарок чи програмних позначок.

Аналітичні студії відносно спадщини О. Мессіана засвідчують апробацію теоретичних позицій *сакральної обумовленості пташиного образу* – через *дематеріалізацію* представлення цих

створінь у творах Мессіана винятково *малими співочими* екземплярами. Генеральною ідеєю виступає уявлення про успадкування О. Мессіаном засадничих позицій скрябінізму, що породило конкретику пошуку конструктивних запозичень, а головне, розрізнення барокових деталей у концертно-презентативних конструкціях О. Мессіана у світлі «духу епохи» ХХ століття. Останнє вказує на дієвість в особистісному творчому вираженні «системи Леонардо да Вінчі», тобто поєднання в одній особі музично-творчого покликання й позамузичного заняття.

Упізнаваність скрябінізму чітко несуть твори 1940-х, фортепіанний цикл «20 поглядів на Немовля Ісуса», що в сукупності програмної спрямованості демонструє авторськи забарвлене «розростання» концепції «Agnus Dei» меси і твору з фортепіано, але з особливою функцією баса у вільно інтерпретованій тріо-сонаті, у «Квартеті на кінець часу». Відкриттям цього дослідження вважаємо знаходження суттєвості теми Птаха, зазначеної спеціально авторською ремаркою в нотах, як дотичної до образів Політності-шир'яння О. Скрябіна, що вказують на образ Небесного дотику. Адже птахи в Мессіана ніколи не виписуються в реаліях тяжкої фізичної явленості.

Із цього випливає особлива національна відзначеність уваги до Немовляти Ісуса в утіленні інфантілістських тенденцій віросповідання у Галлії, а згодом у Франції, в якій «немовлення» малечого явлення Спасителя перекидає аналогію до ісихазму єгипетських пустельників, до подвижництва афонських ченців та їхніх аналогів на Русі. Ісихастська забарвленість базової вербальної термінології О. Скрябіна свідчить сама за себе, сповідування розуміння тих підходів у М. Обухова та І. Вишнеградського також не має сумнівів – францисканство, тобто найдотичніша до візантійського ісихазму ланка католицтва в О. Мессіана засвідчує його надчутливість до цінності дитячого і quasi-дитячого *немовлення*.

Ця увага до двофазної угрупованості, минаючи категорично розробність у циклізації, що звично тягне до сонатних асоціацій, виводить до зв'язку із першолітургійними принципами двофазовості, збереженими Православ'ям як «літургія оглашених» – «літургія вірних». Відносно двофазовості підлеглою в циклах Мессіана виступає рондальність, сакральна значущість принципу

якої запозичена із музики бароко, з музики знаменитих французьких клавесиністів насамперед.

Пташині образи, які так вирізняють О. Мессіана із творчого оточення й зокрема французьких композиторів, теж особливо схильних у силу ментальних та історичних обставин до втілення пташинності, мають у цього автора особливе призначення, що виражається і кількісно, і якісно в його творчих надбаннях. За частотою звернення до птахів і наявністю особливо тих, яких за певні якості виділяє для себе композитор, вражає послідовний принцип принадності, який спрямовував відбір Мессіана пернатих до його музичної колекції: *ігнорування птахів хижих, великих за розмірами, співвідносних за поведінкою з небезпечними для людини тваринами*. Славка, соловей, дрізд, вільшанка-малинівка, ін. – то перелік пташиних порід, якими щиро цікавився Мессіан і записи співу яких живили творчу уяву митця.

Убачається в цьому лоборі підхід, який панував у творчих уподобаннях рококо та імпресіоністів, які їх наслідували: це птахи, асоційовані з колоритом *райського саду*, в якому є тільки прекрасне й миле, без істот агресивних до людини і співвідносних із ними. Це птахи, які асоціюються з Небесною досконалістю і здатністю давати людському слуху тоново прийнятні звуки. З цього випливає суто умовний бік ставлення до «пташиного царства» творця «Маленьких пташиних ескізів», для якого найважливішою стороною існування цих істот стає їхня дотичність до Небесної краси, і не так за виглядом, як за естетизмом, із людського погляду, їхнього звуковираження.

Вказана вище похідність мессіанівської «пташинності» від Політності попередників має під собою ще й те, що саме птахи Мессіана й відповідні теми інших майстрів тяжіють до специфічно фортепіанно-клавірного втілення – до спирання на ефекти «легких», «флейтових» фортепіано, які у високому регістрі видають малі за тривалостями в артикуляції *staccato* звучання, що справді нагадують пташиний щебет (якщо мати на увазі звуковиявлення тих дрібних пташок, якими цікавився французький композитор).

Аналіз циклу пізнього періоду творчості «Маленькі ескізи птахів» О. Мессіана засвідчує релігійно-символічну спрямованість у сприйнятті цих істот, представлених у циклі в формах замилювання їхньою дотичністю до повітряно-небесної сфери.

Відверте спирання на клавирні цикли рококо – і з рисами гіперболізації цього стильового показника у вигляді вторгнення рондального подання образів одночасно з циклізацією.

Навмисна «дематеріалізація» пташиного втілення дана показом їх усіх тільки у верхніх регістрах фортепіано. І водночас маємо оригінальне переломлення ідеї «пісні без слів» («романсу без слів»), оскільки рядки запису співу чергуються із власне фортепіанними «коментарями», що вказує на символічно-штучне подання образів, незважаючи на численні «орнітологічні» посилення композитора.

Література

1. Андросова Д. Нариси з історії зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. США. Греція. Польща. Вип. 2. – Одеса: Астропринт, 2011. – 124 с. Співавторка О. Маркова.

2. Андросова Д. В. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.

3. Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета. По благослов. Святейшего Патриарха Алексия II. Библия переизд. на средства граждан Одесщины, Преумножая Слово Божье. Одесса, 2015. 1383 с.

4. Інтерпретація образу птахів у творах Ш. Бодлера, альбатроса у С. Малларме і лебедя у М. Метерлінка Синій птах. URL: http://na5bal.narod.ru/load/literatura/interpretacija_obraza_pticy_v_proizvedenijakh_sh_bodlera_albatros_s_mallarme_lebed_i_m_meterlinka_sinjaja_ptica/16-1-0-9854 (дата звернення 18.06.2013).

5. Маркова О. Нариси з історії зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. Франція. Австрія. Німечина. Італія. Вип. 1. Одеса: Друкарський дім, 2010. 128 с.

6. Мессіан О. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Мессіан_Олів'є.

7. Фадеева Т. Сакральная география Крыма. Очерки. Симферополь: Бизнес-Информ, 2011. 224 с.

8. Marcabru. A critical edition. Cambridge, 2000., p. 214.

9. Schäffer В. Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej. Kraków: PWM, 1969. 543 s.

10. Wilson-Dickson A. A brief history of Christian music. Oxford: Lion Publishing pic, 1997.

Розділ 17.
СИМВОЛИ СТАРОВИННОЇ ЦЕРКОВНОЇ ПОЛІФОНІЇ
У ХХ СТОЛІТТІ Й ПОЛІФОНІЧНИЙ ЦИКЛ
К. КАРАЄВА

Поліфонізм мислення постав синонімом музичної виразності у ХХ столітті, причому відмова від гармонічної класики компенсувалась узагальненням як барокової інструментальної поліфонії, так і відродженням старовинної церковної так званої контрастної поліфонії, котра безпосередньо стосується видів підголоскової й бурдонної поліфонії в народних традиціях різних європейських країн, а також контактує з гетерофонією та ритмо-поліфонними побудовами несередньоевропейських народів. У цьому плані показовою виступає спадщина азербайджанського високоталановитого композитора К. Караєва, який усвідомлював контактність національних традицій з поліфонно-гетерофонними принципами світового музичного фахового вжитку – через опертя на модальні лади, які здатні регулювати інтерваліку горизонталі й вертикалі в єдності відповідних смислових взаємодій. Універсалізм поліфонного мислення у ХХ столітті допускає «оминати» закономірності «малої сюїти» прелюдії-фуги, відновлюючи «фантазії» ранньобарокової абсолютизації фуги, яка становила самозначущість інтелектуального начала в музичному вираженні, й абстрагуючись від «почуттєвості» вираження в секуляризованому музичному світі XVIII-XIX віків.

У результаті символіка віросповідальних установок становить провідний шар вираження в циклі К. Караєва, який, на відміну від свого вчителя Д. Шостаковича, написав цикл Фуг як самодостатню якість вираження в демонстрації інтелектуалізму в національному здобутку музичних побудов. Численні описи названого твору орієнтуються на пошуки уподібненості тематизму фуг мелодійним формулам азербайджанської національної мелодійності, ігноруючи вказаний ранньобароковий комплекс довіри до самозначущості поліфонічної інтелектуальності в К. Караєва, але який став тематичним ядром аналізу вказаного твору в цю-

му нарисі. Методологічне тло аналізу спирається на інтонаційний підхід герменевтичного нахилу, як це зафіксованого у працях Д. Андросової, О. Маркової, О. Муравської, О. Олійника та інших науковців. Результатом аналізу є усвідомлення авторами першості атестації смислу «12 фуг» К. Караєва як дітища ранньобарокового стильового принципу варіацій-фуг на тему фуґи, що відкриває цикл, витоку наступних п'єс цього роду, а також невідривність того стильового вибору від клавірного («проклавесинно-прочембального», див. [1]) трактування фортепіанної фактури викладу.

17.1. Контрастна поліфонія і український внесок в її розвиток як спосіб поліфонізації композиторського мислення в епоху науково-технічної революції

XX століття визначилося в антиромантичній і неокласичній в широкому

сенсі позиціях, оскільки позначене було від кінця XIX наявністю «феномена Леонардо да Вінчі» [2], тобто спиранням на ренесансні засади мислення і дій віку науково-технічної революції та психології підсвідомого. І якщо три століття Нового часу відштовхувались від Ренесансу, являючи культуру постренесансного прояву, то XX століття продемонструвало відновлення особливої двоїстості соціально-стильових складових парадигми, що у сфері мистецтва проявилось в антитезах художнього самодостатнього мистецтва і маскультурного вияву останнього, розривом у першому на традиціоналізм і модерн-авангард (див. детальніше про це у книзі Л. Шевченко [9, с. 12-67]).

У музично-професійній сфері активізувався поліфонізм у повному обсязі досягнень класики інструментальної поліфонії XVII-XVIII століть і старовинної церковної поліфонії, які в синкретизмі початків першої та виявлених здобутків другої визначали особливості вокальної поліфонії так званого строгого стилю ренесансної доби. Старовинна поліфонія склалася від початків християнства I століття н. е., спираючись на бурдонно-ісонне дво- і триголосся, в якому педаль на витриманому тоні (чи квін-

товій інтервальній сталості) позначала символіку Всього, Бога, тому що звучання окремого тону мало смку вказану значущість.

І це було необхідно в силу залучення багатьох мелодій з аполлонійських гімнів: саме культ Аполлона в античності й шанування Орфея, сина Аполлона, що Перетворював довколишніх співом і смиренністю, було покладено в основу християнської гімнографії. А звучання тих мелодій з новим текстом і на основі педалі-ісона відзначало саме християнський смисл такого співу, відсторонюючи пам'ять від язичницьких споминів. Так склалися основи старовинної *контрастної* поліфонії, в якій тембром-регістром голоси принципово розрізнялись, хоча текстово-мелодійно були подібними (педаль була спрощеним відтворенням основного наспіву).

В західному Православ'ї Ірландії, Галлії, Британії, що хрестились одночасно з римлянами у IV-V століттях, візантійський спів з ісоном-бурдоном незрідка замінювався на педалювання дзвонами-дзвіночками (це за їхньою ініціативою було введено церковні дзвони, зокрема басові, підхоплені Руссю, тоді як Західні церкви від цього відмовились). Так західне Православ'я вводило інструменталізм у церковний вжиток, який зберігався й в Україні до кінця XVII століття (у М. Степаненка маємо опис православної літургії за Богдана Хмельницького в Умані – з грою на органі [8, с. 69-89]).

Розквіт старовинної поліфонії – готичний переддень Ренесансу, XII-XIV століття, коли постали французький дискант (тобто «проти-кант», фігуративне прикрашання наспіву у двох верхніх голосах хлопчиками-дискантистами), ранній (XIII-XIV ст.) італійський мадригал (XIII-XIV ст., від «мадер», тобто спів за «материнською» мелодією), англійський гімель (XII-XIV ст., паралельне, в основному секстакордами, звуковедення), руський «путьовий» (XIV-XV ст., за «путьовою» мелодією) спів («верх» і «низ» дають варіанти «путі»), грузинське триголосся (XII-XIII ст.) і т. д. Принципове триголосся в цій поліфонії посилялося на священний символ Трійці.

Сказане висвітлює глибинні релігійно-літургійні *символи* в того типу старовинній поліфонії, тоді як пізніша класична (після XVI ст.) *імітаційна* виникла на риторичному базисі *вокальної риторики*, що склалася в музиці на основі реакції на значущість слова і його предметність [12]. В силу усталеної від XVIII ст.

позиції в наукових розвідках не торкатися символіки віри, в музикознавстві, що виокремилось у незалежне від теології відгалуження в тому-таки XVIII столітті, теорія інструментальної класичної поліфонії виявилася розробленою і вжитковою, тоді як старовинна поліфонія не створила своєї теорії – і не має її донині.

Але творча практика XX століття від початків своїх історичних кроків уводила поліфонію-гетерофонію найширшого історичного обсягу, зокрема, це й первісна гетерофонія чи комбінування різних поліфонічних моделей у фактурі творів. Тому в здобутках композиторів минулого століття маємо як величні випуски пробахіанської поліфонії, так і спирання на «поліфонічний примітив», як недбало висловлювались мистецтвознавці, спираючись на знайомство з композиціями Е. Саті, І. Стравинського, А. Онегера та ін. Впадає в очі те, що найбільшою мірою охоплені були тим «старополіфонічним бумом» музиканти кельтського і слов'янського світів, причетних до візантійської спадщини першохристиянських настанов.

Україна відзначилася творчістю двох геніально обдарованих митців – М. Леонтовича і Б. Лятошинського, з яких перший свідомо звертався до поліфонічного досвіду Ренесансу, спираючись на здобутки Палестрини (представника епохи Контрреформації на Заході, коли для католицтва очевидні були пошуки контакту з Православ'ям – і в Католицькій церкві було введено строгий акапельний спів). Бурдони-ісони в Леонтовича («Дударик») стають смислом-образом, остинато, базова техніка контрастної поліфонії відзначає шедеври поем-мініатюр типу «Щедрика», реквіємного «Козака несуть» та ін.

Б. Лятошинський демонстративно застосовував імітаційну поліфонію, тобто риторику інструментального поліфонізму, але його педальні утворення у фактурі, остинато становлять невідривну від його стильового лику якість, тим більш показову в його фортепіанних творах.

Поліфонізм мислення численних українських майстрів поповнився як вихованцями Б. Лятошинського (Л. Грабовський, В. Сильвестров, В. Губа), так і представниками західноукраїнського мистецтва – в особі М. Скорика, який сформувався як творча особистість у руслі «нової фольклорної хвилі» 1950-х – 1960-х років, наслідуючи остинатні форми, підняті на щит на єв-

ропейському Сході, насичуючи їх, з огляду, вважаємо, на М. Леонтовича, оригінальним фольклорним тематизмом.

Як уже зазначалося вище, мелодична культура кавказьких народів і Близького Сходу стала основою оригінальних поліфонічних напрацювань, спираючись на відродження в європейському професійному мистецтві, а також у маскультурному середовищі (джаз, рок) навиків старовинної церковної поліфонії. Адже саме спів спіричуелс на Півдні США, населеному переважно кельтами-ірландцями, католиками із залишковими ознаками причетності до Неподільної церкви, надихнув пошуки джазу, тоді як формування диксиленду в Новому Орлеані, як показують сучасні матеріали, виробили італійці-сицилійці на основі співочих моделей староцерковної традиції (див. 5, с. 14-19).

Саме старовинна церковна поліфонія надихнула на прийняття багатоголосся вірменською музикою у творчості Комітаса, що стало вихідним чинником світового підйому музичної Вірменії в особі А. Хачатуряна, для якого форми остинато утворили органіку авторського стилю.

Старовинна поліфонія у вигляді техніки остинато надзвичайно гармонійно просувається в інструментально-співацький фактурний комплекс азербайджанської музики, в якій творчість У. Гаджибекова і К. Караєва демонструє рівень мислення всенаціонального і наднаціонального значення, поєднуючи техніку авторської художньо-самодостатньої музики із традиційними сферами музикування в межах національного творчого надбання. Остання черпає зі скарбів так званого Ренесансу Ісламу (див. книгу з цією назвою в А. Меза [13]), у багатствах літературно-поетичної традиції нації.

У статті А. Бретаницької знаходимо такі узагальнення щодо спадку К. Караєва:

«Серед творів зрілого періоду – симфонічна поема “Лейлі і Меджнун” (1947), що поклала початок лірико-драматичному симфонізму в Азербайджані. У розвитку сумних, пристрасних, піднесених образів поеми втілилася трагічна доля героїв однойменної поеми Нізамі. Сюжетні мотиви “П’ятириці” (“Хамсе”) Нізамі лягли в основу балету “Сім красунь” [...], у якому розгорнута картина життя азербайджанського народу в далекому минулому, його героїчна боротьба проти гнобителів... Балет Караєва – бли-

сучий зразок єднання стихії азербайджанської народної танцювальності із симфонічними принципами балетів [...] Якравий, багатобарвний, емоційно багатий балет “Стежкою грому” (за романом П. Абрахамса, 1958), в якому героїчний пафос пов’язаний з боротьбою народів Чорної Африки за свою незалежність, є цікавим завдяки майстерно розвинутому музично-драматичному конфлікту, симфонізації негритянських фольклорних елементів (балет був першим твором радянської музики, що розробив африканську народну музику в таких масштабах)» [3].

Додамо до цього справедливого опису узагальнення щодо використання остинатних форм, притаманних музиці Африки, які змогли втілитись у європейській авторській композиції на хвилі прилучення до гетерофонії і старовинної поліфонії, невідривних від музичної практики позаєвропейських народів.

І ще одне спостереження вище цитованої авторки, надзвичайно цінне для розуміння інтелектуальної установки Майстра, що вивів національну музику на визнання у світовому масштабі:

«Майстерно володіючи законами музичної композиції, художник яскравого самобутнього стилю, Караєв протягом усього творчого шляху прагнув постійного оновлення мови та форми своїх творів. “Бути з віком нарівні” – такою була головна художня заповідь Караєва. І так само, як у молоді роки він долав себе у стрімкій їзді на мотоциклі, так завжди він долав інерцію творчої думки. «Щоб не стояти на місці», – сказав він у зв’язку зі своїм п’ятдесятиріччям, коли за плечима вже давно була міжнародна популярність, “треба було «змінювати» самого себе”» [там само].

Наведені слова найвищою мірою справедливі: К. Караєв різко міняв свої стильово-жанрові спрямування на кожному наступному етапі творчого буття, просуваючись до висот оригінального *бахіанства* на завершальному витку творчої біографії. Він написав цикл «12 фуг» як утвердження єдності національного мислення і величного фахового надбання поліфонічного мистецтва світу.

Як узагальнення огляду національних скарбів поліфонізму ХХ століття і мистецької готовності до участі у світовому процесі мистецької еволюції творчості К. Караєва вказуємо:

1) відновлення у ХХ столітті в культурній пам’яті людства здобутків ранньої поліфонії забезпечило зв’язки із формами ости-

нато, які в різних вимірах є фактурною прикметою планетарного музичного масштабу;

2) наявність різнонаціональних шкіл музично-мистецької палітри в минулому віці невідривне від поліфонічного насичення творчості, в якій одним із найвиразніших внесків є творчість М. Леонтовича і Б. Лятошинського в Україні;

3) буття композиторських національних шкіл у колишньому Радянському Союзі розкрило багаті можливості у вияві причетності майстрів до скарбів ранньополіфонічного мислення, народженого високою символікою релігійного Служіння і того, що стало витоком композиторського натхнення для художників найвищого рівня прояву дару;

4) К. Караєв як композитор міжнародного визнання усвідомлював високий динамізм творчого життя віку науково-технічної революції, постійно оновлюючи виражальний запас ідей і засобів творчого вияву й символічно завершуючи свою художню путь *бахіанським* здобутком циклу «12 фуг», що стали гідним унеском у світову музичну скарбницю.

17.2. Східні лади азербайджанської традиції у взаємодії з новим поліфонічним мисленням XX століття в циклі «12 фуг» К. Караєва

Азербайджанська музика вирізняється спадкоємністю щодо освіченості і глибокої музикальності арабсько-ісламської та персько-іранської культурних традицій, які зі свого боку черпали із джерел античних мистецьких здобутків. Тетрахордні зчеплення традиційних ладів азербайджанської музики мають корені у персько-грецьких витоках, які живили і християнську спадщину Європи. Показовим є чергування в ладах діатонічних послідовностей і ходів на збільшену секунду (пор. з давньогрецькими ладовими утвореннями, разом із хроматичними й енгармонічними їхніми варіантами). Подібно до ладів Антики, тонічний опірний тон перебуває в серединній частині звукоряду, що згодом маємо в руському знаменному співі і в григоріаніці.

У цьому нарисі використано матеріали праці М. Валім-Заде [4], магістрантки автора цього дослідження з відповідними посиланнями на її текст.

Т. Сеїдов, автор методичної розробки, присвяченої циклу «12 фуг» К. Караєва [7], вказував на тему першої fugи циклу, яка є вихідною темою всіх п'єс композиції, у зв'язку із відповідністю її структурі ладу чаргях, що втілює образ пристрасної, збудженої. На доказ цього автор виписує тему Фуги № 1, що демонструє ходи за послідовностями секстакорду і кварсекстакорду від a^1 та dis^2 , у поступневому ряді, де знаходимо чергування великих і малих, а також збільшених секунд. Останні яскраво засвічують мелодичний образ ладу, однак мелодичних послідовностей такого типу у Фузі не зустрічаємо.

А що стосується семантичного навантаження, то тема Фуги вибудована на ритмі уславлення (кантовий чи шансонний ритм половина і дві чверті), що безпосередньо не збігається із «пристрасним, збудженим» характером виразності чаргяху. А от квартова структура, що виділена у висотних послідовностях і в численних вертикальних утвореннях п'єси, явно становить сумативне віддзеркалення квартовості ладів традиційної музики Азербайджану. Також тут маємо реакцію на «поклик епохи»; квартові побудови творів П. Гіндеміта, Б. Бриттена, джазові мелодичні конструкції стали «плоттю і кров'ю» музичного мислення з 1950-х – 1960-х років і становлять тло музичної виразності тих літ (див. про це у праці О. Маркової [6, с. 89-91]).

