ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ШЕВЧЕНКО ЛІЛІЯ МИХАЙЛІВНА

УДК 78.03:780.616.432(477)"19"(043.5)

СТИЛЬОВА ПАРАДИГМА УКРАЇНСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ У СВІТОВОМУ ПРОСТОРІ

Спеціальність 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство)

Подається на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Науковий консультант: доктор мистецтвознавства, професор, заслужений працівник культури
Маркова Олена Миколаївна,
завідувач кафедри теоретичної і прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової Міністерства культури та інформаційної політики України

Одеса 2020

АНОТАЦІЯ

Шевченко Л. М. Стильова парадигма української фортепіанної культури XX століття у світовому просторі. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2020.

В дисертації досліджене виявлення специфіки стильової парадигматики фортепіанної культури XX століття як незрівноваженого суміщення пробетховеніанського академізму і моцартіанської детермінованості модерну-авангарду і позамистецьких виходів у грі, з яких національний менталітет, український у тому числі, вибирає особистісно забарвлену стильову емблематику, неповторно переломлювану у різних піаністичних центрах і в Україні (Київ, Одеса, Львів, Харків та ін.).

В роботі аргументовано, що логіко-лінгвістичний виток терміну «диз'юнктивність», яким виокремлена сутнісна ознака парадигмального виміру фортепіанного здобутку XX ст., задіяний лінгвістичною ж всепроникненістю мислення XX ст. Робота з вибраним терміном дала можливість виділити особливого роду протиріччя в мислительних операціях минулого віку, в якому розрив на незмішувані пласти творення, соціально-культурного і мистецького, визначив стильову антитезу збіглого століття. Це породило, попри традиційної ієрархії цінностей і центрованості навколо культуротворчого механізму Віри, «неогетерофонію» більш-менш випадкових нашарувань і переваг.

В дисертації заявлена гіпотеза парадигмального значення двоскладового виявлення піаністики від XIX на XX ст. у антиномічному співвідношенні бетховеніанства і моцартіанства, як оркестрального

фортепіанного мислення і «клавіризованої» гри, яка на матеріалах даного дослідження отримала підтвердження внутрішнім розвитком її атрибутивних показників.

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

У дослідженні сформулювано ідею *культурного лідерства* тієї чи іншої стильової лінії, яка існувала досить незалежно від прийнятої у мистецтвознавстві назви «школа», тобто творчої спадкоємності – наслідування від учителя до учня та їх наступників. Ні В. Горовиць, ні С. Ріхтер не залишили своїх вихованців в Україні, відносним був також контакт з українськими учнями Е. Гілельса і О. Скрябіна. Але практика конкурсів В. Горовиця у Києві, Е. Гілельса в Одесі, фестивалю Г.Нейгауза у Кіровограді-Кропивницькому засвідчує могутній вплив цих виконавців як на мистецькі кола, так і на широкі культурні маси. Таку культурну спадкоємність можемо назвати «нелінійним механізмом» творчої наслідуваності, який, тим не менш, стає суттєвим у формуванні здобутків мистецтва і культури Вітчизни.

Як показує представлене дослідження, у XX ст. моцартівська лінія піанізму опинилася в привілейованому становищі та стала найпоширенішою, осягаючи прикладну і, навіть, позамистецьку сферу. У той же час, у професійному артистичному виконавстві – чинником досить вузької сфери модерну-авангарду, правда, геніальних особистостей, на кшталт О. Скрябіна і Г. Гульда. Безпосередньо моцартіанство дає потрійне розгалуження:

моцартіанство, шопенізм і скрябінізм, які різною мірою присутні у всіх музично-регіональних вжитках України.

Здобутком дослідження є обгрунтування вказаних регіональних розгалужень фортепіанної парадигми України паралелями до процесів світового піанізму. В ньому кожна національна школа видає свої персональні акценти моцартіанського – бетховеніанського виявлення і бахіанських стильових вподобань в обох названих стильових шарах. Так, у французькій піаністиці XX ст. моцартіанська лінія постає у вигляді дебюссістських стильових заощаджень (А. Корто, Р. Казадезюс), тоді як канадська презентація її у блискучому представництві Г. Гульдом відзначена клавірно-актуалізованим бахіанством.

В німецькій піаністичній палітрі XX ст. маємо історично закладене зближення з італійською школою, що на початку названого сторіччя парадоксально зосереджується у бетховеніанстві італійця Ф. Бузоні, щедро також відзначеного бахіанськими і лістіанськими стилістичними тяжіннями. Одночасно піанізм віденця А. Шнабеля, орієнтований на бетховенський репертуар, здійснив поворот до моцартіанської складової парадигми. Регіональні ж відмінності німецької піаністики відзначаються не тільки традиційним розмежуванням німецького Сходу (Відень – Лейпціг – Веймар), але і Півдня (зальцбургський-баварський орієнтир К. Орфа) з іншими німецькими землями.

Новаційним положенням роботи виступає висвітлення переходів мистецьких стильових надбань у прикладну сферу і позамистецьку ігрову діяльність, що суттєво доповнює уявлення про іманентні закономірності культурної еволюції.

У процесі дослідження значного соціокультурного, композиторського й мистецько-виконавчого емпіричного матеріалу дисертантом здійснено наукове узагальнення щодо визначення комплексу системоутворюючих факторів, котрі синергетично визначають стильову парадигму фортепіанної майстерності як культурно-мистецького феномену, а саме:

— цивілізаційну приналежність національної традиції у сфері музичної культури;

— культурну політику держави та якісний стан суспільних відносин;

— суспільні виклики, які каталізували (викликали високохудожнє піднесення) музичну творчість;

— неповторну духовно-культурну атмосферу буття народу і суспільства;

— наявність кристалізованих музичних шкіл та креативних лідерів, підтримуваних публікою і тих що мають всенаціональне і світове визнання;

— широкий самобутній креативно-композиторський і оригінальний творчо-виконавський сегмент;

— розвинутість доступних суспільному загалу мережі інституцій музичної творчості та навчальних закладів з підготовки кадрів;

— міжнародний культурний обмін та комплекс культурних заходів, які забезпечують інформованість громадськості відносно високих творчих досягнень попередників і сучасних майстрів;

— продуктивний характер відносин учитель-учень та органічне виховання пошани до зірок національно-регіонального творчого обрію;

— належну піаністичну підготовку з умінням «гри в стилях», з охопленням різностильових надбань піаністичних шкіл тощо.

Ключові слова: стильова парадигма, національна культура, контраверсійне співвідношення стилів мислення, диз'юнктивне співвідношення стильових нашарувань, українська національна культура, фортепіанна культура, фортепіанне мистецтво, культурна ідея XX ст., стиль культури, стиль мистецтва, піанізм, моцартіанство у фортепіанному мистецтві і культурі, бетховеніанство, бахіанство у фортепіанному мистецтві.

SUMMARY

Shevchenko L. M. Stile paradigm of ukrainian piano cultures to XX century in wordl space. Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2020.

Dissertation to obtain the degree of Doctor of Arts in Specialty 26.00.01 – Theory and History of Culture (Arts). Nezhdanova Odessa National Music Academy. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Ministry of Culture and information politicians of the Ukraine. Kyiv, 2020.

In thesises explored discovery of specifics style paradigm to piano cultures XX century as unbalanced joining of academism in Beethoven style and determinancy to Mozart caracter of the modernist style-vanguard and non-art output in play, from which national mental type, ukrainian including, chooses personal painted style emblem, inimitable refracted in miscellaneous piano centre of the world and in Ukraine (the Kiev, Odessa, Lvov, Harkov and others.).

In work is argued that logician-linguistical headwaters of the term "disjunctio type", which is chosen essential sign of paradigm measurements to piano property XX century, is used linguistical general penetration of the thinking XX century. Work with elected by term enabled to mark the person of the sort of the contradiction in reflective operation of past century, in which breakup on non-mixing layers of creative activity, social-cultural and artistic, has defined style antithesis of the past age. This has generated, notwithstanding traditional hierarchy of valuables and centralization around kulture-creative mechanism of the Faith, "neoheterophony" more or less casual stratifications and preferences.

Hypothesis paradigm importances of binomial discovery to pianist activity work is declared In thesises from XIX on XX cent. in antinomical correlation of Beethoven and Mozart caracter to style, as orchestra piano thinkings and "clavier

type" of plays, which on material given studies have drew confirmation internal development her attributive factors.

Piano style paradigm has demonstrated, first, *ambovalentia* their own forming: style in Beethoven caracter concentrated to novations in age of the romanticism and academism in age of the Research revolution then style in Mozart caracter was a base to traditions in XIX cent. and became the slogan of the modernist style/vanguard in XX. But secondly, Mozart type forming of paradigm line of style organic fell into music "third row" and, what is more, technically "met" with non-art sphere of the dancing, tapeur plays, plays of self-expression – an undertaking of time.