Узагальнивши досвід поліфонічних циклів, від Й. С. Баха до П. Гіндеміта, К. Караєв явно вибирає в якості моделі свого твору цикли fug Й. С. Баха – «Музичне принесення» та «Мистецтво fugи» (обидва названі цикли створені були в останні роки життя лейпцизького кантора у 1747, 1750 роках). До того Караєв написав цикл «24 прелюдії», наслідуючи, судячи з усього, Ф. Шопена і відтворюючи шопенівський принцип імітації в послідовності Прелюдій зі жвавих і мелодичних частин чергування Прелюдій – Фуг у циклі ДТК Й. С. Баха. І цей досвід явно проступає у співвідношеннях темпо-фактури Фуг із названого поліфонічного циклу композитора – тільки у певній «оберненості» тих послідовностей в «малих циклах».

Як справедливо зазначає М. Валім-Заде, Фуга № 1 містить вихідну тему циклу; Т. Сеїдов її назвав «лейттемою» [7, с. 10], хоча цей термін передбачає висотно-інтервальне охоплення всіх тем композиції, тоді як указана тема фігурує тільки в першій Фузі, однак усі інші теми Фуг №№ 2-12 є варіаціями на цю першу. В загальному тлумаченні той тип циклу фуг є втіленням форми-жанру, яку в XVII столітті називали «фантазією» (див. Фантазії Я. Свелінка), однак із XVIII до XX століття типологія «фантазії» мала інше змістовно-структурне наповнення, як то бачимо у відповідних композиціях Й. С. Баха (див. тут і нижче [4, с. 28-29]).

Звертаємо увагу на парність темпово-фактурних зіставлень за типом «малих циклів» у «макроциклі» цілого, оскільки Фуга № 1 являє провокальну фактуру традиційної (від XVIII століття) форми-жанру імітаційно-поліфонічного значення (тоді як у XIV-XVI століттях фугою називали риторичний акцент повторювання імітацією слова-мотиву в ансамблево-хоровому звучанні [12, с. 41]). На відміну від № 1 (чотириголосна – за домінування триголосних форм у циклі), Фуга № 2 (єдина двоголосна в композиції!) вирізняється суто інструментальною моторикою в стилі прелюдій-фантазій бахівської епохи.

І відповідні співвідношення «типової» (провокальної) фуґи і фуґи, що імітує жваву рухливість прелюдійного типу, зберігаються аж до «малого фіналу» Фуґи № 6. Тоді як Фуґи №№ 7-12 дають обернення на протилежне, тобто quasi-прелюдійне викладення у Фуґах з непарними номерами (№№ 7, 9, 11) і підкреслена «овокаленість» фактурного викладення у парних (№№ 8, 10, 12). Той тип співвідношення парних угруповань маємо, як уже зазначалося вище, у Прелюдіях Ф. Шопена, які в первинному співвідношенні «прелюдійної прелюдії» та quasi-фуґи охоплюють першу половину циклу Прелюдій (№№ 1-12), тоді як від № 13 до № 24 показані протилежні «малі групи» і в не такій чіткій окресленості, як у першій половині циклу.

Структура і смисл циклу Прелюдій Ф. Шопена були добре відомі К. Караєву, в своїй композиції він віддзеркалив указані композиційні ідеї. А шопенівське трактування великої форми тяжіло до двофазових побудов, котрі трохи дивно звучали в столітті, в якому три-чотирифазовість викладу була нормативом

«прогресивного» піанізму і насамперед піанізму поем Ф. Ліста. І це утворило аналогії до композиційних структур ХХ віку, коли в мисленних операціях запанувала «двофазова діалектика», покладена в основи філософії-соціології Т. Адорно [10]. Це філософське відкриття уміло було підготоване в музичних композиціях рівня двофазової поемності М. Равеля («Вальс», «Болеро», ін.), композиціях О. Мессіана («20 поглядів на Немовля Ісуса», «Турангаліла», ін.) і закріплене численними зверненнями авторів минулого століття до двофазовості-двочастинності пасіона (про це в книзі О. Маркової [6, с. 120-132]).

Двофазовим стало вказане розділення циклу К. Караєва «12 фуг» на дві фази по 6 п'єс у кожній, що реалізує «поклик часу» у вирішенні багатьох структур-образів у ХХ столітті.

Звертає на себе увагу 12-членність циклу К. Караєва, в якому тональне оформлення без розрізнення мажорних і мінорних тональностей співвідносне із підходом П. Гіндеміта в його циклі «Ludus tonalis». Причому в останнього послідовність тональностей відтворює оформленість Всесвіту як утілення відкритого до безкінечності простору, народжуваного вихідною тональністю С аж до найвіддаленішого в концепції гармонії-поліфонії Гіндеміта *fis*.

К. Караєв не приймає абсолютної впорядкованості 12-тонової (в цьому плані додекафонної) системи Гіндеміта, надаючи перевагу механічному космізму Й. С. Баха в його просуванні щаблями висотностей «добре темперованого клавіру» – але зважаючи на національні ладові переваги.

Йдеться про переваги мінорності у ладових структурах традиційної азербайджанської музики, а в циклі К. Караєва №№ 1-5 і 7-11 тяжіють до мінорного ладового забарвлення, тоді як №№ 6 і 12 відверто мажорні (за дотепним спостереженням вищезгаданого Т. Сеїдова, це щось подібне до мажорного завершення мінорних побудов у Й. С. Баха [7, с. 10]). І таке переважання мінорності в Караєва є чимось протилежним Гіндеміту, оскільки в його ладовій системі мінор «поглинається» мажорною акустикою як домінантною в інтервальних показниках.

Указаний ладовий підхід Гіндеміта становить яскраво виражений німецький тонус звучання, тоді як у грецько-візантійських витоках слов'ян і кельтів мінорність (у гімноспіві насамперед)

відверто переважає в музичному мисленні. Але з тим ладовим мисленням Півдня і Сходу Європи, як бачимо, певною мірою збігається мисленна типологія азербайджанської музики.

Цікавою прикметою бахіанства К. Караєва виступає структура вихідної теми, в якій «ламани» ходи в зіставленні секстакорду від a' і квартсекстакорду від dis^2 демонструють не тільки переважання квартових послідовностей, що збігається з квартовими акцентуаціями П. Гіндеміта, а до нього О. Скрябіна і К. Дебюссі. Але це також виписування контуру Хреста (див. опірність тонів вихідної теми $a'-f^2-dis-h^2$), органічного для християнської церковності Й. С. Баха, але історично й того символу, що спирався на дохристиянську генезу і посів у багатьох авторів XIX і XX століть (зокрема у творах китайського генія Тан Дуна) почесне у своєму роді місце священного-високого знаку взагалі.

Вказана прикмета контуру вихідної теми зберігається в темах усіх Фуг циклу, оскільки виділений контурний показник гарантує останній ознаки прихованої поліфонії, що історично склався як ознака вченості-церковності у вираженні.

І виділяється ще одна ознака мислення К. Караєва, яка органічно дотична як до стереотипів музичного мислення XX століття, так і до національних здобутків інтервально-ладового чуття. Мається на увазі:

1) присутність в інтервальних координаціях мелодики тем і вертикалі ознаки «неточної» октави із хроматично «зсунутим» звуком відносно вихідного тону (див. відношення a' і gis^2 у початковій темі);

2) наявність у ладах раст, шур, серях, баяти-шераз, хумаюн (усі, окрім чаргях, ознаки якого Т. Сеїдов знаходив у вихідній темі) хроматично зміненого октавного тону відносно нижчого.

Останнє збігається зі співочою практикою звичного руського православного ладу – і відзначає особливості «ладів Д. Шостаковича» (у котрого, як уже зазначалося вище, вчився у класі композиції К. Караєв).

Ту інтерваліку зменшеної або збільшеної на пів тону октави подав як відмінність інтервально-ладових відношень XX ст. І. Стравинський у «Весні священній», і той інтервальний виразовий комплекс відзначився у якості «інтонації весняного проро-

стання», посилаючись на сюжетику цієї «язичницької меси». Але символічне світіння того твору, зважаючи на «весняний початок» ХХ століття у 1913 році, коли вперше прозвучала та композиція, виявилось в усій сукупності засобів вираження «неогетерофонного» минулого віку. А це дало змогу музикознавцям тлумачити «Весну священну» Стравинського осередком мислення віку науково-технічної революції й психології підсвідомого.

Слушність того визначення підтвердилася творчою біографією І. Стравинського, який після примітивістсько-фольклористської гетерофонії першого періоду творчості й розширеної тональності неокласичного етапу в 1950-х органічно вписався в серійні композиції, вибудувавши оригінальний варіант не-додекафонної серійності. Таким чином було продемонстровано широту методу його ранньої творчості, що дозволив йому плавно увійти в серійність, яку на певному етапі пов'язували з нововіденцями і протиставляли тональному мисленню автора «Весни священної» як антитезу першим [10].

Фактично шлях Стравинського повторив П. Гіндеміт: він почав із «примітивної» атональності лінейних нашарувань в інтерваліці «емансипованої дисонантності» (1920-ті), охопив розширену тональність в інтервальній спорідненості тонів згідно з теорією «комбінаційних тонів» Дж. Тартіні й вийшов у післявоєнні роки на певний синтез серійності й розширеної тональності в останній своїй опері «Гармонія світу» (з абсолютизацією квартових сполучень в уніфікованих вертикалі та горизонталі, див. про це [4]).

Судячи з усього, К. Караєв увібрав досвід великих попередників, поєднавши ознаки національного фольклоризму і серійної техніки, які з 1970-х років до сьогодні не мали й не мають причин протиставлятися у дифундувальних стильових відносинах поставангарду останніх п'ятдесяти років. Адже вихідна тема «12 фуг» являє собою семиступеневу серію-тему, в якій витримується принцип неповторюваності висотностей в її межах. Хоча повторюваність інтервальних відношень (зіставлення секст- і квартсекстакорду) і не-уникнення терцієвих ходів (а це обов'язкові прикмети шенбергової серійності) створює ланки тонікальних поєднань – у межах розширеної тональності ХХ століття.

Як знаємо, послідовність тональностей у циклах Й. С. Баха, П. Гіндеміта та інших авторів подібних циклічних побудов відображувала принципи тонального мислення автора, тобто теоретичні засади творчого вираження, демонструючи інтелектуальний потенціал створюваної системи виразовості. Недарма fuga як синкретизм жанру-форми стала образом-символом високої вченості: у поемі Р. Штрауса «Заратустра» високість наукового вияву героя подається звучанням fugи, категорично оминаючи плумачення fugи як просторового охоплення звучання, як то практикувалося в епоху романтизму. Одухотвореність вираження у ХХ столітті обминала життєву душевність – заради втілення в музиці Прилучення до Високого єдністю інтелектуальної напруги й екстатичності радості у вияві першої.

Подібно до Фуг Й. С. Баха, К. Караєв усі свої Фуґи насичує *гімнічним* тонуом подання, демонструючи авторське бачення Космосу як утілення впорядкованості й краси. Перші чотири Фуґи йдуть у тонікальних вимірах від *a*, *b*, *h*, *c*, № 5 – *f*, № 6 *G* (Фуґа № 5 містить ефект завершення мінору з «пікардійською терцією», мовби вготовляючи «омажореність» п'єси № 6). Тонікальності наступної фуґової шістки – зміна *c* (№ 7), *e* (№ 8), *cis* (№ 9), *a* (№ 10), *g* (№ 11), *F* (№ 12). Звертаємо увагу на те, що в послідовності п'єс першої та другої фаз маємо ту ж неповторність висотностей, яка вирізняє принцип побудови тем Фуґ (серія-тема з 6-7 неповторюваних висотностей). Але повторність тонікальних рівнів *c/C*, *a*, *f/F*, *g/G* у сукупності п'єс 1-6 і 7-12 указує на домінантні тонікальні переважання на рівні тонального плану циклу.

Зважаючи на домінування рівня *a* у проміжному втіленні й переважання бемольних різновидів, виділяємо тонікальності *a-C* як ті, що «тримають» опірні побудови ладових відношень композиції. Звертаємо увагу на послідовність висотних опорностей №№ 1-4, які демонструють секундові зсуви *a*, *b*, *h*, *c*, що пов'язані однойменно-паралельною спорідненістю *a* і *c*, тоді як співвідношення *a*, *b* споріднене однойменно-однотерцієвим принципом (нагадуємо, що однойменним до *a* виступає *A*, а однотерцієвим до нього є *ais*, що енгармонічно дає *b*). Таким чином, №№ 1-4 демонструють стрій тонікальної пари *a-c*, відносно яких *g* і *F* утворюють висотності, що належать до тонікального комп-

лексу розширеної тональності від $a-C/c$ у терцієвій послідовності складної тоніки $F-a-c-(e-)g-h$.

Указаний ряд доповнюється висотностями №№ 7-12 c, e, cis, a, g, F , у них висотності e, cis становлять однойменно-паралельну якість (e до g/G) і однойменно-однотерцієвий зв'язок (cis із C/c). Тому узагальнювальний тонічний комплекс має такий вигляд: $F- a - c/cis - e - g- h$. А кінцеві «точки» тієї послідовності $F - h$ висувають значущість квартових послідовностей в інтервальних сполученнях вертикалі й горизонталі фактури.

Такі трактування тонікальності К. Караєв демонструє на закінчення Фуги № 1, коли проведення репризи-коди як контрапункту з теми в основному вигляді й ритмічно збільшеного варіанта (від т. 49) на рівні a завершується «зсувом» a на «шікардійську терцію», на cis , над яким «добудовується» збільшений тризвук $d-ges-b$. Але енгармонічна рівність cis і des виводить на структуру квартсекстакорду від $des(=cis)-ges-b$, що, по-перше, комбінує інтерваліку мелодії теми, по-друге, переводить з a у b , тобто в тональність Фуги № 2. А по-третє, показує cis як різновид сфери $C-a$, як намічено з перших тактів п'єси, коли після ходу по «тоніці з секстою» від a проходить комбінаторна відносно послідовності за інтервалікою з діезами.

Що ж до розроблення цієї Фуги (що починається з т. 29), то воно починається з показу теми на рівні cis , який показує дещо змінену тему (з першим ходом по квартсекстакорду). А далі йде основний тип теми від gis (т. 33), від g (т. 35), f (т. 37), e (т. 40) і від cis/d (т. 41). Як бачимо, в розробленні ці основні рівні тонікальностей циклу, через що межі розроблення й репризи «стираються», поява теми в основному вигляді від gis у т. 33 подає ознаки репризного проведення. А саме репризний розділ, що з'являється у т. 49, після демонстративної фермати на ввіднотоновій вертикалі до основного a , де показано проведення теми у збільшенні, демонструючи функцію коди.

Від епохи Й. С. Баха контур теми фуги направляв висотний контур вступу тем у експозиції. К. Караєв, звісно, знаючи цей принцип, користується ним, уносячи комбінаторні «перевертання». Так, тема Фуги № 1, складена з двох висхідних мотивних послідовностей, які до того ж початковими своїми нотами (a^1, dis^2)

також складають висхідну фігуру (ідея *anabasis* у гіперболізованому поданні), утворює «повторення навпаки» в контурі вступу тем експозиції: сопрано, альт, тенор, бас, тобто за низхідною послідовністю *catabasis*.

Фуга № 1 постає в якості «метатеми» циклу, оскільки концентрує не тільки тематичний обрис усіх п'єс, а й принципи архітекτονіки, фактурних побудов. Ця Фуга – на 4 голоси, тоді як маємо у більшості триголосну фактуру, Фуга № 2 двоголосна, а № 10 – п'ятиголосна. Таким чином Фуга № 1 видає «компромісну» будову, демонструючи «серединність» як відносно усталеної в цьому жанрі триголосності, так і досить рідкісних двоголосності й п'ятиголосності. Також чотириголосна Фуга № 1 концентрує поліфонізм викладу, який наростає на кінець циклу, – п'єса № 11.

Остання названа особливість будови початкового номера сприяє розумінню її контрасту відносно «прелюдійності» Фуги № 2, *in b*, жвава основа тематизму якої «заражає» цим фактурним індексом наступні три п'єси. І все ж: у № 3 (*in h*) з'являється знову, як у № 1, ритмічна фігура «славлення», тема явно має «співочу» основу, хоча сукупний виклад іде в інтенсивнішій жвавості, ніж № 1. Фуга № 4 містить прелюдійну ритмічну вирівняність викладу теми, а №№ 5 і 6 дають зростання прикмет фуґи як імітаційно-поліфонічного викладу, знаменуючи завершення першої половини циклу.

№ 5 подає тему з вираженою ознакою бахівського викладу з пунктиром. А це означає мотив політності чи бичування залежно від темпу, але тут чверть із точкою, що дорівнює за метрономом 88, тобто за стриманого темпу й з урахуванням ремарки *risoluto e marcato* виразність наближається до драматичного аспекту.

В завершальній щодо №№ 1-6 Фузі № 6, що закінчує «напівцикл» цілого, маємо повернення славильної ритмічної фігури (половинна нота і дві чверті) у хорово-співочому фактурному поданні, що нагадує тему № 1. Тільки відверта 8-ступнева серійність теми останньої в темі № 6 містить повторення висотностей, 12-ступневність у ній «розбавлена» повторами нот, які подають алюзії на тонікальні утворення від різних ступенів. № 6, як і № 1, має 4-голосний склад, насиченість стретами в репризному розділі, який має ознаки репризи-коди й відділений від розробного

прояву реєстровим «спадом» у баси, що їй передує, й «розрідженням» фактури.

Вказана репріза-кода (від т. 60) демонструє реєстрово-тембральну низхідну лінію (ідея *catabasis*): від досить високого реєстрового положення – канон тенора й альтя – показу оновленого контуру теми звучання поступово спускається у глибокі басові тони. В цьому плані фактура «повторює навпаки» фігуру заповнення простору, що звучить, в експозиції, яка починається демонстрацією теми в басі, згодом у тенорі, альті, нарешті в сопрано. В цьому розкладі не віддзеркалюється контур висотностей теми, що йде ламаною лінією, проєктуючи в тих висотних поворотах послідовності контуру Хреста.

Сама тема Фуги № 6 закріпила паралельно-однойменно-однотерцієві відношення, які намічені були в тонально-ладовій будові теми Фуги № 1 і проведені в тональний план циклу загалом. Ходи за тонами тризвуків у темі Фуги № 6 утворюють осередки тонікальностей на рівні G, b, As, тобто паралельно-однойменних [G-(g-B)-b] і однойменно-однойменних [G-(gis)-As] побудов.

Другий напівцикл №№ 7-12 вирізняється більшою фактурною вирівняністю порівняно з №№ 1-6: провокальний поліфонізм викладу домінує у фактурі. Однак темпово-ритмічні зміни чітко визначають «мініцикли» №№ 7-8, 9-10, 11-12, причому в непарних номерах очевидні ознаки прелюдійності (темп жвавіший, №№ 9, 11, отож інструменталізм викладення підкреслений – як це показано штрихом *staccato* в № 7). Що ж до Фуг №№ 8, 10, 12, то в усіх них рахівна одиниця руху становить половинну тривалість у вельми стриманому темпі. Перші три Фуги у другому напівциклі показують однойменно-однотерцієвий комплекс (№ 7 у *c*, № 8 у *C*, № 9 у *C/cis*), № 10 в *a* (однойменно-паралельна до основного *C/c*), тоді як №№ 11 і 12, *g* і *F* долучають кварто-квінтові складові складеної складної тоніки циклу.

Тема Фуги № 7 демонструє послідовність ходів за тонами тризвуків паралельно-однойменних тонік від *c* і *A*, а завершальний акорд подає квартакорд від *c* (висотності *C-f-b*), чим «легітимізує» квартові складові тонічного комплексу і п'єси, і циклу.

Вступ голосів Фуги утворює знову лінію *catabasis*, охоплюючи реєстри від сопрано до баса – басове проведення *e* у триго-

лосній Фузі допоміжним в експозиційному поданні. Цікаво те, що реприза-кода висувається від т. 31 із чітким показом основної тонікальності від *c*, тоді як сама тема проходить від т. 37. Наявність педдалі на тоніці надає цим проведенням ознаки зв'язку з кодою, хоча продовженість подання переступає межі коди. Завершується Фуга проведенням зміненої теми, оновленість якої не дає композиторові змоги позначити її як тему. І цей прийом контурно-ладового оновлення в кінці п'єси визначає завершальні побудови у №№ 7-12.

Фуга № 8, поставлена за характером звуковибудови *legato* і подана в демонстративно стриманому русі, являє ніби «типову фугу» (що її споріднює з №№ 10 і 12). Її 4-голосся побільшене за рахунок щедрих «стрічкових» дублів (від т. 56), зокрема це викладення теми паралельними тризвуками (т. 58). Тонікальність мислення автора в цій маестозній п'єсі підтримана подвійною експозицією, друга експозиція йде після єдиного проведення в *Es* основної теми – формально розробкове те проведення виконує зв'язкову функцію між першою та другою експозиціями.

Завершальний акорд показаний у накладенні на тонікальну висотність *C* комплексу *cis*, підкреслюючи значущість секундових «грон» у виданні тонікального утворення.

Фуга № 9 за своєю темою споріднює опірності від *C* і *cis*, вона *прелюдійно* жвава, відзначена лаконізмом викладу. П'єса відверто двочастинна, що вводить аналогії зі строфічністю будови, що досить настирливо вкладається в архітекτονіку другої половини циклу.

Фуга № 10 орієнтована на тонікальність *a*, і тут знову висуваються ознаки поліфонічно-провокальної фактури, їй притаманні підкреслені характеристики поліфонічної вишуканості письма: це єдина в циклі 5-голосна фуга, яка записується на трьох нотописцях. Фуга вирізняється тематично самостійною кодою, яка розвиває принцип розширеного подання ладового ефекту «пікардійської терції», тобто розгорнення звучання на рівні тонікальності *A*.

Фуга № 11, з опорністю на *g*, показує прелюдійно-інструментальну жвавість, при тому що тема інтервально-мелодійно наближена до теми № 1, даючи мовби репризу циклу. Вихідний мотив теми цієї Фуги в послідовності $g^1-b^1-es^2-d^2$ «продовжується» у варійованій версії $cis^2-fis^2-a^2-gis^2$, зіставляючи опорність тонічних угруповань від *g* та *fis*, а це споріднені однойменно-однотерціє-

вим співвідношенням утворення (пор. з опорностями комплексів від a та gis у темі Фуги № 1).