In study is worded idea cultural lesdership one or another style lines, which existed it is enough regardless of accepted in sciences of arts quality "schools" that is to say from creative acceptability – an inheritances from teacher to pupil and their alumnus. Neither V. Gorovic, nor S. Richter have not left their own alumnus in Ukraine, relative was also contact with ukrainian pupils of E. Gilelis and A. Skryabin. However practice of compentitions of V. Gorovic in Kyiv, E. Gilels in Odessa, festival of G. Neuhaus beside Kirovograd-Kropivnickiy witnesses the powerful influence of these performers both on artistic circles, and on broad cultural masses. Such cultural succession can name "nonlinear mechanism " of creative heredity, which, however, becomes essential in shaping of aquisition art and cultures Fatherland.

What the presented study shows, in XX cent. Mozart-linein pianism turned out to be in privileged position and became the most wide-spread, coverring applied and, even, out-artisical sphere. Simultaneously in professional art performance – a factor it is enough narrow sphere of the modernist style-vanguard, truth, fate highly gifted of personalities, type A. Skryabin and G. Guold. Directly Mozart-type style gives triple branching: properly Mozart-type, Chopin-type and Skryabin-type of style, which in miscellaneous degree are present in all music-regional centre of the Ukraine. Beethoven type of style in XX cent. appears only in

academic sphere, in him obvious two directivities: from Beethoven strictly and from Beethoven-type to style of F. Liszt.

Property of studies is a motivation of specified regional branching to piano paradigms of the Ukraine parallel to process of world pianism. In him each national school gives their own personal accents an Mozart type – an Beethoven type of the discovery and Bach-style preferences in both named style layer. So, in french piano art XX cent. Mozart-type line appears in the manner of дебюссистских style accumulations in caracter C. Debucci (A. Cortot, R. Casadesus) then canadian presentation her in brilliant entailment G. Gould is noted clavier-actuality of Bach-type style.

In german piano palette XX cent. there is historically mortgaged rapprochement with italian school, which at the beginning initially named centuries paradoxical is concentrated on in Beethoven-type styl of italian F. Busoni, generously also noted in caracter Bach and Liszt stylistic gravities. Simultaneously pianism of Viennese A. Schnabel, oriented on Beethoven repertoire, has realized the tumbling to Mozart forming of paradigm. Regional differences german piano plays are noted not only traditional division of german Orient (the Wien – Leipzig – Weimar), but also South (Salzburg-bavarian landmark of K. Orff) with other german lands.

Innovatory position of the work emerges the illumination a transition artistic style propertys in applied sphere and non-artistic playing activity, which greatly complements the belief about immanentis regularity to cultural evolution.

In work are motivated regional division of the piano ukrainian paradigms in correlation with process of the manifestation to world pianism. In him each national school gives their own personal accents in showing the styles in spirit W. Mozart – L. Beethoven and of the style preferences in spirit J. S. Bach in both named style sphere. In french pianism XX century line of W. Mozart appears in the manner of the style accumulations in spirit C. Debussy (A. Cortot, R. Casadesus) then canadian presentation her in brilliant representation Guold is noted by clavier-actuality art in spirit of J. S. Bach.

In german piano palette to XX cent. there is historically mortgaged rapprochement with italian school. This at the beginning initially named centuries paradoxical concentrates in Beethoven pianism of italian F. Busoni, generously noted by style gravitations to J. S. Bach and F. Liszt. Simultaneously pianism of Wien master A. Schnabel, oriented on Beethoven repertoire, has realized the tumbling to Mozart forming paradigms, having updated in XX century that unity of german and italian heritage of the Viennese school, which withstood in spirit orchestra adjusted pianism of lines Beethoven. Regional differences of german piano art differ not only traditional division of german Orient (the Wien – Leipzig – Weimar), but also South (Salzburg-bavarian landmark of C. Orff) with other german lands. Piano rigging to Institute of C. Orff (on 4 instruments in each class) gives, in particular, exit on out-art playing filling of piano souding in development of clavier-percussion type to Mozart-line directivities.

Novation position of the work emerges the illumination a transition of artistic style aquisition in applied sphere and out-art playing activity that greatly complements the beliefs about immanens regularity to cultural evolution. It is indicated on parallel to Mozart-lines of pianism to neorococo XX cent., which is broadly revealled, except artistic entailments, in cultural being – from mode New looc of 1950-th before infant and femininity type of the public relations in all.