Фуга № 12, від F , у темпі й ритмо-фактурних показниках щільно наближена також до Фуги № 1, підкреслено виділяючи контур Хреста (див. початковий хід $ges^2-f^2-a^2-(e-)des^2$, поданий великими тривалостями). Завершальний акорд суміщає опірності f і G , у т. 5 від кінця з'являється квартакорд $c-f-g$, тільки з опертям на бас G , а висотність c «розщеплюється» на b і des . І підсумково кінцевим комплексом стає вертикаль від G ($G-f-b-des'$), що вбирає терцієвий ряд від f (із однотерцієво-однойменною «заміною» a на b і c на des).

Широко розгорнуте «заміщення» висотностей звукоряду їхніми хроматичними «дублями» дає опосередковану, але відчутну аналогію з утвореннями азербайджанських традиційних ладових побудов, у яких «хроматизми на відстані» є характерною ознакою їхньої співочої основи в регістрових поданнях того чи іншого звуку.

Піаністичний підхід К. Караєва нагадує виконавський почерк О. Глазунова, який, загалом визнаючи фортепіанно-оркестральні здобутки нащадків лістівського піанізму, сам грав більш у салонній манері [10]. А його «непіаністичні» Фуги нагадували клавирність бахівського та добахівського інструменталізму, підкреслюючи мовби проєкцію вокально-ансамблевого музикування на клавіризм (чи то фортепіано, чи органа). К. Караєв явно дорожив можливостями «легкої» гри на фортепіано, хоча ретельні позначення в нотах вступів тем у Фугах указували саме на фортепіанні можливості динамічно розшарувати вертикальні звукоутворення.

П. Гіндеміт, за всіх космологічних спрямувань змістовності його творів, розосереджував звучання Фуг, що концентрували для нього космічний Порядок-Красу, показом «інтерлюдій», які мали часто відверто жанровий характер, видавав безпосередні дотики до поетики життєвого буття. К. Караєв, подібно до Й. С. Баха, зосереджувався тільки на Фугах, в яких жанрові відмінності позначені внутрішньо-жанровими тяжіннями всередині риторики Фуг, тобто особливо врочистого й надбуденого подання образу твору.

Основним засобом утілення надбуденого змісту музики є уникання її процесуально-динамічної специфіки, оскільки музика Вищого не підкоряється законам виникнення-розвитку-щезання, але звучить *вічно й однообразно*. Найліпше ту рису

виразовості втілює контрастна поліфонія, тобто поліфонія повтору тематичного утворення з контрапунктами як варіантами її ж інтервально-інтонаційного подання. Фуги К. Караєва уникають розробного показу теми, друга половина циклу в №№ 7-12 концентрує експозиційні подання теми. А саме побудова циклу за типом *фантазії* XVIII століття, тобто Фуг на варіації теми Фуги № 1, демонструє спирання на техніку остинато в композиційно розширеному розумінні її суті.

Висновок з аналізу, запропонований М. Валім-Заде: найважливішою рисою виразності композиції К. Караєва є її *надіндивідуальна лірична змістовність*, яка оминає буттєву конкретику й зосереджується винятково на Високому. А це і є характерна ознака салонного мислення, в якому духовна зосередженість та інтелектуальна вишуканість відрізнялася від театрального контрастування та індивідуалізації висловлення. А цей момент для академічних піаністів є складним, адже академізована романтична *душевність* вираження стоїть для них на п'єдесталі художньої вартості подання, та саме її категорично відтрутив автор розглянутого циклу. У К. Караєва на першому плані стоїть одухотворена жорсткість вираження, співвідносна із наддушевеним «ширнянням у Космосі» О. Мессіана [4, с. 40-41].

Загалом узагальнення представленого аналізу щодо 12 Фуг К. Караєва виводить на такі позиції.

По-перше, те, що композиція споріднена із циклом 12 Фуг П. Гіндеміта, але різко відмежована від нього розосередженою тонікальністю мислення, тоді як у творця «*Ludus tonalis*» маємо виражену біфункціональність інтервально-гармонічних побудов. При цьому космологічна змістовність трактування циклу Гіндеміта відкорегована К. Караєвим спиранням на «оновлену механіку Досконалості» циклів Фуг Й. С. Баха, гімнічний тонус яких прийняв азербайджанський митець на розвиток гімнічно-славильної поезії національних мистецьких уподобань.

По-друге, подібно до П. Гіндеміта К. Караєв свідомо наближався до серійного методу композиції, але не у варіанті антиестетизму А. Шенберга, а в дусі серійності І. Стравинського, що демонструвала «пограниччя» тональності та атональності. Тонікальність мислення К. Караєва у спиранні на хроматично ускладнену ладову структуру стає помітною в дотриманні ним,

у численних «хроматизмах на відстані», принципів національного ладового мислення, оминаючи цитати з національних мелодій і прямого наслідування засобів національного мистецтва.

По-третє, піаністична сторона вираження К. Караєва у циклі «12 фуг» звернена до «урбанізованої салонності», яку продемонстрував І. Гульд у 1960-х і яка мала великий вплив на світову музичну громадськість у роки задуму й виконання розглянутого поліфонічного циклу. Виконання К. Караєвим циклу фуг як представлення пізньої контрастної поліфонії зроблене з урахуванням можливостей остинато ранньоцерковного поліфонічного вжитку, що стикається з контрастною поліфонією і в початкових формах її вияву «розсіяною» в музиці усіх народів і націй.

Доказ останнього – в дотримуванні принципів *catabasis* (іноді *anabasis*) у послідовності вступу голосів в експозиції фуг, що формує весь ряд темопроведень у творі.

Таким чином, усвідомлення сучасного нормативу висування поліфонії-гетерофонії на заміну гармонічного мислення Нового часу внутрішньо перероджує й жанри-форми типу фуґи, які склались на вираження типологій самозначущого інструменталізму, позначеного певною «рівновагою» саме поліфонічних і спеціально гармонічно-функціональних засобів їх утілення. Концентроване відчуття тієї «нової ери» в поліфонічному переродженні музичного світу – остинатне мислення М. Леонтовича. Його хори-п'єси наповнені церковними символами – з особливою довірою до прямолінійно вибудованих контрапунктів, які принципово протистоять «хвильовому» контурові традиційної мелодійності, що моделює мовленнєві («хвилеподібні» за висотними послідовностями) звороти.

Автори, які уславились написанням Фуг у ХХ столітті (П. Гіндеміт, Б. Барток, ін.), узгоджували вказаний традиційний штрих нотописання показом дотичності тих Фуг до контрастно-поліфонічного викладу («підміна» фуґи каноном у Фузі № 11 із циклу «*Ludus tonalis*» П. Гіндеміта) чи «зрівноважували» цей традиціоналістський замах у творчості з визнаною нестримною новаційністю, яка стала атрибутом авторського композиторства.

Водночас поліфонізм мислення визначних музикантів-митців проявлявся (як, доречі, і в Леонтовича) в обминанні цієї традиційної для післябахівської ери жанрової лінії, але з гострим відчуттям

самозначущості саме *контрастної* поліфонії – це в композиціях Е. Вілли-Лобоса, С. Прокоф'єва, А. Онегера, в Україні – М. Скорика. При цьому суттєвою координатою їх подання в поліфонічному мисленні стало спирання на національні відмітини мелодизму, ладового колориту, фактурного вирішення.

Від Ф. Шопена і К. Дебюссі йде введення тонікальних відношень за принципом мелодійного ладу, що найбезпосередніше проявляється у французького Майстра. Установка на тональну спорідненість через ототожнення однойменності-паралельності й однотерцієвості виводить на дебюсистський «слід» у мисленні азербайджанського автора, що закономірно для представника мелодичної культури Азербайджану відносно вибудовувача «мелодійної тональності» на зміну гармонічного підходу в особі К. Дебюссі.

Оригінальним переломленням установлень Д. Шостаковича стало спирання К. Караєва на послідовності «хроматизму на відстані» в реаліях зближення азербайджанського «ладовідчуття» і віддзеркалення староцерковних ладових утворень у музиці модерну ХХ століття. Вирішальним змістовним надбанням К. Караєва було наближення у виразності звучання до космізму циклів «Музичне принесення» і «Мистецтво фуги» Й. С. Баха та «Ludus tonalis» із зосередженням на гімнічності виразового тону твору.

Висновки. К. Караєв у своєму циклі, вибудованому в ранньобароковій концепції «фантазії» як варіантних виявлень у кожній наступній тематизму і структури вихідної фуги («варіації на жанр»), розширив принцип формування циклу в напрямку тонально-ладової гнучкості співвідношень опорностей п'єс циклу. Звертаючись до 12-шабельності подання звукоряду, Караєв оминав (у паралель до П. Гіндеміта) мажоро-мінорні зіставлення. У спиранні К. Караєва на Шопена у вибудові «малої двоїстості» Прелюдій останнього в моделюванні «прелюдійності-фуговості», Караєв за фактурного викладення фуг надає непарним номерам в основному «прелюдійного» вигляду, тоді як парні концентрують жанрові риси фуги. Базисним для азербайджанського митця став принцип мелодійно-тонікального зв'язку п'єс – у наслідуванні циклізації Прелюдій у К. Дебюссі.

Піаністичне втілення Фуг К. Караєва спирається на «урбанізовану салонність» Г. Гульда, в якого клавирність фактурного тлу-

мачення твору поєднувалась із демонстративним орієнтуванням на жорсткий ритм «постійної тривалості», що йшов від маскультури минулого століття.

Актуальна для минулого та попередніх віків контрастно-поліфонічна палітра фактурно-регістрових уподобань невідступно проникає в академічні піаністичні засоби, заохочуючи піаністів брати до свого репертуарного доробку високоталановитий твір К. Караєва.

Література

1. Андросова Д. В. Символизм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Батанов В. Ю. Универсализм композиторской личности в музыкальном искусстве XX – начала XXI в. Канд. дисс. 17.00.03. Одесская нац. муз. академия имени А. В. Неждановой. Одесса, 2016. 186 с.
3. Бретаницкая А. URL: <https://www.belcanto.ru/karaeb.html>.
4. Валім-Заде Муза 12 фуг для фортепіано К. Караєва в контексті поліфонічних переваг мислення XX сторіччя. Маг. роб. ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 53 с.
5. Костівський Яр. Концертний вимір тромбового репертуару і Концерт О. Ланге. Маг. робота. ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 50 с.
6. Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки. Доктор. дисс. Киев, 1991. 263 с.
7. Сеидов Т. 12 фуг Кара-Караева. Методическая разработка. Баку, 1983. URL: mct.gov.az/media/media/other/203/12-fug-kara-karayeva.pdf.
8. Степаненко М. Музично-історичні етюди. Київ: ГРОНО, 2012. 160 с.
9. Шевченко Л. М. Сильові характеристики української фортепіанної культури XX століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.
10. Adorno T. Philosophie der neuen Musik. Frankfurt a.M., 1978. 200 s.
11. Gojowy D. Alexander Glasunow. Sein Leben in Bildern und Dokumenten. Unter Einbeziehung des biographischen Fragments von Glasunows Schwierigersohn Herbert Günter. München: Paul List Verlag GmbH & Co.KG, 1986. 160 s.
12. Civra F. Musica poetica. Introduzione alla retorica musicale. Torino: UTET Liberia, 1991. 215 p.
13. Mez A. Renesans Islamu. Warszawa: PIW, 1980. 492 s.
14. Wilson-Dickson A. A brief history of Christian music. Oxford: Lion Publishing pic, 1997, 428 p. Oxford: Lion Publishing plc, 1997.

Розділ 18. СИМВОЛІЧНА КОНЦЕПЦІЯ АНСАМБЛЕВИХ ТИПОЛОГІЙ (НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ «МАКРОКОСМОСУ» І «ГОЛОСУ КИТА» ДЖ. КРАМА)

ІКамерні ансамблі ХХ – початку ХХІ століття у своїх характерних рисах демонструють велику різноманітність ансамблевих типологій згідно зі строкагістю загальної стилістичної картини епохи, пов'язаної зі зламом академічних традицій, вибухом авангарду, його кількох послідовних хвиль, що породжували нові й нові установки та стилістичні ухили, які й утворили так звану полістилістику Новітньої епохи поставангарду-постмодерну. Ця величезна різноманітність ансамблевих складів, безумовно, закономірна в її «обслуговуванні» різноманітної, протилежної за змістом і стильовими установками музики, яка існує паралельно у музичному потоці часу, від академічного симфонізованого ансамблю до мінімалізму та авангарду і далі – синкретизму неоготики, необароко, нової простої музики та ін. Але традиційні аналітичні підходи в трактуванні та аналізі ансамблевих типологій переважно трактуються з відштовхуванням від академічних зразків, пояснюючи «некласичність» кількісного чи якісного складу як варіант сталого ансамблю, його відхилення від еталонного типового зразку. Але саме нові ансамблеві установки зумовлюють оригінальність бачення семантики ансамблю, великий склад якого не завжди вирішується фізичним розширенням кола виконавців, але символічно-ідеальним поданням образу, втілюваного в конкретних творах.

Тема дослідження зумовлена зверненням до проблеми семантики ансамблевої гри, яка в цьому ракурсі щиро оминається в роботах, що стосуються структурно-класифікаційних показників інструментально-ансамблевих здобутків (див. роботи І. Польської, Л. Повзун тощо) і яка стала предметом дослідження авторки цього нарису.

Як приклад ансамблевої композиції взято твори Дж. Крама, широко виконувані у світовому масштабі, але поки не освоєні у вітчизняному виконавському вжитку, хоча одиничні виконання його тво-

рів, зокрема зазначеного в назві роботи, завжди викликали ширий захват і прийняття «екзотистських» виборів композитора. Звернення до образу співочого кита як природної дійсності планети органічно продовжувало міфологічно- фольклористські налаштування композитора з його емблематичним твором за віршами Ф. Гарсія Лорки «Древні голоси дітей». Саме установка автора композиції на ансамблеве подання одиничного образу Пісні кита привертає увагу вирішенням ансамблевої типології, що мала корені у творчих здобутках митців бароко, що й зумовило тему цього дослідження.

Мета нарису – висвітлити барокові типології в музиці великих інструментальних ансамблів, масштабність яких вирішується не кількістю учасників, а величиною представлених ідей-сміслів, як це маємо в тріо Дж. Крама «Пісня кита». Методологічна основа дослідження – інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, представлений працями Д. Андросової, Л. Зими, О. Маркової, Т. Полянської тощо, в яких компаративний і герменевтичний ракурси становлять базові засади аналізу. Наукова новизна роботи полягає в оригінальності бачення семантики ансамблю, великий склад якого не завжди вирішується фізичним розширенням кола виконавців, але символічно-ідеальним поданням образу, втілюваного в конкретних творах. У цьому випадку йдеться про «Пісню кита» Дж. Крама, в якій відзначена аналогія до інструментального втілення типології мадригала, тоді як «розшарування» партій виконавців на самостійні лінії-підпартії заявляють фактичне звучання великого, до одинадцяти символічних ролей-учасників, ансамблю. Дані аналізу ансамблю спираються на розробки магістерської роботи Н. Попової [10], виконаної в класі авторки нарису.

18.1. Ансамблеві типології бароко та їхня значущість у сучасності

Ера класичної музики, що склалася протягом Нового часу й увійшла на правах традиціоналізму в межі складової стильової парадигми ХХ століття («діафонія» традиціоналізм – модерн-авангард), виставляла свідчення результатів творчої діяльності в нау-

ці та мистецтві як речово-тілесно дані здобутки. Секуляризація європейського мислення на основі послідовного раціоналізму, навіть з уникненням матеріалістичного підходу в філософських засадах спостережень і узагальнень, виводила на чітке розмежування якостей і сутностей, відсторонюючи міфологічно-релігійне абстрагування від предметних меж. Християнське поняття Бога, за спостереженнями А. Воттса [11, с. 30-31], демонструє найвищий ступінь абстракції порівняно з іншими класичними релігіями, буддизмом та ісламом. Бог є єдиним і всюдисущим, вихідне положення в християнському уявленні про Бога вказує на матеріально-речово незбагненну Його якість. Але в християнській релігійній ієрархії розуміння незрівнянної вищості ідеального начала відносно матеріальних утворень указана концепція – бездоганна.

Музика народжена ритуально-культурним самоствердженням людини, в якій низка атрибутивних умінь (здатність із вогню лаштувати світло, співати і грати тонами, від палеоліту виражена «щедрість дару» творчості тощо) вказують на вилученість із до-вколишнього матеріального світу. В європейській традиції релігійно-церковні засади зберігають символічні підходи до речей і явищ, які зумовлюють насамперед фактурні засади музичного мислення. Нагадуємо, що епохальні розмежування в музиці позначались як гетерофонія – монодія – поліфонія – гомофонно-гармонічне мислення – мелодизована гармонія і т. д., що досить точно збігалось з розмежуваннями Первісності – Античності – Середньовіччя – Нового часу в різновидах бароково-класичної, романтичної тощо музики.

Фактура, хоч як це таврували «вulgарним соціологізмом» в музиці радянські ідеологи, відзначала й відзначає тип соціальних відносин людей. Адже не секрет, що гомофонно-гармонічний склад був розроблений як наслідування концепції відносин освіченої монархії, а стійкість цього фактурного типу в музиці, тепер не тільки європейській, засвідчує певну досконалість відносин, які викликали вказану музичну модель. Музична соціологія Т. Адорно в середині ХХ століття демонструвала фактурний тип шенбергівської атональності у зразку «соціальної дисгармонії», так утілюваній в музикальних побудовах [12].

Концепція інструментального ансамблю, що склалася за розвитку тріо-сонати, яка за генезою є духовним жанром із символікою Трійці, значущість смислу якої підтримувалася введенням у формальне тріо чотирьох, а то й п'яти виконавців, була відсторонена секуляризованою ідеєю ансамблю-квартету й символікою величі сакралізованого тріо. Останнє отримало проєкцію в ХХ століття, висвітлювалося в тріо «Пісня кита» Дж. Крама, де двоїстість-троїстість виписаних партій, епізодичні персоналії та синкретизм авторського символічно-піднесено «обважнили» смисл, який звучить, укладаючи в одиничність «співочого створіння» узагальнення планетарно-всеприродного значення.

Визначимо деякі основні ансамблеві типології бароко та їхню значущість у сучасності.

Ансамблеве мистецтво в музиці відтворювало соборність-корпоративність буття християнської громади, поліфонічне викладення породило християнський спів (мелодії з ісоном-бурдоном, останнє як знак Богоспоминання), а згодом в музичній художності поліфонізм викладу отримав чіткий семантичний показник ученості-церковності. Отже, вчений і згодом художньо значущий європейський інструменталізм заявив свій початок із *сонатності*, з інструментального наслідування арії як духовного співу й церковної поліфонії, а вихідною фактурною формою стала *тріо*-соната на відзначення Божественної Трійці (див. про це в роботі Т. Полянської [9]).

Символізм троїстості в поданні тріо-сонат виражався в тому, що «матеріалізація» ансамблю мала тенденцію розростатися до 4, а то й 5 учасників. Однак то була тріо-соната за смисловим призначенням, у ній було розвинено 3 партії, а виконання певної з них (узагалі басової, змістовно базової) двома чи навіть трьома гравцями (з «цифрованим» розцвічуванням партії) не міняло суті вираження. І тільки утвердження історично першої композиторської школи, що абстрагувалася від церковності на підйомі значущості «німецької культурної ідеї» [6] і йозефінізму в ній [3], Віденського класицизму перевернуло символічний рахунок ансамблевої виразності гри. Настала епоха безумовного лідерства квартетів в ансамблевих композиціях Віденців, що задана була установками переможного *деїзму* Віденської школи, й саме вона

висунула це числове лідерство в символічному протиставленні церковній тріо-сонаті.

Склад останньої живився християнською концепцією Трійці, тоді як квартет увібрив уявлення про раціонально-людське світобачення, в якому «двічі двоїстість» указувала на логос як на раціонально-мисленнєвий початок розумових операцій. Квартет став провідною жанровою лінією в творчості представників названої школи, мав суттєве продовження в епоху романтизму, особливо що стосувалося його «помірної» лінії. Квартет визначив основну ансамблеву установку багатьох провідних авторів ХХ ст., зокрема Б. Бартока, С. Барбера, Д. Мійо тощо.

Тріо, класичне фортепіанне тріо визначилося в руслі гомофонно-гармонічного стилю слідом за квартетом, наслідуючи інструментальний театр класицизму спочатку у віденських класиків, а потім трансформувавшись в епоху романтизму аж до оркестралізації в пізньому романтизмі-модерні. Рівноправність та інструментальна досконалість і насиченість усіх партій в ансамблі стала надовго еталоном – каноном жанру фортепіанного тріо – скрипка, віолончель, фортепіано, в якому класичні фортепіанні Тріо Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Й. Гуммеля, згодом вони замінились романтичними та постромантичними зразками – Ф. Шуберта, Й. Брамса, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Б. Сметани, А. Дворжака, С. Франка, О. Бородіна та ін., а також різностильовими здобудками ХХ століття – Г. Форе, К. Дебюссі, М. Равель, Д. Шостакович, А. Бабаджанян, А. Шнітке, А. Пярт і багато інших, які утримались у традиційному полі музичного вираження.

Щодо класичного віденського тріо, то тут особливу увагу слід звернути на твори в цьому жанрі у Й. Гайдна, у спадщині котрого понад сто композицій цього роду, що поступається, але чисельно не набагато, його ж Квартетам. І якщо слава Гайдна багато в чому ґрунтується на його Квартетах, то в плані його Тріо особливе значення має те, ці останні повернули на сонатну класичну діалектику трактування вказаної типології, в якій раціоналістична трійстість теза-антитеза-синтез замінила монологічну варіантність-сютність барокової тріо-сонати.

Зауважимо, що звертання до Тріо, причому в струнному чи струнно-фортепіанному поданні, склалось у випадках меморії-

альних, тобто етично-знакових умовах, у яких сам жанровий тип в аналогіях до *церковності* тріо-сонати закладав піднесений сенс вираження. Маються на увазі фортепіанні Тріо Б. Сметани та багатьох інших великих композиторів європейського Сходу. Такий підхід висвітлює зміст указанного жанрового значення, представленого в усій його символічній вибудованості А. Дворжаком. Його «Думки» (6 п'єс, представлені як «варіації на жанр», тобто на розвиток ідеї «вальсових вінків» зорі романтизму, 6 п'єс у зошитах «Пісень без слів» Ф. Мендельсона, написаних явно як розвиток по шість згрупованих сюїт-партит Й. С. Баха) – для фортепіано, скрипки й віолончелі. Цей твір явно орієнтований на оспівування центральної ідеї творчості композитора – уславлення Слов'янства. Вибір жанру, що єднав чеський, польський, український та інший слов'янський фольклорно-типологічний побут для побудови *такого тріо*, навертав на глибинну символіку призначення, співвідносну із церковністю тріо-сонати.