In process of the study three-dementional of the social-cultural, composer and artistic-performance empirical material author realized scientific generalization comparatively of definition to complex of systematization factors, which in synenergetic sence define style paradigm to piano skill as of the cultural-artistical phenomenon, as follows:

– civilization attribute to national tradition in sphere of the music culture;

– a cultural politician of the state and qualitative condition of the social relations;

– a social call, which catalyzed (caused the high artistical ascent) music creative activity;

– inimitable spiritual-cultural atmosphere of the being to folk and society;

– presence of the crystallized music schools and creative leaders, supported by public and that that have general national and world recognition;

– broad original creative-composer and original creative-performance segment;

– development of the available social generality to network of institutes to music creative activity and scholastic establishments on preparing of the cadres;

– an international cultural exchange and complex cultural action, which provide informative knowledge of public for high creative achievements predecessor and modern master;

– a productive nature of the relations teacher-pupil and organic education of honouring for the stars to national-regional creative horizon;

– corresponding to piano preparation with skill "game of style", with incidence of the multi-style aquisition in piano schools and others.

Keywords: style paradigm, national culture, contraversion correlation of the styles of the thinking, disjunctive correlation style stratifications, ukrainian national culture, piano culture, piano art, cultural idea of XX century, style of the culture, style of art, pianism, style in Mozart caracter in piano art and culture, style in Beethoven, Bach caracter in piano art.

СПИСОК ПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

НАУКОВІ ПРАЦІ, У ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографія

1. Шевченко Л. М. Стильові характеристики української фортепіанної культури XX століття : монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 336 с.

Рецензія: доктор мистецтвознавства професор В. Д. Шульгіна, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент АМУ А. К. Терещенко, доктор філософських наук, доцент О. К. Соболевська.

Підручник

2. Шевченко Л. М. Інноваційні складові внеску Одеси у традиції української фортепіанної школи XX–XXI століть : підручник для студентів музичних закладів вищої та середньої ланок. Одеса : Астопринт, 2018. 264 с.

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство», та виданнях, які включені до міжнародних наукометричних баз даних

3. Шевченко Л. М. Сучасне фортепіанне виконавство в пролонгації культурної типології буття України і світу // Українська музика. Науковий часопис : щоквартальник. Львів, 2018. Число 4 (30). С. 209–217.

4. Шевченко Л. М. Альтернативи бетховеніанства — моцартіанства у піаністичних перевагах XIX–XX століть // Культура і сучасність. Альманах. Київ, 2018. № 2. С. 111–117.

5. Шевченко Л. М. Концерти Л. Бетховена як репертуарний стрижень програм піаністів Одеси // Мистецтвознавчі записки. Київ, 2018. № 34. С. 249–260.

6. Шевченко Л. М. Сонати О. Скрябіна як репертуарний здобуток одеських піаністів // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. Київ, 2018. Вип. XXXXI. С. 159–169.

7. Шевченко Л. М. Ліризм української ментальної установки та її музичне виявлення // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. № 3. С. 376–382.

8. Шевченко Л. М. Одеська фортепіанна школа в українському мистецтві XX–XXI століть // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. Вип. 4. С. 340–346.

9. Шевченко Л. М. Ансамблева культура виконання квартету-концерту F-dur KV 370 В. Моцарта // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. Вип. 1. С. 416–421.

10. Шевченко Л. М. Готовність до інновацій музиканта-фахівця у втіленні цивілізаційної специфіки музичного професіоналізму // Культура і мистецтво в сучасному світі : зб. наук. пр. / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2019. Вип. 20. С. 267–277.

11. Шевченко Л. М. Специфіка інноваційного мислення фахівця в музичному професіоналізмі // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство. Київ, 2019. Вип. 41. С. 148–154.

12. Шевченко Л. М. Актуальний соціо-культурний зріз виразності Фантазії на теми Рябініна А. Аренського // Музикознавчі записки / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. № 35. С. 253–259.

13. Шевченко Л. М. Сакральні витоки інтонаційної множинності музичного виконавства як ознака піаністики // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Вип. 42, Київ, 2020. С. 163-169.

14. Шевченко Л. М. Фортепианно-клавирная символика как обычай и традиция европейской культуры (на примере концепции Второго фортепианного трио Д. Шостаковича и «Квартета на конец времени»

О. Мессиана) // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019. Вип. 28, кн. 1. С. 293–307.

15. Шевченко Л. М. Традиції культури мистецької Франції та фортепіанні Концерти К. Сен-Санса // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. № 2. С. 449–452.