Вказаний твір А. Дворжака написаний у 1890-1891 роках, тобто на хвилі найвищого творчого підйому, за часом створення – між датами виходу його Четвертої/Восьмої і П'ятої/Дев'ятої симфоній – композиція вказує на творчо підсумковий *кульмінаційний момент* життєвого і композиторського шляху. Картинно-епічна послідовність частин циклу нагадує цикл Б. Сметани «Моя Батьківщина», що став музичною емблемою любові до Чехії. І хоча ідеологічно А. Дворжак дистанціювався від ідей панславізму, що були дорогими для його старшого попередника-сучасника, пафос захоплення слов'янською ідеєю ще в 1870-х композитор заявив своїми «Слов'янськими танцями», а підніс на висоту гімноствердження – в тріо «Думки».

Ідея А. Дворжака знайшла несподіване продовження в композиції В. Сильвестрова «Драма для скрипки, віолончелі й фортепіано», театралізована організація виконання якої наводить на ідеї всенационального масштабу, при тому що в основі це – Тріо для скрипки, віолончелі й фортепіано.

В цьому сенсі парадоксальна паралель вибудовується стосовно композиції А. Берга «Концерт для скрипки і 13 духових» (його називають іще Перший скрипковий концерт Берга), який за реальним наповненням є *подвійним* Концертом для скрипки

й фортепіано з 13 духовими. Духові інструменти являють ніби камерний оркестр, що личить концертному жанру. Однак зважаючи на тембральну «вирівняність» того оркестру-ансамблю, помітну самою протиставленістю традиційному фігуруванню струнного оркестрового складу, вирізняємо ріалії *трьох* партій в Концерті, жанровий вигляд якого співвідносний з концертами-ансамблями, концертами-симфоніями бароко, що мислились їхніми сучасниками як «різновиди сонати» (що історично так і було).

Розподіл сольних виступів із поєднанням усіх учасників у фіналі є прямою аналогією названого твору А. Берга до композиції В. Сильвестрова: твори «нововіденця» були вельми авторитетними для представників українського авангарду 1960-х – 1970-х років. І навіть якщо не було свідомого залучення з боку Сильвестрова, то сам тонус захоплення «новою музикою», під якою розуміли перш за все Нововіденську школу, надихав жанровий вибір у його символічному побільшенні, зробленому творцем «Воццека» зі спиранням і на «фізичну вираженість» партії духових, котра подана як *облігатна*, на відміну від змінності сольних вступів скрипалів і піаніста.

Показовим є «Квартет на кінець часу» О. Мессіана, фактура якого, за справедливим спостереженням Т. Моторної [4, с. 122], спирається на трійстість тріо-сонати, що зумовлене релігійно-біблійними аналогіями, закладеними у значеннєвість твору й відображених у програмних найменуваннях символічних 8 (знак Вічного) частин. А підсумування всіх обставин створення того твору вивело дослідницю на тезу про *символізм* назви й *символізм* жанрового визначення через «квартетність», тобто «четвертинність» у виконавській реалізації:

«Це є пряма заява тієї літургійності, містеріальності, яка читається в назві “...на кінець часу”. Заява цієї ідеї в умовах війни та концтабору прозоро натякала на позначення смислу подій оточення. Одночасно це вказівка на межу та кінець цивілізаційних основ, які призвели до того Армагеддону. Тут виникає аналогія з умовами написання Містерії Скрябіна, яка теж на період війни, Першої світової, явно зі звертанням до перегляду людських взаємин, та взагалі, як знаємо, внутрішньої переконаності Скрябіна у кінцевому вияві матеріальної природи людини... О. Мессіан до того не писав квартетів, і після цього теж. Від цього символ *квартетності*, за якою

стоїть концепція циклу, вказує на підсумок, виходи продукції творчості, що тяжіли до цього жанру» [4, с. 124-125].

Квартет О. Мессіана демонстрував «побільшене тріо», в паралель до квартетом (у пізнішому розумінні цієї типології) заявлюваних тріо-сонат, що призначалися для особливо врочистих презентацій у церкві (див. церковні Тріо-сонати В. Моцарта, за тривалістю вельми короткі, але в них басову партію виконував не тільки струнний інструмент, а й орган, – як унесені в церковну службу).

Аналогічного подвійного звучання, що йде від «матерії» кількості учасників і символічного розуміння сукупного, набувають й інші ансамблеві утворення. Так, знамениті квартети для саксофонів Р. Штрауса і О. Глазунова сприймалися вже не в аналогії до струнних квартетів, а як дещо суттєво масивніше, зважаючи на мілітарний контекст висунення тих інструментів у часи А. Сакса, а також на «всеосяжність» жанрового типу, враховуючи затребуваність тих інструментів і в академічній, і в «третьорядній» сфері джазу, що переможно крокувала планетою на початку ХХ століття.

Так, «побільшення» жанрового різновиду ансамблю понад його матеріалізовано-виконавчу специфіку почалося не з «троїстості», а з «четверинності», а то й «п'ятинності» тріо-сонати й дістало розвиток у трактуванні тріо як носія надмасштабних ідей, типу Дворжакових «Думок», Квартету О. Мессіана, повна назва якого «Квартет на кінець часу» закладає торкання Вселенського вираження.

У паралель до тріо і квартетної творчості названих і багатьох інших майстрів вирізнівся стійкий інтерес до великих ансамблів, серед яких квінтет, секстет і октет отримали певні переваги.

Квінтет зринув у творчості авторів на розвиток сакральних алюзій жанру тріо, який своєрідно продовжував в умовах художньо самодостатнього мистецтва виразну лінію тріо-сонат (див. про це в роботі Т. Полянської [9]): квінтети з їхнім усталеним нумерологічним тяжінням до розгорнутого подання сакральності Христа в його чотирикінцевості й перетині ліній-світів земного та Небесного надихали авторів звертатися до цієї типології в епохально-зламних умовах. Квінтет позначив у творчості В. Моцарта, Ф. Шуберта, Й. Брамса певні кульмінаційні віхи їхнього художнього самоствердження, хоча цей жанровий тип не був зосередженням їхніх композиційних зусиль. У ХХ столітті квінтети стали позначати деякі

епохально-зламні моменти, що сконцентрувалось у «воєнному» Квінтеті Б. Лятошинського, в якому значущість п'ятирічності збігається із п'ятичастинністю, що зроблено з явним «підтягуванням» до асоціацій із сакральністю циклу меси.

Секстети-октети увійшли в музичний академічний вжиток не без впливу маскультурної й популярної сфери – як то було у відомому Октеті для духових І. Стравинського 1920-х, що явно моделював склад джазових ансамблів, які тяжіли до шести-восьми учасників виступів. Але твори А. Пярта, Е. Денисова, С. Губайдуліної, К. Пендерецького та ін. митців демонстрували стійку увагу до цих «напіворкестральних» ансамблевих поєднань, але тих, що по-барочному відмежовувались від масивної театральності саме оркестрового письма. Підкреслимо ту значущу рису ансамблю-октету, що його склад «двічі тріо» чи «двічі квартету», втім, утілював дещо відмінне від квартетності: не так логос, як апеляцію до сакрального (секстет – «двічі тріо») і вічного (вісімка – символ Вічного), наповненого релігійними аллюзіями – хоч би в стриманні емоційно-відвертого висловлення струнно-смичкового інструментарію на користь надіндивідуальної мелодійності духового ансамблевого складу. А вказівка на джазове «низьке» походження не закриває того очевидного факту історії мистецтва, що названий тип музикування склався на основі музичних конструкцій спіричуелс і в руслі щирої релігійної налаштованості «чорних» музикантів США.

І все це барочові прикмети, які йдуть не так від наслідування якихось прийомів письма й композиції, як від позахудожньої символіки жанрових позначок і композиційних «натяків».

Окремо вирізняємо ще один суто символічний спосіб «побільшення» ансамблів, формально тих, що не потрапляють у розряд саме великих ансамблевих утворень. Мова йде про композиції – за типом написаного Дж. Крамом Тріо – для електрофлейти, електровіолончелі й електрофортепіано, що покликані передати «Голос кита» (1970) як вособлення живого дихання створінь, які населяють нашу планету. Підсилені електроакустичними засобами інструменти співвідносять звучання з естрадно-популярною сферою та її принциповою «гучномовністю». І співочий кит представлений експозиційно тембром флейти, але яка звучить не од-

ноголосно, а в контрапункті з гравцем, що співає. Взагалі, в цій композиції для трьох виконавців виступають чотири інструменти: підготований рояль, електронно підсилений флейта, віолончель та кроталі (античні тарілочки), що цілком властиво композитору.

Але кількість учасників – ролей – в ансамблі цим не вичерпується. Рояль подається як ударний інструмент за струнами в басовому регістрі, символізуючи погрозлиний для китів технократичний світ, як еолова арфа, як це зазначає сам композитор, за верхніми струнами рояля і власне як рояль у клавіатурі середнього й вище регістрів в останній варіації «Ноктюрн моря», в такий спосіб представляючи принаймі трьох учасників містерії. Флейти та віолончелі, які теж розшаровуються на кілька звукових персонажів, автор доручив представити теми свистом, символізуючи ще нові віртуальні ролі-образи, а на кроталі доручено грати теж двом виконавцям – флейти та віолончелі. Таким чином кількість представлених голосів-партій-образів віртуальних учасників ансамблю-тріо сягає одинадцяти.

Так передається певна сукупна особистість – і в цьому ж «побільшеному» поданні виступають усі «граючі голоси» композиції. Їй реально утворюється, за кількістю «голосів», що звучать, не тріо, а перемінний великий ансамбль.

Семантично долучається «механіка» церковної тріо-сонати, яка символічно означала християнський символ Трійці, але могла виконуватися чотирма, а то й п'ятьма і більше виконавцями [9, с. 38]. Так вимальовується поза звучанням смисл-асоціація з сакральним-містеріальним утіленням: у нотному записі в центрі композиції з'являється ремарка *mysterious*, що переводить сприйняття із зони звуконаслідування у сферу незримого-неусвідомлюваного. І це вносить символіку *позахудожнього* змісту, надаючи саме музичному вираженню містеріальної багатозначності й містичної «прихованості».

Спрощене уявлення про необарокові – неоготичні принципи музики ХХ століття, утверджені в музикознавстві у вигляді посилок на епохально «автентичний інструменталізм» і втілення окремим композиційним показників, має бути доповнене за увагою про символічно-духовну семантику, яка виводить за межі суто мистецького твору й надає згідної з ранньобароковим і готичним

символізмом певної містеріальної позначеності, що постала на релігійно-етичній основі традицій доренесансного мистецтва.

І все це барокові прикмети, які йдуть не так від наслідування якихось прийомів письма й композиції, як від позахудожньої символіки жанрових позначок і композиційних «натяків».

Ансамблеві типології бароко окреслились у минулому й попередніх століттях як активно затребувані жанрові моделі, що відповідає історичним умовам релігійного Відродження, яке охопило людський світ із закінченням раціоналістичного захвату Нового часу. Новітня історія, хоч назва цього епохально-історичного відрізка не вражає протиставленням, що так наочно відзначено було у XVII столітті назвою Новий час, продемонструвала увагу до цінностей позараціонального типу, гордо відсуненого новочасовою психологією. Барокові настанови, свого часу утворені в розумінні відродження Готики після гармонійного Двосвіття Ренесансу, пройшли крізь музичні переваги минулого століття й отримали особливу значущість для сучасності.

Підсумковими положеннями є такі:

– ансамблева інструментальна музика від XVII-XVIII століть продемонструвала символічну генезу від тріо-сонати бароко до різноансамблевих побудов епохи Віденської школи, в якій перемиг раціоналістичний погляд ансамблевих класифікацій за речово-предметно даним складом виконавців: дует, тріо, квартет, квінтет і т. д.;

– практика тріо-сонат продемонструвала можливість символічного «нарощування» змістового навантаження ансамблю через розширення виконавського складу, при тому що троїстість, породжена церковною символікою ансамблю, була на той час непорушна і давала можливість виконавського «тропування» смислових показників гри твору;

– логіка наступних історичних епох романтизму та «сучасності-модерну» (як заведено було за етимологією слова «модерн» називати «двоповерховий» за культурно-творчою будовою вік науково-технічної революції) продемонструвала ніби «зворотний» процес щодо подання тріо, похідного безпосередньо від тріо-сонати, але оминаючи її церковну атрибуцію; спеціальними присвяченнями меморіального, уславлювального характеру тріо-склад ансамблю на-

повнювався змістовною масштабністю, яка символічно перевищувала гучномовність оркестрально-символічного втілення;

– активний розвиток великих ансамблів, від квартетів до октетів і далі, що стирали численні межі між ансамблевими й оркестровими побудовами, також демонстрували здатність підносити символічну вагомість змісту попри числово-виконавське скромне, порівняно з «надоркестрами» Р. Штрауса й О. Мессіана, вираження; ця демонстрація «надфізичного» («метафізичного») вирішення важливості представленої думки є принципово новим утіленням *неотропування* в музично-типологічних виборах.

Приклад «Пісні кита» Дж. Крама, вирішеного за виконавськими нормативами на основі ансамблевого тріо, вводить символіку алегорій, емблем-масок, пластики виконавського прояву на сцені, що надсюжетно велично побільшує заданий зміст-образ.

18.2. Синтетизм мови автора в «Макрокосмосі III» і «Пісні кита» Дж. Крама як гіпербола єднання людей і природи

Цей підрозділ значною мірою ґрунтується на розробках, здійснених у магістерській роботі Наталі Попової [10], яка підняла матеріали з генези й онтології названого твору Дж. Крама. Відомості про цей твір магістрантка зібрала в англomовній літературі, сама брала участь у виконанні цієї композиції. Цей твір концентрує показники «необарокової» типологічної символіки, оскільки написаний для 4 інструментів (флейта, віолончель, фортепіано й кроталі), які семантично розшаровуються на 11 партій-ролей учасників ансамблю. Підрахунок здійснений з урахуванням того, що троє виконавців-учасників ансамблю грають на своїх інструментах, наприклад, рояль, трактований автором принаймі в трьох його амплуа, чи свою гру поєднують зі співом, свистом, а також грають на кількох інструментах (флейтистка співає, свистить, ударяє молоточком по античних тарілочках (кроталі), віолончеліст грає на віолончелі багатьма прийомами, розширюючи до

розшарування образ інструмента, а також використовує свист і в дуєті зі флейтисткою торкає кроталі.

Але у Дж. Крама є й інший твір, який являє собою ансамблеву композицію, надзвичайно важливу для розуміння його авторського підходу до концепції цієї типології й написану в паралель до «Голосу кита» у тому ж творчому періоді в 1974 році. Починаємо з характеристики цього твору як того, що більш академічно розгортає в послідовно «анімаційній» манері композитор у «Vox Balaenae». Крім того, аналогії з Б. Бартоком, які очевидні в структурі-змісті обох композицій 1972-1974 років, «Голос кита» і «Макрокосмос III», в другій з названих виявляється більш відверто, що дозволяє послідовно простежити спадкоємність «екзотизму» Дж. Крама (за узагальненням тієї стильової позиції С. Павлишин [7]) відносно «народності» творів Б. Бартока.

А взагалі ця спадковість є закономірною, оскільки Барток спирався на тільки-но заявлений архаїчний угорський фольклор: увесь світ на той час ототожнював угорський національний стиль із вербункошем. І бартоківська національна архаїка становила «екзотику фольклоризму» не менше, ніж засвідчені творами Крама незнані музичною спільнотою надбання індіців Амазонки у «Древніх голосах дітей» цього автора.

Але наразі йдеться про Музику для літнього вечора (Макрокосмос III) (пор. з назвою Б. Бартока його знаменитого твору «Музика для струнних, ударних і челести», 1937). У «Макрокосмосі III» маємо поєднання двох фортепіано та ударних інструментів, що, звичайно, апелює до надбань Бели Бартока. Адже цей автор у своїй сонаті 1937 року звернувся до цього складу інструментального ансамблю, хоча в наступні десятиріччя така тембрально-змістова пропозиція не була широко підхоплена іншими майстрами.

Крам зауважував, що Б. Барток був одним із перших композиторів, які поєднали два фортепіано та ударні інструменти у своїй сонаті 1937 року, а з того часу відбулася справжня революція у техніці та ідіомі ударних інструментів, і «нова музика» неминуче асимілювала ці досягнення. Набір ударних інструментів, необхідних для «Літнього вечора», широкий і містить вібрафон, ксилофон, гlockenspiel, трубчасті дзвони, кроталі (старовинні ци-

мбали), дзвонове дерево, клавесин, маракаси, литаври, дерев'яні та скроневі блоки, трикутники, а також тамтами й цимбали.

Іноді використовують деякі екзотичні (а в деяких випадках і давні) інструменти, що вирізняються особливими тембральними характеристиками, наприклад: два свищики («Фантазії мандрівника»); металевий громовий лист (у «Приході», пор. із використанням того засобу в «Dies irae» К. Пендерецького та ін.); африканський барабан з колод, *quijada del asino* (щелепна кістка осла), систрум, тибетське молитовне каміння, музичний глечик, альтовий рекордер, а в «Міфі» – африканське пальчикове фортепіано та гуїро (грають піаністи). Деякі з найбільш неземних звуків «Літнього вечора» створюють шляхом проведення контрабасового смичка по тамтаму, кроталі й тарілках вібрафона.

Цей калейдоскопічний діапазон тембрів ударних інструментів поєднується з великою різноманітністю спеціальних звуків, створюваних піаністами. У «Музиці зоряної ночі», наприклад, струни фортепіано вкриті аркушами паперу, що створює досить сюрреалістичне спотворення тону фортепіано під час удару по клавішах. Як і в інших роботах, про що каже сам автор «Макрокосмосу III», музична тканина «Літнього вечора» значною мірою є результатом розроблення крихітних осередків звучання у своєрідний мозаїчний дизайн. Цей висунутий часом прийом, схоже, функціонує в багатьох нових музичних творах незалежно від стилю, діє в них як основний структурний модус.

За загальним стилем «Літній вечір» може бути означений як тональний в розширеному розумінні останнього, але наявна й вільна атональність. У творі 5 частин, що відповідає символіці західної меси: 1. *Nocturnal Sounds (The Awakening)* – Нічні звуки (Пробудження), 2. *Wanderer (Fantasy)* – Мандрівник (Фантазія), 3. *The Advent* – Пришестя, 4. *Myth* – Міф, 5. *Music of the Starry Night* – Музика зоряної ночі.

Більш-менш явні тональні пасажі можна визначити в термінах основної полярності мінору *Fis-Dis* (або, енгармонічно, *Ges-Es* мінору). Ця (найбільш традиційна) полярність двічі вказана в «Адвенті» – у вступних пасажах кресендо («величний, подібний до великого ритму природи») і в завершальному «Гімні на Різдво Зорі-Немовляти». Вона ще раз звучить у «Музиці зоряної

ночі» з цитуванням уривків із ремінорної фуги Баха («Добре темперований клавір», книга II) і завершальній «Пісні примирення» в Gb (на яку накладається «П'ятикратний галактичний дзвін», що періодично звучить в F#).

Ще один структурний прийом, який може помітити уважний слухач, – ізоритмічна побудова «Міфу», що складається з талей, які одночасно виконуються, в 13, 7 і 11 тактів. Здається, що «Літній вечір» демонструє чітко артикульовану велику виразну криву протягом близько 40 хвилин.

Перша, третя та п'ята частини, написані для повного ансамблю інструментів та викладені у великому масштабі, визначають основний зміст твору (який можна інтерпретувати як своєрідну «космічну драму»). З іншого боку, «Фантазія мандрівника» (в основному для двох фортепіано) та дещо атавістичний «Міф» (для ударних інструментів) були задумані як сновидчі твори, що функціонують як інтермецо в загальній послідовності частин.

«Три великі частини містять поетичні цитати, про які я багато думав під час роботи над ескізом і які, як на мене, знайшли свій символічний відгук у звуках «Літнього вечора». У «Нічні звуки» вписаний уривок із «Квазімодо»: «*Odo risonanze effimere, oblido di piena notte nell'acqua stellata*» («Я чую ефемерні відгуки, забуття повної ночі в усипаній зірками воді»); «Нашестя» пов'язане з уривком із Паскаля: «*Le silence éternel des espaces infinis m'effraie*» («Вічна тиша нескінченного простору жахає мене»); і остання частина, «Музика зоряної ночі», цитує ці трансцендентно прекрасні образи Рільке: («І в ночі важка земля падає з усіх зірок у самотність. Ми всі падаємо. І все ж є Той, Хто нескінченно дбайливо тримає це падіння в Своїх руках»).

Образ, поданий в «Музиці зоряної ночі» з «Макрокосмосу III», – смислова варіація «Ноктюрна моря», що являє собою багатозначне явище Осаяння та Катарсису, що є *цивілізаційною ознакою* від Створення Світу, серед яких і європейська християнська Милість, відтворена в численних культорологічних феноменах, концентрацією котрої є *Agnus Dei*. Ця завершальна побудова циклу має особливе значення в сприйнятті композиції: її *освітленість*, її функція кінцевого Перетворення, що настає внаслідок охоплення числених фактологій, – є явним уподібненням літур-

гічному Причастю, Євхаристії, заради чого і пройдено низку обрядово-споглядальних дій.

Як прийом уведення *subito piano* після розкоші живописання станів і явищ, Крам тут наслідує Белу Бартока, який скористався цим у кодї «Музики для струнних, ударних і челести», коли після енергійного «розгону» і майже досягнутого апогею грайливого сплеску – раптом усе «падає» в підкреслено тихі звуки з темою простою й майже «дитячою», що символізує високу надію людського буття. У фіналі Четвертого квартету є й такий прийом – і твір цей у Бартока з п'яти частин, як і завершальний для всього творчого шляху угорського майстра Концерт для оркестру, символізуючи «символ віри» автора у вигляді очищення людського єства сяганням до першоджерел дитячої чистоти. І цю ідею Бартока чудово втілює назва знаменитого твору Дж. Крама, що відкрив для нього світове визнання: «Древні голоси дітей» за текстами Ф. Гарсія Лорки.

Матеріали, які зібрала Н. Попова, свідчать, що в 1967 році стало відомо, що кити «вміють співати». Вченим удалося записати ці звуки в океанських глибинах: з'ясувалося, що кити видають «спів» на особливо низьких частотах від 10 до 20 Гц, які не сприймаються «неозброєним» людським вухом, але які фіксують прилади, і для прослуховування вони мають транспонуватися [5]. Це природознавче відкриття стало здобутком людської культурної спільноти, а у другій половині ХХ століття у музичному вжитку з'явилася велика кількість творів, у чиїх назвах фігурують указівки на китів як найбільших тварин планети.

Це все напрочуд різножанрові композиції різних за національними й географічно-планетарними показниками авторів. За хронологією їхньої появи у творчому обігу відкриває ту шеренгу драматична кантата «The Whale» («Кит») геніального англійця Джона Тавенера (1966), згодом створені: фантазія Алана Хованеса «And God Created Great Whales» («І створив Бог риб великих») для оркестру та аудіоплівки з записом співу кита (1970, про це нижче), «Vox balaena» («Voice of the Whale», «Голос кита») Джорджа Крама (1971). У 1980-х роках з'явилися «Litany for the Whale» («Літанія про кита») Джона Кейджа для двох голосів (1980), мініатюра Яніса Ксенакіса «Pour les baleines» («Для китів») для струнного ансамблю (1982).

Те розгортання «китотворення» в музиці підіграла акція 1970 року, коли вийшла платівка із записом «вокалу» кита-горбаня під назвою «Пісні горбатого кита» [Songs Of The Humpback Whale. Capitol Records – ST-620, 1970]. Її випустили доктор Роджер Пейн і Скотт Мак-Вей, і вона здобула гучне визнання, успіх платівки відзначений був репортажами, поданими в таких авторитетних виданнях як *Time*, *Life* та *Rolling Stone*: за один рік виходу вказаної платівки у США було продано її кількістю майже 45 тисяч примірників, а до 2000-х обсяг продажів охопив понад 3 мільйони в США та близько 10 мільйонів у планетарному масштабі. Це дозволило вважати цей альбом найуспішнішим записом голосів дикої природи в історії (докладно про це [10]).

У широкий музичний обіг указаний образ потрапив після того, як у 1969-1970 рр. професор Роджер Пейн, один з авторів запису платівки з голосом кита-горбача, звернувся до Алана Хованесса (1911-2000), американського композитора вірмено-шотландського походження з пропозицією музичного втілення образів китів в академічному мистецтві. І такий твір, за словами композитора, народився у співпраці вищеназваного доктора Пейна й диригента Андре Костеланеца Нью-йоркського філармонічного оркестру за його проєктом Promenade Concerts. Хованесс отримав від природознавця Р. Пейна численні записи співу китів, а моральна підтримка й поради йшли від диригента А. Костеланеца. Однак прем'єру композиції публіка прийнята досить прохолодно. А в інтерв'ю 1983 р. Хованесс доповів, що цей твір поступово став затребуваним у публіки, ставши до вказаного року одним із найвідоміших і найчастіше виконуваних опусів.

В основу назви своєї симфонічної картини «І створив Бог риб великих», ор. 229 №1, А. Хованесс поклав цитату з Біблії: «І створив Бог риб великих і всяку душу тварин, плазунів, яких породила вода, за їхнім родом» (Буття 1:21). Композиція триває 12 хвилин. Вона написана для великого симфонічного складу з використанням фонограми «співу» китів. Оркестрове *tutti* створює обрамлення соло кита, якому «акомпанують» окремі інструменти чи групи їх, «підтримуючи» те звучання. Відсутній протиставлення звучання оркестру «виходам» кита, бо композитор не «порівнює» цих двох тембральних світів, а подає до уваги китове соло заради милування тим дивом природи. Прослухування ком-

позиції виводить на відчуття зачарованого спостереження величі гармонії живого і неживої могутньої міці океану.

Услід за здобутком А. Хованесса з'явився *Vox Balaenae* («Голос кита») Джорджа Крама, що був написаний в 1972 році, коли цей автор викладав у Пенсильванському університеті. За якихось кілька років до вказаного рубежу Дж. Крам написав деякі свої найвідоміші твори, серед яких *Ancient Voices of Children* («Древні голоси дітей»), *Lux Aeterna*. Згодом з'явилися *Makrokosmos, Volume I*. [David Cohen, George Crumb: A Bio-Bibliography. Westport, CT: Greenwood Press, 2002, page 12]. А *Vox Balaenae* був «натхнений співом горбатого кита, запис вокалізації якого композитор почув у 1969 році» [14, с. 1], при тому що його роботу над тим матеріалом випередив А. Хованесс, хоча на початку 1970-х, як сказано вище, останній не міг похвалитися широким визнанням.

Vox Balaenae написаний для ансамблю посиленних/електрифікованих флейти, віолончелі та фортепіано, тобто від початку Голос кита усвідомлювався в уособленні не одиничної тварини, а в утіленні колективного суб'єкта живої природи, недооціненої людьми в її вишуканій неповторній іпостасі. У виборі інструментів Крам керувався складом *New York Camerata*, ансамблю, націленого на виконання неакадемічної сучасної музики, відзначеної чутливістю до сакральних витоків авангардних засобів звучання. Саме звернення до інтелектуальних начал виявлення *співочого Кита* відсилає до зооморфних персонажів Біблії та символізації Ісуса у вигляді риби.

Крам задіяв запис голосу кита у вступній частині «Вокаліз», а також провів те звучання через весь твір, уводячи в ту правдиву фактологію природи, що звучить, і інші звуки, вкладені в запис: підводні відлуння, вибухи у воді, шуми підводного човна та різні, окрім співу, звуки життєпрояву кита. Твір складається з трьох великих частин, яким передує вступний «Вокаліз», а *пісня кита* – відправна точка для вияву інших складових твору. Однак не слід забувати, що для Крама створення «Голосу кита» було не для того, щоб імітувати звуки китів, а для того, щоб увійти у світ непізнаної до того часу краси живого самовираження, явно освяченого символічною здатністю китів до надспоживацького спілкування.

Розкриття символіки кита як відзначення водної особливості його буття – хоч у вигляді «кит-риби», що своєю монументальністю

становить предмет захвату й уособлення загрози та ін., – це тема для багатоваріантного дослідження, оскільки це прадавній доцивілізаційний символ, що надихнув певні біблійні сторінки. І тому закономірно, що в концептуальному плані твір «Голос кита» доторкнувся до Стріли Часу, набираючи резонансу, розкриваючи нові смисли та підсмисли Нового відчуття реальності та Майбутнього людства. В цьому сенсі й визначається значущість ансамблевої типології, що відтворює філософію композитора, його концепцію часу, яка, на відміну від багатопараметрового переживання миті свідомості в філософії часу К. Штокгаузена, завжди предметно вбирає в себе історичну, міфологічну, метафізичну його глибину. А предметно п'ять варіацій, що входять у твір, відображають послідовність геологічних епох землі й мають такі назви: Археозой, Протерозой, Палеозой, Мезозой, Кайнозой, символізуючи Безмежність і Вічність світу, створеного Творцем.

В неklasичній формі Голосу Кита вищеназвані п'ять варіацій обрамлені вступом та кодою. Варіаційність, яка визначає архітекtonіку, дозволяє поєднувати різні ракурси єдиного образу і створювати його нерозривний зв'язок із процесуальним планом форми та Кода – «Ноктюрн моря» – постає «Великим одкровенням» тим катарсичним дотиком до людської свідомості, що увічне людське творіння. Доречно зауважити, що погляд у вічність у такому ракурсі в композитора зустрічається неодноразово. Написаний на два роки пізніше «Макрокосмос III» для двох роялів та перкусій закінчується також «Музикою зоряної ночі», сонорна картина якої має багато перетинів, та ще більше їх у змістовності словесних коментарів, які Крам на цей випадок подає в ремарках, підпорядковуючись алгоритмові природного розвитку будь-якого живого феномена. Розвиток ідеї твору йде від вихідного образу як «дикого, фантастичного, гротескного», даного в Пролозі, через «спокій-велич» Теми моря, варіації на яку показують ракурси «таємничості», «плинності», «радісності», «драматичності», і з завершенням «Ноктюрна моря», поданого «безтурботно, чисто».

Варіаційність, яка визначає архітекtonіку, дозволяє поєднувати різні ракурси єдиного образу і створювати його нерозривний зв'язок із процесуальним плином форми, що підпорядковується, як зазначалося вище, алгоритмові розвитку будь-якого природного феномена в стадіях народження-розвитку-відходу. Із цього ви-

никає міфологічна «ненаочність» образу кита, що втілює уявлення про водну стихію як колиску живого і зародок душі-інтелекту живих істот, аж до людського, що виникає із природної сфери.

Вказана амбівалентність позалюдського – людського у звуковиявленні закладається «Вокалізом» Вступу, в якому звучить флейта разом із голосом флейтиста, створюючи дивний і непізнаваний тембр, що і наближений до людського, і віддалений від нього. Так створюється «олюднення» голосу-образу кита, спів якого композитор мислив у певній аналогії зі звуковираженням людини (див. висловлювання Крама про те, що «спів горбатого кита вже є високорозвиненим “художнім” продуктом: можна почути структуру фраз, кульмінацію і спад, є навіть відчуття масштабної музичної форми!»). [15, с. 121]). Кульмінацією «Вокалізу» є момент, коли розвиток фразування в поданні «голосу кита» накладається на цитування початкових тактів симфонічної поеми «Так казав Заратустра» Р. Штрауса. І це звучить пародійно, відзначаючи, за словами композитора, «пришестя людини», що вносить певний дисгармонійний мотив у «спів природи».

Партію флейти композитор записує на двох нотних станах – для гри і для співу. Коментарі автора зазначають переходи піднесеного і «моторошного» в звучанні голосу кита і його сприйнятті («Іноді спів горбатого кита не звучить божественно. Низькі тони їхніх пісень можуть бути особливо моторошними та нав'язливими» [60, с. 92]). Композитор виділяє фонізм тритону, який в лексиці класичного музичного вжитку сприймався в контексті «дияволяди», але від демоністичних штрихів високої музики Ф. Шопена до О. Скрябіна й О. Мессіана здійснюється «консолідація» тритону як наслідування архаїчних наспівів, на котрі, зокрема, реагував Й. С. Бах (згадаймо вихідну інтонацію неодноразово цитованого ним хоралу «Es ist genug»).

Дж. Крам указував на ці тритони як на витоки «гротескного» настрою в контексті сакральних традицій світового вжитку, тим більше на устої висотності D, що від часів Піфагора вказувала на долучення до славильності-глюріозності (D/d як висотність «медіа» поміж Небом висотностей A/a, B/b, C/c і «матеріальністю», «розчиненою», «нешільною», адже груба матерія – не предмет музики) E/e F/f. Уведення гри фрулато надає звукам флейти

грубості й різкості. Але все пом'якшується витримуванням піаністом протягом усього вступного «Вокалізу» демпферної педалі.

Вступ фортепіано із власне звучанням зроблений на схилі кульмінації, що утворилася цитуванням фрагмента поеми Р. Штрауса. І піаніст грає одразу в двох тембральних якостях: подаючи звичайний звук рояля і представлюваний у «приглушеному» тембр, що здійснюється натисканням певних струн рояля. А завершується «Вокаліз» грою флейти в надвисокому регістрі надшвидких пасажів, що створює ніби «відгук природи» на виявлення в ній нового компонента у вигляді людської істоти. Підводить підсумок глісандо піанісимо фортепіано, що дає усвідомлення присутності людини в природному плінні.

Варіації Морського часу в другій, основній за часовим обсягом частині, що містить тему Моря й Варіації, їх 5, становлять ядро композиції. Тема Моря з'являється з новим тембральним поєднанням віолончелі та фортепіано, що мають відкривати звучання, за ремаркою, «урочисте, зі спокійною величчю» [14, с. 9]. Гучність завершення «Вокалізу» змінюється нюансами піанісимо, «знімаючи» загрозливі ноти звучання. Віолончель, від її вступу в темі Моря і протягом усього твору, має змінне налаштування – *scordatura*: струни С та G налаштовуються на півтон униз, на H та Fis, тоді як струна D йде на пів тону вгору, до звучання Dis. І при цьому протягом усієї теми Моря віолончель грає флажолетами, створюючи неземний, потойбічний настрій, дозволяючи публіці поринути у світ іншого виміру, оцінити його красу та грацію. Виходи фортепіано в цій частині композиції зроблені, за ремарками самого автора, з ефектом «Еолової арфи» грою на струнах фортепіано і з налаштованістю тих струн на різні висоти тону.

Низка Варіацій, що показані вслід за темою Моря, є вільними її виявами, але впізнаваними за їхнім виходом із початкової частини композиції. Це стосується й тематичного наповнення Варіації I («Археозой»). Дж. Крам так відзначав той штрих вираження: «Наприклад, в одній із варіацій – археозой – я вводжу “ефект чайки”, хоча насправді в той період не існувало жодної форми життя» [14]. Озвучування тієї I Варіації спирається на тембральні вияви теми Моря у вигляді тільки віолончелі та фортепіано, а динаміка майже така ж тиха. Після згаданого «ефекту чайки» вступає фортепіано, на якому грають долотом або стамескою (див. де-

тальний опис цієї та наступних частин у роботі Н. Попової [10]). Загалом ритмічне наповнення фортепіано поступово ускладнюється, тривалість нот скорочується, символізуючи активність заради можливості зародження життя.

Варіацію II («Протерозой») всі три вищеназвані інструменти вперше грають разом, і ця гра збагачується новими тембрами, відбиваючи намір автора подати музику «темно таємничу» [14, с. 10]. Саме в цій частині Крам уперше вводить тембр флейти, яка «розмовляє», що створюється, коли флейтист натискає певну ноту (в цьому випадку Dis) і одночасно шепочучи, мовби «квокчучи», склади, демонструючи майже перкусійний звук. Вихід на висотність D вказує на смисловий поворот: *світ, який починає оживати*.

Тембрально зміненою постає й віолончель, «розмовляючи» із флейтою й тим уготовляючи перехід до наступної Варіації.

Варіація III («Палеозой») продовжує вибір нових тембрів та інструментальних комбінацій. Так, у цій Варіації вперше одночасно грають будь-які два інструменти, в цій Варіації фортепіано знаходить свій власний «голос», приєднуючись до «розмови» флейти й віолончелі. При цьому і флейта, і віолончель майже повністю грають флажолетами, вперше у цьому фрагменті можна почути флажолети і в партії флейти. Прийом флажолетів повертає слухача до теми Моря і перших двох Варіацій, де значний час у партії віолончелі композитор використовує цю техніку. Варіація III вирізняється ще й тим, що вперше тут маємо використання всіх дванадцяти тонів послідовно в одній лінії в партії фортепіано. У цій варіації продовжено виділення опорності тритону – див. низхідну лінію в фортепіано, але і в партіях флейти та віолончелі. Народжується тривожний настрій, що надає енергії руху в спрямованості до Четвертої варіації.

Варіація IV («Мезозой») природно впливає з Варіації III, спираючись на рівень досить гучної динаміки, скороченість ритмічних тривалостей і збільшення темпу. Адже ця варіація позначена композитором як «радісна!» і рухається у швидкому темпі рівня $\text{♩}=140$ за метрономом. Четверта Варіація вирізняється особливою активністю фортепіано завдяки «техніці скляної палички», що надає грі «перкусійного», «дзвінкого» звуку. Поєднання зусиль в октавному унісоні флейти та віолончелі виводить на спільну в грі настанову звучати «широко, з пристрасстю!» [14, с. 13]. При цьому вражає прийом «дисканта навпаки», коли партії флейти та віолончелі міс-

тять багато довгих, тривалих нот, тоді як партія фортепіано містить набагато складніші ритми, ніж вживані до цього, і тим контрастує з quasi-педальними утвореннями флейти й віолончелі. Та вільна аналогія з формою духовного (старовинного православного!) не випадкова: радісність вираження потребує смислів виразності духовного мистецтва, подавана на динаміці *fortissimo* в кінці Варіації IV.

Варіація V («Кайнозой») позначена ремаркою Дж. Крама: «Драматично; з відчуттям неминучої долі», що підхоплює гучну динаміку попередньої частини. В цій варіації три партії мають найбільшу незалежність у діалогізованому викладі, за винятком короткого збігу між глісандо віолончелі та партією флейти. Знов чуємо *frullato* в партії флейти на початку цієї Варіації, заради втілення драматичного настрою.

Однак у кінці цієї варіації Крам додає свист і античні тарілочки (кроталі) як нові кольори до усталеного у творі складу. І б'є по тих «сумирних перкусіях» віолончеліст, тоді як флейтист починає свистіти на рівні висотностей *Dis* і *E*, причому останній з названих висотних рівнів треба подавати на чверть тону нижче. Такі звукові втручання повертають звучання до втілення спокою, відпочинку, змалювання ідеалізованого пейзажу вечора, заходу сонця й наближення тиші.

Третя частина твору, його *Coda*, – це «Ноктюрн моря» («...На кінець часу»), що ніби завершує історію буття. Крам засвідчує це вибором жанрового призначення назви: «ноктюрн» – це твір, що зображує ніч, дію вночі, й водночас відсилає до православної Заутрені староірландської церкви [17, с. 50], спів у якій Крам мав почути в період навчання в Колорадо. Міфологічна «перетікальність» образу кінця дня чи, можливо, епохи вказує на довершеність, закінченість явленого – і це має подаватись у звучанні «безтурботно, чисто й перетворено» [14, с. 17].

«Ноктюрн моря» сповнений мелодійної ніжності, що м'яко охоплює партії флейти, віолончелі, звучання кроталі та свисту. Він починається з виконання теми Моря свистом, створюючи плавний перехід від Варіації V і водночас повертаючи до початку Варіацій. Фінал «Ноктюрна моря» містить фрази, в яких усі три інструменти грають одночасно, а більша частина його середини – це чудово написане тріо, наповнене сакральними натяками й у фактурі, наближеній до церковної тріо-сонати. За смислом виразності – це музика

тиші, усвідомлюваної в благоді й красі, що відповідає християнському її тлумаченню як відкритість душі до співу ангелів. Цьому сприяє подання музики на рівні Н, ба більше, очевидним є налаштування саме на Н-dur, тональності Небес у романтиків.

Фортепіано доручено завершити п'єсу, воно здійснює *diminuendo* на своїй остинатній фігурі, що викликає аналогію до клавірності баса у старовинних формах сонат типу *sonata da chiesa*. Крам указує, що останню фігуру фортепіано та віолончелі слід грати в пантомімі, створюючи враження, ніби фортепіано грає так тихо, що аудиторія навіть не може чути інструмента, хоча насправді виконавці взагалі не грають. У роботі Н. Попової (див. [10]) представлено таблицю, яка засвідчує розширені інструментальні техніки та їх упровадження в композицію твору.

Всі представлені прийоми гри покликані *соноризувати* музичний тоновий звук, який тотально відносив музику до Божественних дотиків, тоді як спів інших земних створінь ігнорує цю тотально-тонову налаштованість, викликаючи до життя в *людській* музиці відгомони «омузыкаленості природи». Цей вихід у засобах виразності за межі специфічно людської музичної тоновості має продовження в концепції виконання твору Дж. Крама. В ньому присутні акустичні та візуальні аспекти – і це не паралельні елементи у виконанні, а ті, що пов'язані нашими причинно-наслідковими очікуваннями.

Усяке інструментальне виконання – набір фізичних дій – немично має на увазі якусь візуальну драму. Сюди входять енергійний драматизм звуковитягу, виразні жести, що належать до фразування та музичного значення, і навіть зовнішні ознаки взаємин між музикантами. Іншими словами, перформанс (вистава) складається з візуального вираження твору, а також того, як воно звучить.

Відчуття «перформансу» починає проникати в усі стосунки музиканта зі своїм інструментом, тому навіть процеси навчання та репетиції стають частиною роботи. Це – «новий музичний театр», який:

1) керується музичними принципами, але не є театром із музичним супроводом чи прикрасою, це радше музика, яка в певному, фундаментальному, сенсі театральна, але відрізняє інструментальний музичний театр від звичних форм;

2) однаково формулює низку елементів (однаково відображає низку елементів): звук, фізичний рух і, можливо, вокалізацію або мову; саме умисний композиційний характер численних аспектів виконання відрізняє інструментальний музичний театр від інструментальної музики, яка, до речі, є драматичною або символічною.

У «Голосі кита», крім безлічі конкретних указівок у партитурі, Крам дає чіткі рекомендації щодо додаткових аспектів виконання *Vox Balaenae*: кожен із виконавців повинен носити «чорну напівмаску», яка має «стерти відчуття людської проєкції та символізуватиме могутні безособові сили природи (дегуманізована природа)» [14].

Також Крам зазначає, що твір «за бажання може виконуватись у темно-синьому сценічному освітленні, і в цьому випадку театральний ефект буде посилено ще більше» [14, с. 1]. Синій колір одразу ж нагадує про океан та його жителів, особливо про китів, на честь яких і було названо твір. Таким чином, увівши цей колір у виконання, слухач зможе легше зануритись у підводну сцену, з якої починається твір.

У примітках до партитури Крам додає діаграму, в якій указує, як треба розмістити інструменти на сцені та де повинен розташовуватися кожен виконавець [там само, с. 20].

У той час як позначення в нотах можуть указувати тільки на тривалість і динаміку, виконавець також має вирішити, скільки часу треба для того, щоб утримувати момент нерухомості в кінці виконання твору, і з якою швидкістю відкинути позу. Цей останній момент настільки важливий, що деякі композитори вводять фермату або навіть конкретний час над останньою тактовою лінією твору, вказуючи виконавцям, як довго їм слід тримати останню ноту. Наприкінці «Голосу кита» Джордж Крам іде ще далі. Фінальний музичний жест твору повторюється чотири рази у вигляді ефекту «загасання». Крам не тільки вказує, як довго музиканти повинні чекати між кожним повторенням (і наприкінці), а й фактично записує останнє повторення, яке слід зобразити пантомімою. Таким чином, загасання стає одночасно як акустичним, так і візуальним явищем.