16. Шевченко Л. М. Стильово актуальне виконання творів Й. С. Баха у фортепіанному мистецтві Одеси // Культура і сучасність. Київ, 2019. № 1. С. 168–177.

17. Шевченко Л. М. Музика О. Скрябіна в Одесі і в репертуарних вподобаннях одеських піаністів // Міжнародний вісник. Культурологія. Філософія. Музикознавство / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. № 3. С. 372–377.

18. Шевченко Л. М. Інноваційність художнього мислення у формуванні засобів мистецької праці музиканта-фахівця // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. Вип. 27, кн. 2. С. 237–250.

19. Шевченко Л. М. Скрябінівський ген Радості в Концертній симфонії № 4 К. Шимановського // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2020. № 2. С. 231-237.

20. Шевченко Л. М. Проблема стильової фортепіанної парадигматики в мистецтвознавчій і культурознавчій сферах сучасності // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Напрям : Мистецтвознавство. Рівне : РДГУ, 2020. Вип. 34. С. 121–127.

21. Shevchenko L, Kalashnik M. Piano school of Odessa to Kkrainian XX century culture // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Розділ 3. Музичне і сценічне мистецтво / Держ. акад. дизайну і мистецтв. Вип. 4/ 2019. Харків, 2020. С. 65–70 (більше 80% тексту належить автору дослідження).

22. Shevchenko L., Kalashnik M. Piano-claviyr symbology to the concepts to second piano Trio of D. Shostakovich // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті / Харківська держ. акад. дизайну і мистецтв. Розділ 3. Музичне і сценічне мистецтво. Харків, 2019. Вип. 5. С. 33–38 (більше 80% тексту належить автору дослідження).

23. Шевченко Л. М., Калашник М. П. Українська національна ідея і мистецькі атрибути буття // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Розділ 3. Музичне і сценічне мистецтво / Держ. акад. дизайну і мистецтв. Вип. 1 / 2020. Харків, 2020. С. 82–87 (більше 80% тексту належить автору дослідження) .

Статті у наукометричних та міжнародних виданнях

24. Шевченко Л. М. Культурная искусственность романтической стилистики в условиях украинского лиризма и в формировании художественных оснований фортепианной игры от XIX на XX столетие // Міжнародний вісник. Культурологія. Філософія. Музикознавство / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. Вип. 1 (10). С. 176–184.

25. Шевченко Л. М. Фортепианные сонаты Бетховена в репертуаре пианистов Одессы // Міжнародний вісник. Культурологія. Філософія. Музикознавство / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. Вип. 2 (11). С. 146–153.

26. Шевченко Л. М. Стильові парадокси виявлення українського метального ліризму у музичній авторській творчості XIX–XX сторіч // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. № 2. С. 303–309.

27. Шевченко Л. Регіональний внесок одеської фортепіанної школи в українське мистецтво XX–XXI сторіч // Shere of culture. Vol. XVIII. Lublin, 2019. S. 346–354.

28. Шевченко Л. М. Жанрово-стилевые предпочтения наследия Л. Бетховена и Ф. Листа в репертаре украинских пианистов мирового уровня от XIX на XXI столетие // European Journal of Arts. № 2. 2020. Vienna : Premier Pablishing, 2020. P. 125-132.

Наукові праці, які свідчать про апробацію матеріалів дисертації

Додаткові (тези та ін.)

29. Шевченко Л. М. Поликультурная компетентность выпускников высших учебных заведений как результат их профессионального образования в условиях Болонского процесса. *Научно-теоретический журнал МСАО им. Я. А. Коменского, Славянская педагогическая культура № 9, 2010*. Бендеры, 2010. С. 147-151.

30. Шевченко Л. М. Творче самопочуття як основа професійної успішності музиканта, виконавця. *Науковий вісник Миколаївського державного Університету ім. В. О. Сухомлинського. Серія : «Педагогічні науки» вип. 1.42 (95), Миколаїв МНУ ім. В. О. Сухомлинського*. Миколаїв, 2013. С. 309-312.

31. Емоційна культура як чинник формування художньої майстерності музиканта-виконавця. *Проблеми сучасної педагогічної освіти. Вип. 41, частина IV / Кримський гуманітарний університет.* Ялта, 2013. С. 407-413.

32. Шевченко Л. М. Нові Управлінські технології як чинник модернізації вищої професійної освіти майбутніх музикантів. *Наукові записки. вип. 155, КДПУ ім. Винниченка*. Кропивницький, 2017. С. 72-76.