Аналізуючи особливості «інструментального театру» Дж. Крама, окремо вирізняємо такі ознаки:

– принципова «нерозділеність» Пісні кита за предметами та персонажами, де *Вокаліз* як вихідний і континуумно присутній («голос» флейти) на всіх наступних етапах подання музики стано-

вить певну сукупність власне співу кита і його сприйняття і автором, і «людиною взагалі», а *тема варіацій*, що мислиться як «тема моря», втілює природну красу, що вбирає в себе й іпостась кита, і його оточення, і авторсько-людської присутності, тобто немає принципової, традиційно театральної, розділеності за персонами;

– усе музичне вираження подано в нероздільності та єдності одиничного й родового і підкреслено масками на обличчях виконавців, спільна дія яких *синтезує* авторський погляд на світ і його величне дітище в типологічному представництві кита; переважальне «флейтове навантаження» партитури не дозволяє персоніфікувати флейтовий тембр як заявлюваний і в якості «співу», і сприйняття останнього оточенням, і в характеристиці положень-співвідношень смислів, що узагальнюють подання;

– кожна з партій Тріо, котра представляє Пісню кита, має тенденцію «роздвоюватись» у виражальних виявах, що особливо стосується партії флейтиста, в якій передбачається і спів, і власне гра, тоді як віолончель і фортепіано демонструють «різні мови» у звуковиявленні смичковою грою та ударними вторгненнями для віолончелі, грою на клавіатурі й на струнах фортепіано в піаніста; в результаті троє виконавців «тримають» можливості великої кількості самостійних «підпартій», навертаючи тлумачення тріо в гіперболі перемінно-великого ансамблю;

– задане назвою твору одинично-сольне звучання («*Пісня кита*»), що «проростає» в тріо (не забуваймо про сакральну семантику Уславлення, яка склалася за тією типологією від XIX століття!), в якому кожний виконавець виступає у двоїстій-троїстій проєкції, сукупно засвідчує quasi-духовні виміри староцерковного співу типу дисканта чи путьового трирядкового, а загалом уподібнений *мадригалові*, що задає пограниччя духовного і світського в поданні етично-соціально значущої ідеї;

– інструментальна «ряженість» виконавського гурту демонструє «відстороненість від життєподоби», що є показовим для сакрального театру-містерії, цілеспрямованого, як до своєї цілі, до катарсису-Перетворення, явно представленого у *захваті тишею* в фінальному Ноктюрні; не забуваймо про спорідненість цього «нічного» жанру із таїнством Заутрені у службі Західного Православ'я [17, с. 50] (Крам пов'язаний був із традиціями Вірджинії, що межує із Півднем і Північчю, де давні християнські традиції шанувалися).

Авторський лик у творі не персоніфікований, але представлений у *синтезі* з іншими ликами-образами, поданими програмно-сюжетно, тобто у співвіднесеності з тим, що Р. Барт висував як єдність автора і сюжетного тла тексту.

Підводячи підсумки концепції ансамблевих типологій ХХ століття з опертям на досвід трактування митців, уособлюваних Дж. Крамом, робимо такі **висновки**.

Концепція інструментального ансамблю, створена як розвиток тріо-сонати, що за генезою є духовним жанром із символікою Трійці, значущість смислу котрої підтримувалася введенням у формальне тріо чотирьох а то й п'яти виконавців, була відсторонена секуляризованою ідеєю ансамблю-квартету і символікою величі сакралізованого тріо. Останнє отримало проєкцію у ХХ століття, висвітлювалося в тріо «Пісня кита» Дж. Крама, де двоїстість виписаних партій і синкретизм авторського й персоналії символічно піднесено «обважнили» смисл, що звучить, укладаючи в одиничність «співочого створіння» узагальнення планетарно-всеприродного значення. А сумарно дане Тріо виросло у музику для 4 інструментів і 11 партій, поперемінно виконуваних фізично трьома музикантами, що роздвоюються, розтворюються в поданні голосів і представлених ними смислів.

Література

1. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства / В. Н. Апатский. Учебное пособие. Киев, НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. 432 с.

2. Зима Л. Фортепіанний квінтет Зігмунда Краузе у світлі актуальної виконавської ідеї / Л. В. Зима // Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика: [наукова збірка Львівської Національної Музичної Академії ім. М. Лисенка]. – Львів: Сполом, 2011. – Вип. 25. – С. 278–286.

3. Лінь Цзюньда. Сонати Л. Бетховена в контексті мистецтва XVIII–XIX століть. Канд. дис. 17.00.03. ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 173 с.

4. Моторна Т. Ідеї містеріальності у музичній культурі ХХ століття (на прикладі фортепіанної творчості Олів'є Мессіана). Канд. дисертація 26.00.01, мистецтвознавство. НАКККіМ, 2021. 182 с.

5. Мятієва Н. А. Образ кита в музыке второй половины ХХ века // Гуманитарные научные исследования. 2015. № 4. Ч. 1 [Электронный

ресурс]. URL: <https://human.snauka.ru/2015/04/10254> (дата звернення: 20.06.2021).

6. Овсянникова-Трель А. Национальная идея немецкой музыки в творчестве композиторов XVIII-XX веков. Канд. дис. 17.00.03. ОГМА имени А. В. Неждановой. Одесса, 2007. 175 с.

7. Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции. Киев: Музична Україна, 1980. 212 с.

8. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. Харьков, ХГАК, 2001. 396 с.

9. Полянская Т. П. Трио-соната как жанровый феномен VII-XVIII ст. Канд. дисс., 17.00.03, ОНМА им. А. В. Неждановой, Одесса, 2016. 163 с.

10. Попова Н. «Голос кита» для флейты, виолончели та фортепіано Джорджа Крама у світлі концептуального виконавства. Маг. робота 025, ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2022, 69 с.

11. Уотс А. Миф и ритуал в христианстве. Киев: София, 2003. 240 с.

12. Adorno T. Philosophie der neuen Musik. Frankfurt a.M., 1978. 200 s.

13. Cohen, David. George Crumb: A Bio-Bibliography. Westport, CT: Greenwood Press, 2002.

14. Crumb, George. Vox balaenae (Voice of the whale) for Three Masked Players: electric flute, electric cello, electric piano. New York: C. F. Peters Corporation, 1971.

15. Crumb, George. Music: Does It Have a Future? The Kenyon Review, New Series, Vol. 2, No. 3 (Summer, 1980), pp. 115-122.

16. Harvard concise dictionary of music. Complidet by Don Michael Randel/ The Belknapmpress of Harvard University Pess. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978. 577 p.

17. Shuffett, Robert Vernon. "The Music, 1971-1975, George Crumb: A Style Analysis." DMA dissertation, Peabody Institute of the Johns Hopkins University, 1979.

18. Wilson-Dickson A. A brief history of Christian music. Oxford: Lion Publishing pic, 1997, 428 p. Oxford: Lion Publishing plc, 1997.

19. Winn Lois King, Winn Howard. Wings in the Sea: The Humpback Whale (Hanover, NH: University Press of New England, 1985).

Розділ 19.
СИМВОЛІЧНІ Й ФОРМАЛЬНІ КЛАСИЧНІ ВИМІРИ
КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ
АНСАМБЛЕВОЇ МУЗИКИ
XX СТОЛІТТЯ І СЬОГОДЕННЯ

Ансамблева гра є показовим виміром мистецтва минулого й попередніх століть. Популярна сфера й маскальтура, що найгнучкіше реагують на «запити часу», чітко змінили установки із сольного на ансамблеве музикування. Найнаочніше це продемонструвала сфера «молодіжної» рок-музики, коли буремний початок того «рок-поток» в особах Е. Преслі і Б. Дилана виявив артистичний індивідуалізм творчого самоствердження, тоді як європейські зірки цього стилю ділами англійських «Бітлз» і шведських ансамблів указали оригінальний поворот мистецтва, що відсторонив особистісність висловлення на користь ансамблевої злагодженості й контактності з фольклорними, а то й безпосередньо церковними навичками співу.

Цю останню лінію щиро підхопив європейський Схід, відзначивши світовий рівень білоруських «Піснярів», а українські знамениті ансамблі «Сретение», «Пікардійська терція» та інші продемонстрували чутливість саме до духовно-церковних точок рокової хвилі. А цей напрям ансамблевості в інструментальному поданні в популярній і роковій інтерпретаціях ніколи не порушувався, тим більш у вітчизняних традиціях, в яких заповіт «троїстих музик», що відверто моделювали кантову співочу трирядність, яка супроводжувала українців від народження до весілля й під час суттєвих славних діл на життєвому шляху, став формальним і змістовим тлом національного музикування.

Ансамблевість інструменталізму стала відмітною рисою мислення українських композиторів XX і XXI століть, наслідуючи традиції Нового часу й особливо величній для музики романтичної доби. Але була реакція й на зміни, що готувалися в доренесансній і ренесансній історичних сферах і живили «неоготику»

бароко, а згодом необарокові виходи в мистецтві недавнього минулого й сьогодення. І ці нетрадиційні прояви музичної виразності – неформальні, бо вони ніби «ігнорують» форму (про це у Т. Полянської, коли тріо-сонату принципово виконували чотири, а то й п'ять музик [13]), надзвичайно цікаво проявляються в музиці, написаній для народних академічних інструментів, генеза яких здебільшого виводить на ренесансну і доренесансні епохи (про це – в дисертації автора цього нарису [8]).

Вказане заохочує теоретичні розвідки щодо ансамблевих побудов для «різномірних» ансамблів сучасності та їхніх барокових коренів, що й зумовило вибір теми цього дослідження.

Спрямованість цього викладу – на зрозуміння тенденції відрізнення символічних засад ансамблевого мислення, при тому що класичні показники ансамблевої класифікації виходять із матеріальної кількості закріплених партій.

19.1. Камерний інструментальний ансамбль як предмет музикознавчого подання

Кінець ХХ століття продемонстрував відчутний ривок, стрімку еволюцію і (вкотре!) мобільність камерно-інструментальних ансамблевих форм у їхньому жанрово-стильовому, ідейно-образному, органологічному темброво-інструментальному, мовно-композиторському, виконавському аспектах. Утім, між досконалими видами, семантичною високістю камерно-ансамблевого жанру (а принципово виділяємо передусім інструментальні його форми) та спільним аматорським музикуванням лежать тисячоліття культурної еволюції людства. А в них висуваються якісні показники, що в ході розвитку самих камерно-ансамблевих форм мали різні складові і різні, часто альтернативні тлумачення останніх в ансамблевій цілісності. Вище вже згадувалася барокова традиція з її заявкою Трійці, Віросповідального символу у виявленні ідеї-смыслу інструментального виступу загалом, а кількісний і тембрально-якісний склад учасників відповідав типу аудиторії й обставинам виступу. Завдяки цьому басова партія то «стончува-

лася», то «обважнювалася» тембрами-дублями, зокрема акордово-гармонічним цифруванням, що суттєво видозмінювало сукупний фактурно-тембральний вигляд ансамблю, хоча смисл-форма була одна й неперевершено принадна: уславлення Вищого.

Барокова «недбалість» щодо тембральної підбірки гармонізувалася ретельним додержанням вищевказаної фактурно-мелодійної символіки, що найбільшою мірою відповідає можливостям виконання тих ансамблів у різних інструментальних складових, долучаючи, зокрема, інструменти сьогоденного творчого вжитку, серед яких музичне озброєння народно-академічного інструментарію. І якщо перекладення для саксофона «Циганського наспіву» П. Сарасате, написаного для скрипки, причому скрипки вишуканого маестро гри на цьому інструменті, і таке перекладення сприймається напрочуд органічно в найширшій аудиторії, то виконання, тим більш, барокових ансамблів у «неавтентичних» поданнях інструментальних поєднань, – викликає розуміння і прийняття.

Адже, це вище підкреслювалось, інструменти, що у вітчизняній традиції називаються народними академічними, найчастіше були дітищами аристократичних камерат і салонів, інструментами козацької старшини й гетьманщини в національному вжитку (бандура, торбан), а то й частиною придворного побуту (1740-ві – 1750-ті роки на європейському Сході), їх уведення у виконання барокової та постбарокової музики є закономірним і бажаним із міркувань *осучаснення* класичного музикування в аудиторіях наших днів. І якщо донедавна гітара асоціювалася з «домашністю» музикування, як і мандоліна-домра, то це все наслідок недовіри до «пережитків аристократизму» в «прогресивних» колах quasi-демократичних спільнот, адже народна провінційна традиція зберегла в музикуванні красу звучання інструментів, які відповідали шляхетним комунікативним установкам справді принципово відмінним від манер «горланів-ватажків» організаторів «масових виступів пролетаріату».

Всі вказані музично-історичні явища стали предметом музикознавчого їх осмислення, народжуючи поняттєво-термінологічні визначення «ансамбль», «музичний ансамбль» чи «ансамбль в музиці», «ансамблевість», «камерність», «генетичний код камерності», «інваріант камерності», «камерний ансамбль», «камер-

но-інструментальний ансамбль», також «камерно-ансамблевий інструменталізм», «виконавський камерно-ансамблевий хронотоп» та інші. Вказаний понятійний ряд узагальнив явища ансамблевих виявів, що індексувало новий етап у музикознавчих розробленнях, традиційно націлених на оркестрально-симфонічні чи сольо-концертні композиції. І якщо до останньої чверті ХХ століття дослідження вказаного спрямування більше містились у музикознавчих розвідках слов'янського Сходу (Б. Асаф'єв; М. Арановський; Д. Благой; В. Бобровський тощо), що співзвучало з напрацюваннями німецьких дослідників в особах Г. Бесселера, Л. Ноля, Т. Адорно, ін., то від кінця ХХ століття теоретичні розроблення феномена камерно-інструментальних ансамблів стали більшою мірою пріоритетом українського музикознавства, науковців Одеси зокрема. Такий поворот у своєму роді є закономірним, бо цей жанровий пласт явно переважає в музиці українських композиторів.

Тут насамперед вирізняється фундаментальне докторське дослідження І. Польської (2003) [12], а також певним доповненням виступає подібна за жанром робота Л. Повзун (2018) [11]. Ці праці споріднює зверненість до класики ансамблевих побудов, заповіданих масивом музики кінця ХVІІІ – ХІХ століть, і оминаючи надбання докласичного і посткласичного періодів, розглядаючи їхню функцію як «донормативні», а згодом як «анормативні відхилення». При цьому робота І. Польської сконцентрована на увазі до феноменологічної цілісності того, що стало результатом специфічного музично-ансамблевого мислення. А це дало ґрунт дефініціюванню понять ансамблю і музичного ансамблю, камерної музики й камерного ансамблю, ансамблю й ансамблевості, системі та структурі ансамблевих жанрів і ансамблів; історичних, естетичних, соціокультурних умов їхнього функціонування. Л. Повзун вирізнила просторово-акустичні й художньо-органологічні зрізи з наміром виділити виконавську позицію в поданні інструментально-ансамблевої природи музики [11, с. 385].

Як справедливо підкреслено в роботі Б. Кисляка, «чималий внесок до скарбнички теорії (й практики) камерно-ансамблевого інструментального жанру зробили й такі українські науковці, як О. Зав'ялова (ансамбль як тип музичного мислення), Н. Дика (світовий контекст і національна специфіка, композиторсько-виконав-

ський взаємовплив, «ніша в духовному доробку нації»), О. Грабовська (специфіка камерності), Е. Купріяненко (поняття камерності, ансамблевості, ансамблю, камерно-ансамблевого жанру, ансамблево-інструментальна тембро-фактура), Н. Яковчук (докладний аналіз теорії та практики камерно-інструментального ансамблевого жанру в українському музикознавстві)» [5, с. 24-25].

До цього перереліку праць треба додати зроблене й захищене в стінах Одеської національної музичної академії в особах Т. Полянської [13], Л. Зими, частково Л. Іванової. Перша з названих праць – дисертація Т. Полянської – загощирила увагу на специфіці барочного подання інструментальної ансамблевості, для якої важливим є не фізично явлений певний виконавський склад, а відповідність, по-перше, віросповідальній ідеї Трійці (упір на трискладеності партій незалежно від фізичної явленості виконавського розкладу), а по-друге, додержання паралелі до ансамблево-вокального звучання за розподілом регістрів, оминаючи тембральні співвіднесеності, які стали предметом уваги на подальшому історичному етапі розвитку ансамблевості. І саме це останнє отримало своєрідне продовження у ХХ столітті, коли не рівність струнно-смичкового наповнення, а «змішані» ансамблі з участю струнних як смичкових, так і щипкових, духових і залучених із різнонаціональних внесків інструментів стали новою нормою вибудови інструментальних ансамблевих «злагодженостей».

Дослідження Л. Іванової вказує на особливу ансамблеву виконавську «плинність», яка стосується написання твору (йшлося про здобутки одеського високообдарованого композитора В. Владова), в якому певна партія можлива у виконанні як баяном-акордеоном, так і фортепіано, а то й ансамблем інструментів «миттево» створеного складу.

В роботі Л. Зими окремо виділені *символічно-неформальні* показники ансамблевості інструментального мислення, що розвинулись на тлі неobaroko минулого століття й сьогодення і в яких символіка числових вимірів фактури, композиційної схеми, висотних співвідношень тембрально вельми різних інструментів стають основою нової ансамблевої цілісності, відмінної від нормативностей класичного періоду музики Нового часу. На сьогодні розробки Л. Зими (див. матеріали заявки докторської

дисертації «Ідеально-символічні виміри класифікації ансамблів в музиці ХХ – ХХІ століть») звернені до питань «нової нормативності» інструментальних поєднань, зважаючи на *багатоликість* вияву одного інструмента, на якому грають як способом традиційного звуковитягу, так і поряд із тим – гра на тому ж, але «підготовленому» інструменті, з неадекватними для цього інструмента прийомами звуковиявлення.

Солідаризуючись з описами Б. Кисляка [5, с. 25], зауважуємо, що термін «ансамбль» виявляє семантичну узагальненість і розмаїття сфер функціонування [12, с. 77], а на це вказує як етимологія слова (франц. Ensemble – сукупність, струнке ціле), так і докладання його до різних сфер буття: сценічного мистецтва («гармонійне поєднання всіх компонентів спектаклю, підлеглих єдиному задуму»; до групи виконавців, «яка виступає як єдиний художній колектив»; до «музичного твору для кількох виконавців (дует, тріо та ін.)»; до архітектури й містобудування. Тут доречним є міркування І. Польської щодо «гармонійної єдності просторової композиції»; навіть побутової ситуації у визначенні цілісності подання музики: естетичне трактування поняття охоплює багатокомпонентність, комплексність, єдність, що «володіє розпізнаваними ознаками художнього цілого» [12, с. 77].

І. Польська, наполягаючи на обов'язковому уточненні змісту й обсягу дефініції *ансамбль* (сфера функціонування, кількісно-якісні показники складових елементів, спосіб функціонування і тип взаємодії), принциповою детермінантою феномена вважає концепцію *цілісності*, синкретичну ансамблеву спільність, що «володіє новими рисами, властивими тільки їй і які не існували раніше» [там само, с. 78]. Таким чином зміст поняття «ансамбль» укладається в загальнотеоретичне співвідношення цілого й частини з певною узгодженістю, їхньою взаємною кореляцією в утворенні *нової системної якості*.

Адже будь-яке спільне (колективне) музикування від початку передбачає узгодженість взаємодії виконавців для досягнення певної естетичної, трудової, дозвільно-розважальної, духовно-ритуальної мети. Талановита педагогиня Музичної академії А. З. Май, що була визнаною майстринею ансамблевих виступів, наполягала на тому, що сам склад ансамблю базується на взаємній

довірі-симпатії учасників одне до одного, брак цієї психологічної поєднаності унеможливує успіх музикування. У широкому й загальноприйнятому тлумаченні поняття *музичного ансамблю* вміщує різні форми колективної гри, яка відбувається на засадах узгодженої взаємодії виконавців, об'єднаних спільним зверненням до твору. Ясно, що важливою умовою їхнього артистичного ствердження є рівновага між індивідуальною й колективною основою виконавського акту, в якому сполучаються вільний самовираз кожного музиканта й неподільна згуртованість учасників ансамблю, об'єднаних завданнями синхронізованого за всіма музично-технологічними показниками виконання, розгортання енергії музичного розвитку й драматургії задля досягнення спільної якості художньо-переконливого результату творення.

Останні з указаних показників сформувалися в полі художньо-самодостатнього професійного виконавства камерно-інструментальних ансамблів від XVI століття (пізніше – й оркестрів) і саме їхня зверненість до художньої моделі образного винаходу відрізняє їх від музичних спільнот фольклорно-синкретичного, домашнього, любительського, дозвільного приводу спільної гри. Остання надихана радісністю естетичного злагодження гравців на уславлення святковості такої мистецької зустрічі, часто пов'язана з ритуально-обрядовою наповненістю приводу зібрання й виступу.

У дисертації І. Польської наведені в порівнянні численні визначення «музичного ансамблю» або «ансамблю в музичній науці (музиці)» в музично-енциклопедичних джерелах від XVIII століття, музикознавчих і виконавсько-теоретичних, зокрема дисертаційних, дослідженнях. Указано, що вже в німецького теоретика Г. Коха (XVIII ст.) відбувається певна диференціація виконавської й композиторської сфер із підкресленням особистісно-психологічних ознак як важливої умови узгодженості індивідуально-впізнаних чинників (виконавця і його партії) в єдності цілого. Пізніше на роль особистісної взаємодії ансамблістів-виконавців указують Г. Риман, А. Готліб, Т. Гайдамович, Л. Гінзбург та багато інших.

В узагальненні сказаного Б. Кисляк із посиланням на І. Польську резюмує: історичне формування, функціонування і розвиток музично-ансамблевої системи, зокрема інструментальної, відбувалися в нерозривній єдності з практикою професійного

ансамблевого *виконавства*: «феномен камерної інструментально-ансамблевої музики є *виконавським за своєю історичною жанрово-етимологічною та структурно-композиційною основою* [курсив наш. – Б. К.]» [12, с. 394], виявляючи в історично-послідовному (стильовому) розвитку певну ієрархію виконавсько-композиторських «відносин», які далеко не завжди являють діалогічні відносини як логічно-фактично узгоджені смислові вияви. І якщо бароковий тип відтворює синкретизм виконавської й композиторської форм, де перша ініціює другу, то класицистський, точніше, пізньокласицистський віденський тип формується композиторським авторством на основі розшарування вказаних двох складових і спрямованістю до їхньої певної рівноваги.

Романтична виконавсько-композиторська єдність демонструє паритетність виконавської артикуляційно-штрихової, агогічно-структурної ініціативи (інтерпретації) та композиторської імперативності – останнє стосується відносин із композиторами-сучасниками виконавців. Що стосується ставлення до композиторської індивідуальності минулих епох, то за щирої й пристрасної висоти шанування таких творчих особистостей як Й. С. Бах, Л. Бетховен, тлумачення принципів вираження останніх спиралося на «підтягуванні» їхніх стильових показників під типології «музичного прогресу», створювались міфологеми стильових типів тих геніїв, які грубо порушували історичні реалії, але відповідали нормативам провідних музичних авторитетів доби романтизму. «Бахівський міф» виконання як пристосування до можливостей фортепіано його клавірних, органних і клавесинних-чембальних, творів існує донині (див. дисертацію А. Чехуніної [17]), тоді як виконавська вільна інтерпретація Л. Бетховена (а згодом Ф. Шопена) Ф. Лістом начисто «закреслювала» стильові настанови щиро вшановуваних авторів.