33. Шевченко Л. М. Регіональні переплетіння піанізму французької і німецької традицій у творчості представників фортепіанної школи Одеси. *Матеріали Сьомої міжнародної науково-творчої конференції «Художня культура і мистецька освіта: традиції і сучасність», 20-21 листопада 2018 р.* Київ. С. 230-231.

34. Шевченко Л. М. Моцартіанська складова стильової парадигми піаністичної культури ХХ століття і Україна. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі. Матеріали міжнародної дистанційної науково-практичної конфенренції, 14 листопада 2019 року.* Київ, 2019. С. 44-45.

35. Шевченко Л. М. Диз'юнктивний принцип стильової якості творчості у ХХ столітті та її проекції в традиції і культуру у цілому фортепіанної гри в Україні // *Матеріали міжнародної науково-творчої інтернет-конференції*, 30 квітня–2 травня 2020 р. Одеса, 2020. С. 148-151.

ЗМІСТ

ВСТУП……19

РОЗДІЛ 1 ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ТА ЇЇ СТИЛЬОВА ПАРАДИГМА: ВІД НОВОГО ЧАСУ ДО СЬОГОДЕННЯ…….……..33

1.1 Проблема стильової фортепіанної парадигматики в мистецтвознавчій і культурознавчій літературі…….……33
1.2 Ліризм української ментальної установки у формуванні європеїзму її творчого виявлення від XVIII до XX століття……..……...68
1.3 Диз'юнктивний принцип стильової якості творчості у XX столітті і проекції в мистецькі традиції та культуру фортепіанної гри в Україні……116
Висновки до Розділу 1……165

РОЗДІЛ 2 БЕТХОВЕНІАНСТВО У СВІТОВІЙ ФОРТЕПІАННІЙ КУЛЬТУРІ XX СТОЛІТТЯ І ЙОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ В УМОВАХ НАЦІОНАЛЬНОЇ СТИЛІСТИКИ…….……171

2.1 Українська національна ідея в контексті бетховеніанства XX століття……..171
2.2 Жанрово-стильові переваги спадщини Людвіга ван Бетховена і Ференца Ліста у репертуарі українських піаністів світового рівня Миколи Лисенка, Генріха Нейгауза, Володимира Горовиця, Світослава Ріхтера від XIX до XXI століття……..……..209
Висновки до Розділу 2……269

РОЗДІЛ 3 МОЦАРТІАНСТВО У СВІТОВІЙ ФОРТЕПІАННІЙ ПАРАДИГМАТИЦІ І ЙОГО СКРЯБІНІВСЬКІ ПРОЕКЦІЇ НА ПІАНІЗМ УКРАЇНИ……..272

3.1 Промоцартівські стильові лінії XIX століття в перетворенні їх в умовах XX і початку XXI в авангардні вияви скрябінізму, нововіденської «нової музики»…….272

3.2 Моцартіанські персоналізації в особах Олександра Скрябіна, Кароля Мікулі, Еміля Гілельса, Володимира Крайнєва модерністських засад у піаністичних школах України як регіонального надбання українського мистецтва XX – XXI сторіч……..……..340

Висновки до Розділу 3……387

Розділ 4. РЕГІОНАЛЬНІ СКЛАДОВІ ДИЗ'ЮНКЦІЙНОЇ ЄДНОСТІ ФОРТЕПІАННОЇ ПАРАДИГМАТИКИ ЄВРОПИ І УКРАЇНИ……...391

4.1 Фортепіанний регіоналізм у відтворенні культурно-штучних показників національного буття у XX сторіччі і в Україні…….....391

4.2 Диз'юнкція бетховеніанської і моцартіанської складових стильової парадигматики як метод культурознавчого аналізу сучасної піаністики…..405

Висновки до Розділу 4……416

ВИСНОВКИ……419

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ……...429

ДОДАТКИ ……..462

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Формування загальнолюдської культури у процесі глобалізації породжує проблему взаємодії українського внеску зі світовим надбанням, що має компенсаторний чинник у вигляді національно-регіональних розгалужень. Такі поняття як «ліризм», «співочий світ», «козацька нація» презентують ментальний статус України, що має певні аналогії до поетики стильових ознак романтизму. Однак, вивчення й осмислення декларативно «антиромантичного» XX століття потребує спеціального підходу. Звідси – національні індекси, що поєднують уявлення про традицію, спадкоємність, врешті здоровий консерватизм українського світогляду, у якому, на противагу певним європейським націям, приміром динамічному «германському генію», домінує сталість-наслідування. Доречним є співвіднесення вітчизняної «статичності» із «гордим консерватизмом» іспанців, які впевнено і свідомо протиставляють себе «прогресизму» французів.

Актуальність наукових розробок національної творчої спадщини XX століття, як певного узагальнення недавнього минулого, на сьогодні не потребує спеціальних аргументацій. Пізнання ознак національного мислення подає дещо несподівані результати відносно музичного розвитку XX століття: наспівною, лірично-мелодійною інтонаційністю сповнена у Новий час творчість українців, італійців, англо-бриттів та інших народів, замінюючись у професійній сфері Новітньої історії тяжінням до інструменталізму (феномен А. Казелли, Л. Даллапікколи, Л. Ноно в Італії, Б. Лятошинського і його школи в Україні, Е. Елгара, Р. Воан-Уільямса у Великобританії, ін.). Натомість є помітною і протилежна спрямованість: інструменталізм мислення німецького музичного ареалу концентрується у XX ст. у вокальній музично-сценічній сфері (А. Шенберг, А. Берг, Ф. Шрекер, Е. Кшенек, К. Орф, П. Хіндеміт, Г. фон Ейнем, В. Егк, Х. Хенце, К. Штокхаузен, ін.).

Водночас, в Україні та світі не згасає увага до фортепіанного мистецтва і піанізму у цілому. І оскільки в дисертації предметом виступає культура піаністичної гри, виділяються в ній органічні для *антиномічного* XX століття ментально усталені форми в орієнтації на протилежно спрямовані вектори творчості, педагогіки і культурного буття, визначені «співіснуванням» традиціоналізму і модерну / авангарду та «третьорядових» форм гри та ігрового часопроведення тощо. У фортепіанній сфері таке «співіснування» знайшло вираження у *життєвому «контрапункті» бетховеніанства і моцартіанства як типів академічно-традиціоналістського і модерністськи-авангардного стильових спрямувань*. Парадоксальним виявом їх взаємин виступає презентація у XX столітті виконавського традиціоналізму бетховеніанством, що було знаком «прогресу» XIX століття, і водночас виконавського модерну моцартіанством, яке символізувало академізм-консерватизм у добу Романтизму, а на сьогодні у стильовому вираженні солідаризується з позамистецькими піаністичними здобутками «третього ряду» тощо.

Про стильові ознаки піаністичного мистецтва України написано чимало наукових праць, у тому числі безпосередньо спрямованих на специфіку фортепіанної творчості – дослідження Д. Андросової, Н. Кашкадамової, Л. Степанової. Зокрема висувається й проблематика національної вибудованості виконавства, що має суттєве значення для фундації заявленої в дисертації теми щодо про специфіки стильової парадигматики українського та європейського піанізму.

Зазначений культурологічний ракурс осмислення мистецьких процесів в Україні у світовому контексті визначає необхідність звернення до виконавської творчості, розгорнутої на широкому культурному тлі взаємин професійної обізнаності митця і загальнокультурних запитів публіки. Адже інерційно-традиціоналістські переваги та чутливість до деяких новацій «Її Величності Публіки» нерідко прямо протилежно вибудовуються відносно традиційних чи інноваційних настанов фахівців. В реальних умовах

протистоянь авангарду-модерну і традиціоналізму у професійних колах минулого століття показовим є ментальний вибір виконавців публікою, що в постатях найбільш видатних митців нерідко протилежно спрямовувалися щодо колегіальних фахових домовленостей.

Гносеологічним поштовхом до визначення спрямованості дослідницьких пошуків і проблеми дисертації у цілому стало формулювання в даному дослідженні *гіпотези* щодо наскрізної стильової парадигми фортепіанної культури, української в ній як результату синтезу сукупних надбань вітчизняної музично-культурної традиції, оригінальних здобутків різних виконавських музичних шкіл XX ст., а також і креативного врахування (творчого й технічно-стильового) європейських та світових тенденцій у сфері фортепіанної культури. Такий культурно-парадигматичний зріз сумарного виходу світової піаністики і в ній України в минулому і на початку XXI століття у відповідних працях залишилися поза увагою.

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами. Тематика дисертації узгоджена з планами наукової роботи кафедр теоретичної і прикладної культурології, теорії музики і композиції, відповідає змісту Перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової на 2017–2022 роки, зокрема з темою № 12 «Культурологічні парадигми сучасного гуманітарного знання». Тему дисертації «Стильова парадигма української фортепіанної культури XX століття у світовому просторі» затвердила Вчена рада Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (протокол № 11 від 20.05.2015 р.).

Формування наукової проблеми, нове розв'язання якої отримано в дисертації.