Наведена історична фактологія є плідною для пошуку відповідних аналогій у тембральних «переписуваннях» класичної спадщини згідно з принципами засвоєння в сучасності з відповідним стильовим маркером. І якщо бахівська спадщина досить активно просувається в ансамблевій репертуарі з опертям на звучання «портативного органа» типу акордеона-баяна, то бетховенські здобутки досить обережно оминають у поданні ансамблевих

сполучень. Хоча відомо: сам композитор і виконавець в одній особі залюбки супроводжував соліста-інструменталіста, граючи на клавесині, що логічно з огляду на те, що названий митець *завжди* грав на *клавесиноподібних за звучанням* інструментах Графа і взагалі дорожив своїм найменуванням «другого Моцарта». Відомо, що Бетховена захоплювала гітарна гра, в його фортепіанних творах знаходять численні зразки віддзеркалення техніки гри на вказаному інструменті. А крім того, Бетховен писав ансамблі з мандоліною, яку вважав інструментом цінним і самодостатнім.

На сучасному етапі виконавське начало знов актуалізується, демонструючи «нове відродження» виконавської зверхності, адже широка задіяність у сучасній музиці сонористики й алеаторики «розмиває» межі звучання як у часовому, та і в фактурному вимірах, ламаючи цілісність композиції як продукту композиторського творення. І якщо до останніх десятиліть перекладення для виконавськи актуального складу творів різних авторів спонукалися потребами розширювати репертуар для інструментів, які увійшли в академічний вжиток порівняно недавно (саксофон, низка народних академічних чи тільки-но академізованих інструментів типу маримби чи бандонеона і т. д.), то вже в кінці ХХ століття перекладенням для фортепіано симфонічних та інших творів зайнялися піаністи, і це за надлишкової репертуарної напрацьованості композицій для цього інструмента. Це явище потребує спеціального осмислення в ракурсі *виконавської самостійності мислення* стосовно композиторського вироблення відповідних текстів.

Неминучість активності виконавського втручання в композицію зумовлює принципову, наближену до сольної, ініціативну спрямовану діяльність ансамблів (тут явно більше можливостей, на відміну, наприклад, від оркестрантів, хоча існують не тільки ансамблі, а й оркестри, які не грають композицій, але видають імпровізації, так їх назвемо, виконавців). Спеціально підкресленою має бути композиторська тенденція адресування до конкретних виконавських складів із числа «одномумців» чи бажаних для залучення в коло прихильників творчості автора. Адже останні здатні «підказати» композиторові (якщо сам він не володіє достатньою мірою якимось інструментом) певні тонкощі звуковитягу та звуковедення, новітні інструментальні прийоми гри,

які можуть народитися тільки безпосередньо «під пальцями», «від інструмента». Це стосується й ансамблевих поєднань таких прийомів гри між собою та з апробованими засобами. Домра й мандоліна в цьому плані надто привабливі в користуванні їхніми можливостями, зокрема в плані перекладень для неї творів ренесансної й барокової епох.

Термінологічне осмислення ансамблевої гри відбиває історичний шлях розвитку камерно-ансамблевих виходів, починаючи від виділення в окрему ланку творчості інструментальні надбання, тобто від межі XVI і XVII століть. Як уже зазначалося вище, на особливу увагу заслуговує показове саме для європейського музичного мислення спирання на вокальні здобутки у вченій, художньо вираженій авторській музиці. Барокова «недбалість» щодо тембральних виборів ансамблю пояснюється відвертим рівнянням на вокально-ансамблеві й хорові регістрові поєднання. Згодом «світ перевернувся»: від XIX століття «композиторським» інструментом виступає фортепіано в його рояльній іпостасі «замінювача оркестру», інструментальні прийоми звукотворення стали диктувати фактурні винаходи співу.

Але й це проінструментальне мистецтво постромантичної доби та її пролонгації у XX сторіччя має цікавий аналог у церковному музичному побутуванні: вироблення вокалу в церковному співочому надбанні орієнтувалося на «інструменталізм у голосі», який протистояв мовленнєво насиченому співу як частині побутового музикування. Згодом на межі ренесансного й барокового етапів діячі камерат Барді та Корсі відстоювали право співочої декламаційності, протиставляючи це готичній «пасажності» фігуративних виявів «вокального інструменталізму».

Очевидна налаштованість інструменталізму бароко [5, с. 26] на втілення *voces humane*, тобто на яскраві вокальні голоси, виразність яких не потребувала хорової підтримки. Склався термін *chorus instrumentalis* для позначення інструментального сполучення, похідного від вокальної єдності, а також *girieno* як аналог *tutti*, але який віддзеркалював хорове усвідомлення «щільності» звуковиявлення. Особливої уваги потребує вироблення динамічних рівнів *forte* – *piano*, що породжено не театральнo-драматургічними чинниками (в цьому плані помилковими є міркування Л. Повзун

із її некоректними посиланнями на М. Лобанову [11, с. 150]), а церковними засадами розгалужень *єдиного* в молитвотворенні й Виголошеннях, із чого постали знамениті хори з відтворенням «луни» в хорових композиціях XV-XVII століть. А вже секуляризація мислення у другій половині XVIII століття на рівні Мангеймської та Віденської шкіл *театралізують* музику, вводячи *контрасти crescendo-diminuendo*, а з ними й відчуття *forte – piano* в їхньому предметному протистоянні просторових реалій звукових виявлень.

Усі ці засвоєні від хорово-ансамблевої вокалізації прийоми інструментального звуковедення заґрунтували принципи творчого вираження, зокрема фактурно-тембральні надбання, що згодом отримали самозначущу вагу в смисловому наповненні гри – вже на рівні напрацювань *музично-мовленнєвої* бази. І якщо А. Готліб та інші науковці в 1970-х відзначали *індивідуально-впізнавані (особистісно-психологічні) або комунікативно-виконавські* чинники (див. [5, с. 27]), то це вказувало на апеляцію до можливостей «вокальної риторики» [5, с. 40-41], яка живила виражальність інструменталізму всього постбарокового побутування, складеного в *сонатній* наслідуваності надбань аріозного (сольного й кантатно-багатоголосного) вокалу.

Усвідомлення тих музичних значеннєвостей живили інтерпретативно-смислові множинності, відтворення композиторської ідеї у варіантах утілень тексту з урахуванням численності артикуляційно-динамічних засобів, жанрово-естетичних напрацювань, які, за законами художності *«опредметнення» виразу*, висунули різновиди пленерних, камерних, концертних функціонувань камерних жанрів, у яких передбачалася виконавська відповідність контрастно-піднесених способів у пленерних, делікатно-камерних або яскраво-театралізованих концертних подань інструменталізму. Б. Кисляк виводить приклади історично-стильових проявів баянної етимології, що містить упродовж органологічної еволюції вказані інструментальні показники:

«Перші діатонічні і згодом хроматичні ручні гармоніки XIX століття створювалися з урахуванням можливості гри на вулиці; концертної яскравості, віртуозності, театралізованості баян набував етимологічно від вказаних фольклорних гармоней і далі у ході модернізації та академізації інструмента; камерні, духовно

означені якості певним чином були закладені у засіб звуковидобування з металевими язичками первинно: від делікатно-тихих шенів, задіяних у ритуальних діях, опосередковано через органно-храмову культуру – аж до камерних інтелектуально-психологічних та духовних проявів сучасності. Таким чином, баян ніби “готувався” до камерно-інструментальних звучань від початку, “відхилившись” по ходу у бік фольклорно-популярних жанрів і “знайшовши себе” через півтора століття» [5, с. 32].

Т. Адорно у визначенні соціологічного аспекту камерної музики твердить, що «в самому її змісті» закладене «звернення до виконавців», «інтенція, яка полягає в єдності нотного тексту і виконавців»; така особливість інтерпретації, за якої остання «ще раз народжує на світ композицію як становлення, що і є для неї ідеальною публікою – слухачами, які йдуть за найглибшим і потаємним її рухом» [21, с. 79]. Таке поєднання об’єкта і публіки відновлює рівновагу мистецтва і його сприйняття, які, на думку Адорно, були втрачені «мистецтвом буржуазним».

Визначаючи якості власне *музичного ансамблю*, вказують на такі типові його ознаки:

- порівняно з оркестром невелика кількість учасників;
- мистецька артистична індивідуалізованість учасників в інструментально-технологічному, виконавсько-стильовому прояві;
- цільність, злагодженість художнього об’єднання у творчому акті, що є пролонгацією психологічної узгодженості учасників в оперті на технологічно-комунікативне зближення життєвого і творчого спілкування;
- принцип «одна партія – один інструмент» із можливістю виконання одним інструменталістом на різних інструментах у класичних традиціях, але не в необароковій сучасності;
- прийняття спільної жанрово-стильової оснащеності виступів і т. д. [5, с. 38]

Цей традиційний фаховий погляд на ансамбль і ансамблевість як охопленість ансамблевим показником усієї сукупності музичних виявів поза сольним поданням досить успішно розрізняє якості звучання на рівні виконання класичної музики, але досить незграбно звучить, наближаючись до докласичного чи посткласичного шарів. І це підкреслено із зазначенням принципу «одна партія – один ін-

струмент», який може діяти тільки в умовах матеріалістичного егоцентризму артистичного єднання, яке походить від буттєво-творчої потреби такої співпраці. Однак є надособистісні цілі ансамблевого єднання, які живляться єдністю Віри (бароко) чи Пошуком Віри (необароко ХХ-ХХІ ст.). У наведеному переліку це четверта позиція у виявленні смислу ансамблю як жанрової якості, хоча в логіці дифініціювання – це вихідна точка всіх інших характеристик.

Так, перша позиція – «невелика кількість учасників» – звучить непереконливо, поняття «великого ансамблю», який чисельністю перевищує «малий оркестр», відсторонює значущість першого з висунутих якісних показників ансамблю. Не забуваймо, що оркестр і ансамбль відрізняються не так чисельністю, як якістю взаємодії, що переконливо ілюструє фактурна дистанція між італійською та віденською фортепіанними сонатами (при тому, що перша була реальним джерелом другої). Італійська соната відзначена «витриманим голосоведенням», тобто стабільністю голосів-партій у фактурі і, звідси, принципова неперериваність («облігатність») голосів-партій у звучанні. Віденська соната – із «рваною» фактурою, кількість голосів міняється навіть у пліні одної теми, паузування в певних голосах показове, а ця ознака є «списаною» з фактурного показника оркестру, в якому низка інструментів долучається тільки в tutti.

Настільки ж розпливчастими й неточними виступають і інші описи, бо все виходить зі спирання на технологічні матеріалізації ансамблевої гри. Однак інструментальний ансамбль народився через «сонату», тобто «озвучування» арії як духовного співу для одного або багатьох голосів (останнє називали «кантатою»). А спільний спів церковний народжувався не артистичними симпатіями виконавців, а Виконавством вищого порядку, наслідуванням Співу ангелів, що має принципово надособистісний вияв у звуках. І пам'ять про духовне джерело ансамблю живить усі наступні ланки інструментального його вирішення, відсторонюючи артистичний егоцентризм виконавських намірів – заради служіння Найвищим чинникам буття.

Невипадково І. Польська характеризує ансамблевість як «особливу властивість узгодженої взаємодії, обумовлену внутрішніми передумовами сумісності елементів, які складають музичне ціле»

[12, с. 4] в їхній комунікативній та естетичній специфіці. А та узгодженість долучається до символіки Ангельського наслідування, резонансом якому виступає *захват* публіки, яка таким чином долучається до *екстатички обоження* через мистецькі засоби впливу.

У Польської знаходимо також співвідношення поняття ансамблю і камерності, тоді як останнє склалося відносно оперної та інструментальної творчості, породивши у XVII столітті поняття *sonata da camera*. У праці Т. Полянської слушно виділяється те, що формування професійного мистецтва, як оперного, так і інструментального, йшло за двома лініями – французької та італійсько-німецької шкіл, зважаючи на зв'язок першої, тобто французької, з Галіканською церквою, яка відділилася від Православ'я (у XIII столітті), але не зливалась із Католицькою, а друга, німецько-італійська, орієнтувалася на Католицтво. Загибель Галіканської церкви у полум'ї Французької революції 1789-1793 років болісно відбилася на долі французької музики XVII-XVIII віків, яку було відсунуто у виконавських і дослідницьких описах на користь «прогресивно»-секуляризованого стилю «віденців».

Однак релігійне відродження XX століття розставило нові смислові акценти в сприйнятті музичних цінностей: історію оперного й інструментального мистецтва сьогодні вже неможливо подавати, оминаючи французький досвід. У праці Т. Полянської знаходимо такі уточнення щодо інструментальної стилістики ансамблевої камерності – розрізнення французького та німецько-італійського шляху:

«У довідковій літературі особливо наполегливо проводиться думка про початкову нероздільність вокальної та інструментальної якостей у сонаті [...] – пор. описи “арії” у французькій традиції як “інструментальної п’єси танцювального чи пісенного характеру” [...], але це стосується французької традиції в жанрі “*air française*” [...] Це розширювальне трактування арії, що “поглинає” сонату і навіть балетні інтермедії, прийнято було у французькому мистецтві у зв'язку з особливим місцем у церковній ритуаліці Франції – танцювальної культури (див. констатацію того, що “народна пісня органічно пов'язана з танцем” і “починаючи з 4 ст. на церковній музиці [...] позначались місцеві народні впли-

ви [...], виникали місцеві форми літургії, склалися свої співочі звичаї (галіканські наспіви)...» [13, с. 35].

Що ж стосується німецько-італійської лінії, представленої націями спорідненими Католицизмом, а потім останнього з Протестантизмом у межах «німецької культурної ідеї», то тут показовою є спареність термінів соната – кантата, з яких перший позначав інструментальний твір, а другий – вокальний. Але при цьому чітко усвідомлювалася базисність співочого начала, визначаючи, по-перше, «подвійну назву» (*canzona da sonar, canzona per sonare*), а по-друге, вказуючи на впровадженість інструментального фрагмента в церковну службу, в котрій танцювальний компонент унеможлилювався [13, с. 35-36]. Звідси широковідоме розрізнення від XVII ст. *sonata da chiesa* – *sonata da camera* (перекладають соната «церковна» – соната «світська», що категорично неправильно), причому другу («світську») відрізняли за сутєвістю для неї гомофонної фактури та «опертя на танцювальність» [там само].

Соната як позначення інструментальної п'єси, що відтворює вокальне аріозне звучання до XVII ст. розпадалася на самостійні лінії концерту, симфонії – і власне сонати, що виявилася в сольному та ансамблевому заломленні, причому в переплетенні з сюїтою, партитою, *ordre*. У сонатах і в паралель до них формованих на той час сюїт підкреслювались вокальні витоки, що йдуть від канцони, але також танцювальні побудови, в різних національних традиціях зближені чи то з побутовою, чи то з сакральною якістю, що зберігалася від ранньохристиянської традиції допущення танцювальності у Службі Божій» [13, с. 36].

«*Sonata da camera*» була надбанням салонної культури, пов'язаної з візантійством Франції й сакральним трактуванням танцювальності. А салон – одухотворене аристократичне зібрання, аж ніяк не «світське» в побутовому значенні, але в тому первинному сенсі, що йде від позначення Світла церковного і лагідних протоцерковних звичаїв. І похідним уже від того є уявлення про «замкнутість простору», «невеликі приміщення», а згодом «домашнє музикування» (яким салон став від часів Реставрації першої половини XIX століття).

І вже в указаному духовному спрямуванні йдеться про орієнтацію на «людський вимір», «поглиблену психологічність або сер-

дечну задушевність спілкування», на ідею «духовного спілкування однодумців» [13, с. 108, 177]. У музикознавстві камерність розглядають часто як *тип мислення* у паралель до симфонічності, концертності, театральності. Т. Адорно вказує на «епоху сонатної форми» як конструктивно-стильову спільність камерної, симфонічної та концертно-симфонічної музики з одночасним суттєвим розрізненням. Розвиток цих жанрів (і типів музичного мислення) проходив у відцентрово-доцентрових відносинах автономності й дифузійності.

Звідси – закономірне узагальнення Б. Кисляка:

«Досліджуючи еволюцію стильових ознак камерності в інструментально-ансамблевих жанрах, вказуємо на змінність цих процесів в органологічній, естетичній, семантичній, хронотопічній сферах (зовнішня форма впливає на внутрішню), а саму *камерність* з указаними вище рисами визначаємо як *жанрово-стильову парадигму інструментально-ансамблевої музики*. Категорія камерності таким чином постає семантичною структурою, що утворюється складним художньо-комунікативним конструктом “автор – твір – виконавець – ансамбль – акустичний простір – слухач”, дія якого обумовлена взаємообмінним характером самоцінної ідентифікації та результативним синтезом, сприяючи “примноженню смислів”» [5, с. 38].

І розширюючи цю низку узагальнень, дослідник резюмує:

«Механізм формування камерно-ансамблевих інструментальних жанрів, окрім вказаних чинників, зазнав і впливу багатоговікового фольклорного сумісного музикування, адже усі сталі від XVI століття інструменти, з одного боку, утворилися від фольклорних прототипів (з їхньою ритуально-культовою генезою) через органологічну модернізацію та розвиток виконавського (виконавсько-композиторського) мислення, з другого – через “перекочовування” від сільського до міського (і навпаки!) середовища. І ті топологічно різні шари інструменталізму не могли бути повністю ізольованими один від одного, зазнаючи спорадичної “підміни” типологічних зразків і стихійного сумісництва в екстремальних умовах виступів» [5, с. 39].

Таким чином, камерний інструментальний ансамбль як предмет музикознавчого подання ґрунтується на уявленнях про історичну й онтологічну першість вокальності у формах професійної, зокрема

камерно-інструментальної, музики, а також на визнанні духовного гла розвитку камерного мистецтва взагалі, в якому танцювальні ознаки не позбавляють його від долученості до сакрального.

19.2. Фольклорно-інструментальний професіоналізм у колективних формах музикування України

Наведені погляди на сутність камерного ансамблю дотримуються традиційної для академічного мистецтва сфери їх уживання, з її типовими формами-жанрами камерно-ансамблевої інструментальної музики, куди останніми десятиріччями увійшли на «загальних засадах» інструменти так званого «народного академічного» призначення, а фактично ті, що легітимізують у фаховій сфері привілейовані інструменти Антики-готики-Ренесансу, про що свідчать численні камерно-ансамблеві твори за участю такого типу інструментарію. Показовим у цьому плані виступає баян-акордеон, що штучно ще на початку XIX століття на вершині «кельтської хвилі» Православного Відродження відновив візантійську одухотворену гру органів-портативів.

Проте існує ще одна, первинна форма колективного музикування, яка пов'язана з фольклорним інструменталізмом і має стосунок не тільки до так званих академізованих народних інструментів – баяна, домри, балалайки, бандури, сама класифікація яких у якості «народних» сьогодні не відповідає сутності їхнього музичного буття. А мова йде про інструменти, учасників камерно-ансамблевих жанрів, які своєю речовістю дотичні як до «академічних народних», так і до власне академічних – скрипки, фортепіано, духові. За очевидної відмінності фольклорного та академічного пластів музики, вони мають і аспекти дотичності, які їх споріднюють. А власне колективне музичне виконання сягає корінням у прадавню ритуально-фольклорну, зокрема й інструментально-фольклорну, традицію.

Історія спільного, колективного музикування охоплює звукотворчість найдавніших часів і є невід'ємним чинником куль-

турного й духовного життя будь-якого народу через пов'язаність його вияву й поширення із культово-обрядовими початками церемоній-дійств. Кристалізація інструментально-ансамблевих форм від синкретичного фольклорного цілого складала специфічні, оригінальні здобутки національної скарбниці. Для української культури традиції народно-інструментального ансамблю мають важливе значення, пов'язане із роллю ансамлевої гри у трудових процесах, обрядово-ритуальних і побутових діях, у сигнальній і світській «церемоніальній» музиці. Академічна скрипка, яку тримає гравець «по-італійськи» на плечі, зображена на розписах Софії Київської, – це XI століття, за 400 років до появи класичної «італійської» скрипки. І зображення в Софійському храмі відображає не «низову», а князівського кола музику, що творилася фахово освіченими гравцями, мистецтво яких живило інструментальну культуру «козацької доби» й «оселяненої», дворянсько-помісної України на подальшому історичному витку її буття.

І у фольклорному інструментально-ансамблевому музикуванні простежується амбівалентність – фольклорність-професійність – музичного мислення. Обрядова колективна свідомість прагне «до злиття світоуявлень окремих її носіїв (кожен з яких індивідуалізований, є мікркосмом буття)» і обумовлює, зокрема, якість музичної ансамблевості. Натомість суб'єктивізація, персоналізація, подання величі творчої особистості, індивідуальна свідомість учасників ансамблю сприяють розчленуванню (зокрема, голосів фактури, тембрів, артикуляційно-динамічних показників), самовираженню відокремлених його носіїв (кожен із яких злитий з іншими у спільному творчому акті).

Характерною особливістю українського інструментально-ансамблевого музикування східних слов'ян періоду Київської Русі можна вважати «поєднання струнних, духових та ударних інструментів у єдиний колектив, що засвідчує високий виконавський рівень інструментальних ансамблів» [12, с. 47]. Це прагнення музикантів до багатотембровості як індивідуалізованого самовираження в ансамблевій цілісності обумовлене, зокрема, ментальними характеристиками долучення особистого (особистісного) до загального, що відсуває індивідуалізм із характерною відсутністю тотального підпорядкування за вертикаллю на користь спря-

мовування на певний надособистісний центр *наслідування ангелоспіву* чи співвідносний з ним.

Розглядаючи показники соціологічного обумовлення підвалин суспільної свідомості як закономірності тяжіння до об'єднання виконавців у творчі колективи, заведено виділяти тільки дві – розважальну та гедоністичну (враховуючи жанрово-стильовий напрям популярної музики). Але тут не враховується історична етимологія інструментів, прийняття яких народом могло базуватися тільки на відчутті їхньої сакральної належності. І коли йдеться про впровадження у XIX столітті такого інструмента як баян, то його прийняття народом європейського Сходу пояснюється хіба що «слідами пам'яті» про візантійські витоки «портативного органа» (див. зображення органіста на фресці Софії Київської, і це не «вуличні скоморохи», це привілейована творча спільнота князівського оточення).

І тому не слід забувати про духовні аспекти баянного, quasi-органного виступу, який існує не тільки в разі виконання творів Й. С. Баха і співвідносних із ним майстрів. Духовна генеза баяна закладена самим багатоголоссям звучання інструмента, що збігається з церковною символікою вченості-освіченості. Не випадковим є те, що донині виконання на гармоніці є привілеєм аристократичного музикування в Англії (пор. із використанням гармоніки в ансамблях аристократом-монархістом В. Моцартом). І це вельми точно відчули серби, створивши на базі баянної гри *коло* у другій половині XX століття національну патріотичну емблему: ще на іконах XIV століття танець коло втілював зображення смислу 150-го псалма. І тому якщо баянний ансамблевий інструменталізм «не дотягує» в сучасних умовах його використання до духовно-інтелектуальної, етико-соціальної, об'єднаної та церемоніальної функцій, зосереджуючись на комунікативній, ігровій-естетичній, то генеза його духовного джерела чітко проступає у виступах духовно-патріотичного призначення.

Українська фольклорна і світська інструментально-ансамблева культура має кілька специфічних характеристик. Так, в обох указаних сферах досить вільно й різноманітно могли розвиватись інструментальні форми (зокрема ансамблеві) завдяки конфесійній толерантності українського духовенства, на відміну від більш канонічного східно-православного. А геополітичне положення кра-

їни як «родючої межової смуги між Сходом і Заходом» сприяло культурній «серединності» («пограниччю» за М. Грушевським) як у мисленнево-мовному, так і в інструментально-технологічному виявленні в засобах і формах, в інструментально-органологічних і виконавських традиціях. Тож і світська або фольклорна інструментально-ансамблеві культури мали більшу гнучкість комплексації, а вокальне середовище (зокрема у співацьких школах та хорових капелах, а історично і в церкві) активно залучало й інструментальну гру. Інструментальні ансамблі постають невіддільною частиною поширених в Україні вертепних дійств і вистав шкільної драми.

К. Чеченя наводить численні факти й документи, які потверджують функціонування в Україні однорідних і мішаних музичних ансамблів (на основі іконографічних зображень), а також власне ансамблевого музикування («ще з княжих часів усталено традиції військової музики, а також широку діяльність музичних цехів та капелій у Гетьманську добу» [18, с. 21]). Військові ансамблі виступають важливим чинником інструментально-ансамблевої традиції, адже, на відміну від «гріховної забави» світського музикування, ставлення до військової музики було поважним і шанобливим, що, звичайно, «сприяло збереженню та розвитку традицій виконавства *на різних інструментах*» [там само], зокрема духових, генетично пов'язаних із майбутніми (ще «ненародженими» в той час) баянними звучностями. Такий ансамбль духових та ударних інструментів міг виконувати й урочисту музику під час зустрічі послів, знатних осіб, і танцювальну музику на князівських світських заходах [там само].

Сплеск інтересу до культурної спадщини свого народу, численні національно-визвольні рухи кореспондували цю тенденцію й до музичного мистецтва епохи романтизму (і далі), зокрема, до квітучих у той час камерно-ансамблевих інструментальних жанрів. Їхні збагачення були обумовлені, зокрема, фольклорно-інструментальними традиціями: останні свідчили про соціальну затребуваність у нижчих соціальних верствах інструментів, що свого часу засвідчували належність до соціального «верху» (див. еволюцію в користуванні бандурою, домрою тощо). Що стосується останнього з названих інструментів – домри, то наявність

у переліках шляхетних родів України фігурував такий на прізвище Домра, засвідчуючи вихідну для інструмента належність до привілейованих верств населення.

У споминах колишнього ректора Одеської консерваторії В. П. Повзуна вказана потреба у провінційних ансамблевих угрупованнях гри на мандоліні, балалайці й гітарі: «В селі, поблизу старої польської границі на Поділлі, у мене, шестирічного, було тріо: мандоліна, балалайка, гітара. Я ним заправляв. Грали под німе кіно... Звали нас [...] на весілля на втіху...» [10, с. 49].

А це зі свого боку закономірно віддзеркалює перетини культур української та італійської, в якій православний за історичною першістю прийняття християнства Південь (Сицилія, Неаполь) має у своєму розпорядженні усталений склад ансамблю й народного оркестру з мандолін і гітар. А останній через візантійські православні витоки виводить на банджо-мандоліну в Ірландії й на ірландцями ж заселений Захід-Південь США.

У праці Б. Кисляка доречно зазначено:

«Оскільки в камерно-інструментальному жанрі визначальними вимогами органологічних властивостей інструментів виступали артикуляційно-динамічні якості у поєднанні універсалізму/індивідуалізації тембрових засад ансамблевого цілого, на передній план композиторської уваги (зокрема у камерно-ансамблевому інструменталізмі) потрапляли струнно-смичкові, дерев'яні духові та фортепіано (ручні гармоніки отримали розвиток тільки від другої третини ХІХ століття). Струнно-щипкові, мідні духові та ударні інструменти у романтичну добу більшою мірою є належністю фольклорних ансамблевих форм або використовуються у камерних жанрах індивідуально, як нова тембральна барва доповнювального характеру» [5, с. 39].

Але базисність для митецького вираження української душі, уславленої своєю співучою вдачею, фольклорний інструменталізм кристалізувався в кобзарській-бандурній синкретичній вокально-інструментальній та інструментальній музиці, що вже й до ХVІІ століття представляла серед іншого танцювальні мелодії, інструментальні обробки жартівливих пісень та різні інструментальні «віночки», «в'язанки». І це закономірно в розумінні традиції музикування на тих інструментах представників козаць-

кого лицарства, козацької старшини-гетьманщини на бандурах і торбанах, чие мистецтво із занепадом Запорозької воїнсько-політичної автономії *комерціалізувалось* і втратило свій аристократично-салонний принцип, але апелюючи до *імітації салонної залученості* в манері виступів – із певними посиленнями секуляризаційних ознак.

Усталились характеристики як фольклорного здобутку мистецтва музикування в Україні ансамблевої форми «троїстих музик», яке, безумовно, має шляхетське походження, але згодом перейняте народною традицією гри. У вищезгаданому дослідженні Т. Полянської знаходимо таке міркування:

«Чистота жанру тріо-сонати як скрипкового з підтримкою клавірного (або quasi-клавірного) basso continuo *відтворювала в інструментальному заломленні кантово-канцонну тріоїстість, символіка якої була зрозуміла не лише католицько-протестантському, а й православному світу* [курсив – О. О.]. Привертає до себе увагу висування в народній східно-слов'янській традиції “троїстих музик”» [13, с. 154].

Із цього приводу відкриті варіанти описів указанного музичного ансамблевого феномена, початок якого знаходять у XVII столітті, їхнє призначення – виступи на святково-обрядових акціях, у варіантах звучання із бубном (барабаном), цимбалами, іноді з гармонікою, на українському заході – з флюорою, а постійним «стрижньовим» показником виступають скрипка й «басоля» (віолончель). При цьому цимбальна участь споріднює з континуо чембало, що спрямовує до аналогій із німецьким варіантом. А от бубон-барабан – то аналогія із Францією та Іспанією [так само, с. 155].

А в XIX столітті маємо зразки ансамблевої Сонати в І. Лизогуба у вигляді «Сонати для фортепіано із супроводом віолончелі *oblige*». І це має аналогії у «Двох великих сонатах для клавесина чи фортепіано з віолончеллю *oblige* (обов'язковою)» ор. 5 (1796 р.) Л. Бетховена, у «Сонаті для фортепіано зі скрипкою *oblige* (обов'язковою)», друга половина 1820-х років О. Аляб'єва.

Б. Кисляк указує на витоки тих ансамблів XVII-XIX століть у мистецьких перевагах Київської Русі:

«В епоху ж Київської Русі ансамблеве музикування на струнних щипкових, духових і ударних знаменувало появу *професійної*

інструментально-ансамблевої традиції *скоморохів*, яка сприяла подальшому удосконаленню інструментарію та активному розвитку ансамблевої гри на народних інструментах. Створення у 1613 році *государевої Потішної палати* з постійно діючим штатом висококваліфікованих домристів, гусельників, «скрипотчиків» та інших інструменталістів (серед яких було багато українців) зафіксувало сталу професійно-мистецьку якість таких інструментальних ансамблів і виявилось однією із ключових ланок у становленні ансамблевого інструментального музикування східного слов'янства, зокрема українців» [5, с. 44].

І вже посилаючись на інших авторів, автор цитованого фрагмента твердить: «Спадкоємцями [...] *скоморохів* [...] стали трієсті музики – професійні артисти новішого типу». А далі йде розвиток заявленої тези:

«Вони розпочали своє творче існування з супроводження вертепних вистав (звичайно – скрипка, бубон, сопілка, рідше – бандура), інструментально-ансамблевих інтермедій між діями драматичних спектаклів, поза зв'язком із театральною п'єсою, посідаючи таким чином порубіжне місце між фольклорно-інструментальною і міською культурами і сприяючи демократизації культурного життя, зокрема виходу народних інструментів, поширених у побуті українців впродовж кінця XVI – XIX століть, на “малу” концертну сцену та їх популяризації серед населення» [5, с. 47].

Але далі цитований автор суперечить ним же заявленим позиціям про спадкоємність «трієстих музик» щодо артистичних умінь «скоморохів» Київської Русі й «потішної палати» східнослов'янської державності (як уже зазначалося вище, назва «скоморохи» засвідчувала належність до бродячих «ігреців», тоді як майстри постійних спільнот при княжих дворах і церквах називалися «пісельниками» і ототожнювалися із півчими у церквах). Бо Б. Кисляк, підкоряючись інерції «прозахідних» тлумачень вартостей музичної цивілізації, заявляє, що «першість у “трієстих музиках” [...] посідає скрипка, поширена в Україні вже з кінця XVI – початку XVII ст.» [5, с. 48]. І в цьому висловленні цілком ігнорується відомий факт зображення на фресках Софії Київської (XI століття!) скрипаля з інструментом на плечі, тобто в манері гри на «іта-

лійській» скрипці, яка в самій Італії поширюється з XV століття і не без ініціативи від Польщі-України.

Помічено характерну рису ансамблю «троїстих музик», яка цілком збігається з ознаками барокових тріо-сонат: кількість музикантів в ансамблі може бути різна, зазначена назва ансамблю стосувалася різних за складом поєднань. А в енциклопедичних виданнях використовується термін «троїсті музики» у множині, що засвідчує ансамблево-колективну якість музикування як жанрову настанову, знову-таки, з чисельністю трьох партій, співвідсною з кантовим співом, але такою, що допускала суттєве збільшення учасників гри.

Підкреслюється, що вказаний ансамбль базувався на учасниках музичних цехів від XVI – XVII століть, у які входили виконавці на скрипках, цимбалах, органі, бубні та духових, що відповідає тембрально-регістровму розподілові «троїстих музик». І важливою рисою є те, що грали на обрядово-побутово-розважальних акціях, а до останніх відносять зазвичай вечорниці. Однак такий підхід збіднює значущість останніх, у праці А. Соколової показано їхній зв'язок із різдвяними празниками, що йшли від далекої язичької давнини й пов'язані зі святами шанування солярних символів [16, с. 11-12]. І тому закономірна взаємодія цих музикантських виступів із виставами вертепу, що спостерігаються в літературних описах від XVI століття. Як помічено дослідниками й родинними пам'ятками від початку XX століття, вказані інструментальні ансамблі спеціалізувались на виконанні пісенних і танцювальних мелодій, але особливо цінувалося вигравання вітальних маршів.

За узагальненнями Т. Сідлецької [15], на розвиток ансамблів тріоїстих музик уплинули ще кілька чинників. Це кріпацькі ансамблі й оркестри при дворах козацької старшини, шляхти, багатих землеможців XVII – XIX століть, які славились високим (зокрема на змагальній основі їхніх володарів) рівнем виконавського мистецтва, виконуючи європейську композиторсько-писемну музику, що створювало обмін музичним матеріалом між ансамблями й національно-популярною та художньою сферами. І тут особливо значущим ставало звучання бурдона у духовому тембрі, що, за міркуваннями Б. Кисляка, вело до використання у тріоїстих музик гармонік [5, с. 47].

Таким чином, ансамблеві традиції України беруть початок від ігреців-пісельників Київської Русі, а від «золотої козацької доби» походить бароковий винахід української ансамблевості – «троїсті музики». Стрижньовий його склад з упором на звучання скрипки та басолі й широким залученням духових і ударних інструментів заклав принципи музикування на всі періоди Нового часу і Новітньої історії. Сакральний корінь тієї ансамблевості, що за аналогією з тріо-сонатою професійної музики Заходу орієнтувався на символіку Трійці як змістову основу звуковиявлення, підтримувався виставами вертепу, а згодом органічно увійшов в обрядову сферу національного буття і намітив ансамблеві утворення на тлі іншого інструментального подання.

Від інструменталізму «троїстих музик» і їхньої участі в інструментальному оснащенні вертепу походить тенденція виділяти ансамблеву специфіку не за фізикою присутності певної чисельно вираженої спільноти виконавців, а від ідеї, яка надихнула це зібрання. Ця ідея від доби бароко, в паралель до аналогічного жанрового утворення бароко Заходу, виражалася в уславленні Трійці як віросповідального символу, а число і тембральна якість виконавців визначались конкретикою виступу. Головне було зберегти мелодійні носії у вигляді скрипки та басолі-віолончелі, що своєю лінійною природою відповідали аналогії з музичною церковністю.

А сучасні ансамблеві утворення, чутливі до необарокової виразності, досить вільно інтерпретують ту настанову ансамблевої символіки, часто задовольняючись демонстрацією «невирівняної тембральності» учасників гри. Спрацьовують класичні виміри типологічних розрізень камерно-інструментальної ансамблевої музики ХХ століття та сьогодення, що для академічно-народного професійного виконавства має подвійну значущість як власне зазначення типологічного вибору, так і дотичність до академічного поля мистецтвотворення. Подальший розвиток ансамблевої гри розставить відповідні акценти, виділивши домінантний принцип чи замінивши їх якимось іншим показником художньої детермінації виступів.

Література

1. Волкова Л. В. Украинское фортепианное трио 1970 – 80-х годов в аспекте исполнительских проблем: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / НМАУ имени П. И. Чайковского. К., 1997. 191 с.

2. Грабовська О. С. Тенденції сучасного музично-виконавського мистецтва Львова в аспекті академічного камерно-ансамблевого музикування: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Л., 2008. 20 с.

3. Иванов С. Гармоніки, баяни, акордеони. (Духовні та матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України XIX –XX століття): навч. пос. [для вищ. навч. закл. мист. і освіти. Суми: СумДПУ ім. А. Макаренка, 2002. 70 с.

4. Кравченко А. Культурологічні виміри камерно-інструментального мистецтва Одеси (кінець XX – початок XXI століть): монографія. Київ: НАКККіМ, 2015. 216 с.

5. Кисляк Б. Баян в камерно-ансамблевій музиці українських композиторів:

історико-стильовий аспект. Канд. дис., 17.00.03, ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 194 с.

6. Марченко В. В. Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина XX – початок XXI ст.): дис. ... канд. мист.: 26.00.01 / НАККККіМ. Київ, 2017. 185 с.

7. Нефедов С. Ю. Баянно-ансамблеве мистецтво в музичній культурі України XX – початку XXI століття: теорія, історія та практика: дис. ... канд. мист.: 26.00.01 / Нац. акад. кер. кадрів культ. і мист. України. Київ, 2018. 200 с.

8. Олійник О. Л. «Риторичні підстави виконавчої майстерності домриста». Дисертація на здобуття вчен. ступеня канд. мистецтвозн. 17.00.03. Львів. нац. муз. академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 183 с.

9. Пасічняк Л. М. Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України XX ст.: історико-виконавський аспект: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад імені М. В. Лисенка. Львів, 2007. 178 с.

10. Повзун В. 40 лет на Островидова-Новосельской, 63. Одесская консерватория: славные имена, новые страницы. Гл. редактор Н. Огренич, ред.-составитель Е. Маркова. – Одесса: Астропринт, 1998. С. 49-51.

11. Повзун Л. І. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості: дис. ... докт. мист.: 17.00.03 / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2018. 403 с.

12. Польская И. И. Камерный ансамбль: теоретико-культурологические аспекты: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03 / Харьковская гос. академия культуры. Х., 2003. 435 с.
13. Полянская Т. П. Трио-соната как жанровый феномен VII-XVIII ст. Канд. дисс., 17.00.03, ОНМА им. А. В. Неждановой, Одесса, 2016. 163 с.
14. Савчук І. Б. Екзистенційні мотиви світобачення модерністського майстра (на матеріалі камерної музики 20-х років ХХ століттяв Україні): дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / НМАУ імені П. І. Чайковського. К., 2005. 205 с.
15. Сідлецька Т. І. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового-виконавства України. Ч. І. Вінниця: ВНТУ, 2011. 122 с.
16. Соколова А. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії й Русі-України. Наукова монографія. Одеса: Астропринт, 298 с.
17. Чехунина А. Бахманство как установка композиторского и исполнительского творчества XIX-XX веков. Канд. дисс. 17.00.03. Одесса, 2010. 171с.
18. Чеченя К. Інструментальна музика в Україні другої половини XVI – середини XVIII століття і проблеми автентичності у виконавській культурі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2008. 20 с.
19. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. К., 1992. 230 с.
20. Яковчук Н. Д. Камерно-інструментальні ансамблі О. Яковчука: жанрово-стильовийаспект: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Ін-т музикозн, фольклорист. та етнології імені М. Т. Рильського. Київ, 2017. 199 с.
21. Adorno T. Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt a.M., 1975. 269 s.

Відомості про авторів

Андросова Дарія Володимирівна. Докторка мистецтвознавства, професорка кафедри теоретичної і прикладної культурології, ОНМА імені А. В. Нежданової.

Буркацький Зіновій Павлович. Кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів, ОНМА імені А. В. Нежданової.

Ван Мінцзе. Кандидатка мистецтвознавства, викладачка Пекінського державного педагогічного університету, наукове керування дисертацією – професорка О. М. Маркова, 2020 р.

Власенко Ірина Миколаївна. Кандидатка мистецтвознавства, доцентка, Криворізький державний педагогічний університет, наукове керування дисертацією – професорка О. М. Маркова, 2006 р.

Волкова Галина Вікторівна. Кандидатка культурології, ст. викладачка ОНМА імені А. В. Нежданової, випускниця магістратури проф. О. М. Маркової, 2018 р.

Лінь Цзюньда. Кандидат мистецтвознавства, викладач, Гуанчжоуської державної консерваторії імені Сі Сінхая (КНР), наукове керування дисертацією – професорка О. М. Маркова, 2022 р.

Зима Людмила Вікторівна. Кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри камерного ансамблю, ОНМА імені А. В. Нежданової, наукове керування дисертацією – професорка О. М. Маркова, 2014 р.

Іванова Людмила Олександрівна. Кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри спеціалізованого і загального фортепіано, ОНМА імені А. В. Нежданової, наукове керування дисертацією – професорка Д. В. Андросова, 2022 р.

Крупей Михайло Васильович. Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових та ударних інструментів, ОНМА імені А. В. Нежданової, наукове керування дисертацією – професор К. Е. Мюльберг, 2009 р.

Мазур Альфред Карлович. Кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теоретичної і прикладної культурології, ОНМА імені А. В. Нежданової.

Маркова Олена Миколаївна. Докторка мистецтвознавства, заслужена працівниця культури України, професорка, завідувачка кафедри теоретичної і прикладної культурології, ОНМА імені А. В. Нежданової.

Муравська Ольга Вікторівна. Докторка мистецтвознавства, професорка кафедри теоретичної і прикладної культурології, ОНМА імені А. В. Нежданової, наукове керування дисертацією – професорка О. М. Маркова, 2018 р.

Олійник Олександр Леонідович. Ректор ОНМА імені А. В. Нежданової, народний артист України, професор, кандидат мистецтвознавства, наукове керування дисертацією – професорка О. М. Маркова, 2016 р.

Рижова Ольга Олексіївна. Кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри спеціального фортепіано, ОНМА, наукове керування дисертацією – професорка О. М. Маркова, 2013 р.

Соколова Алла Вікторівна. Докторка мистецтвознавства, професорка кафедри теоретичної і прикладної культурології, ОНМА, наукове керування дисертацією – професорка О. М. Маркова, 2021 р.

Чупріна Наталя Миколаївна. Кандидатка мистецтвознавства, професорка кафедри спеціального фортепіано, деканка ОНМА імені А. В. Нежданової, наукове керування дисертацією – професорка О. М. Маркова, 2020 р.

Шан Юн. Кандидат мистецтвознавства, викладач, наукове керування дисертацією – професорка О. В. Муравська, 2021 р.

Шевченко Лілія Михайлівна. Докторка мистецтвознавства, заслужена діячка мистецтв України, професорка кафедри спеціального фортепіано ОНМА імені А. В. Нежданової, наукове керування дисертацією – професорка О. М. Маркова, 2020 р.

Шевченко Світлана Альфредівна. Кандидатка політичних наук, викладачка кафедри теоретичної і прикладної культурології ОНМА імені А. В. Нежданової.

Шпак Галина Сергіївна. Кандидатка мистецтвознавства, доцентка ОНМА імені А. В. Нежданової.

Наукове видання

ІДЕАЛЬНІ ПЕРШООСНОВИ НАЦІЙ І МИСТЕЦЬКИХ ВІДКРИТТІВ

Монографія

Відповідальні редакторки видання:

докторка мистецтвознавства, професорка *О. М. Маркова*
докторка мистецтвознавства, професорка *О. В. Муравська*

Редакторка-упорядниця:

докторка мистецтвознавства, професорка *А. В. Соколова*

Керівник видавничого проєкту *Віталій Зарицький*

Комп'ютерний дизайн *Олена Щербина*

Редактор *Олександр Стусенко*

Фото для обкладинки взято із відкритих джерел

Підписано до друку 27.12.2022. Формат 60x84 1/16.

Ум. друк. арк. 26,73. Обл.-вид. арк. 24,43.

Тираж 300.

Видавець і виготовлювач: ТОВ «Видавництво «Ліра-К»,

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
суб'єктів видавничої справи ДК № 3981 від 15.02.2011.

03142, м. Київ, вул. В. Стуса, 22/1.

тел./факс (044) 247-93-37; (050) 462-95-48

Сайт: lira-k.com.ua, редакція: zv_lira@ukr.net