У дисертації розв'язано важливу для подальшого розвитку галузі мистецтвознавства проблему, а саме: побудова наукової моделі формування парадигмальних основ розвитку національних вимірів фортепіанної гри як синтезу творчих надбань історико-музичної традиції, світових музично-

мистецьких звершень та самобутньої культури гри, породженої неповторними історико-цивілізаційними і культурно-ментальними особливостями буття націй і регіональних розгалужень.

Мета дослідження — висвітлити специфіку стильової парадигматики фортепіанної культури XX століття як диспропорційного співвідношення пробетховеніанського академізму і моцартіанської детермінованості модерну-авангарду і позамистецьких елементів у грі, в яких національний менталітет, зокрема, український, демонструє настанову на особистісно забарвлену стильову емблематику, втілену в різних піаністичних центрах України (Київ, Одеса, Львів, Харків та ін.).

Завдання дослідження:

- з естетико-філософських позицій обґрунтувати термінологічний вибір – диз'юнктивну специфіку – щодо стильової парадигми фортепіанної культури XX століття як «накладення» бетховеніанства і моцартіанства у протиспрямованості традиціоналістського нахилу у першому і модерністського у другому, стилістично солідарного з позамистецькими піаністичними здобутками;
- виявити провідні культурно-ретроспективні, соціокультурні та власне творчі_чинники впливу зарубіжних і вітчизняних музичних шкіл Нового часу на формування змістовних рис піаністики XX ст.;
- обгрунтувати комбінаторику «обернення» традиціоналістських і новаційних настанов XX ст. відносно доби романтизму і, в перспективі, дотримання тих амбівалентних перетворень у зближенні чи віддаленні культурно-побутової і мистецької піаністичної творчості;
- показати механізм компенсативності в самовиявленні індивіда і колективного суб'єкта нації через «кодування» засад динамізму і статичності, показових для певного ментального типу, зокрема у розмаїтті регіональних виявлень;
- розглянути культурно-мистецькі стильові засади національного вираження, у яких інструментальна, зокрема фортепіанна, творчість

демонструє проекцію національної свідомості у культурному і мистецькому спрямуваннях;

- виявити мистецьку парадигму романтичної стильової якості в певному непропорційному співвідношенні з епохальним тяжінням до антиромантичних позицій у культурі ХХ ст.;
- висвітлити логіку національних і регіональних стильових уподобань бетховеніанства та моцартіанства в Україні у контексті романтичної парадигми мистецьких запитів поза доби романтизму;
- розкрити функціонування опосередкованого й нелінійного механізму передачі творчої спадщини між генераціями піаністів, техніко-особистісної сторони формування музичних шкіл академічного і «третьорядового» значення;
- усвідомити ґрунтовність скрябінської стильової ідеї в мистецтві та її зосередження в умовах культури Одеси як провідного культурного осередкуУкраїни початку ХХ століття;
- виявити схожість та відмінність аспектів концептуальних властивостей фортепіанних шкіл, виходячи з квалітету творчих попередників митців ХХ ст., розкрити культурно-парадигматичний зріз піанізму України в контексті світових стильових внесків;
- здійснити просопографічне дослідження становлення творчого світу, естетичного світобачення, індивідуальних соціально-психологічних і професійних властивостей найвизначніших піаністів України ХХ століття, які зробили фундаментальні внески у розвиток фортепіанного мислення Європи й світу;
- визначити перспективи відновлення засад камерного піанізму О. Скрябіна в умовах сучасної «довіри до давнини», зокрема містеріалізації творчих засад мистецького мислення і дій;
- сформувати теоретико-мистецтвознавчі узагальнення щодо сутнісних рис наскрізної стильової парадигми фортепіанної культури як результату синтезу тривалого розвитку європейської та вітчизняної музично-культурної традиції,

оригінальних надбань національних музичних шкіл ХХ ст. й креативних (творчих й техніко-стильових) європейських та світових тенденцій у сфері піаністичної гри.

Об'єкт дослідження — стильова парадигматика генези й еволюції піанізму XVIII–XXI ст. у світовому обсягу культурного й мистецького буття.

Предмет дослідження — стильова диз'юнкція формування парадигмальних засад фортепіанної гри в європейському просторі та в піаністичних надбаннях України ХХ ст.

Теоретико-методологічні засади дослідження визначаються комплексом взаємодоповнюючих методів, принципів і підходів загального й спеціального характеру, міждисциплінарний зв'язок та взаємодоповнюваність яких забезпечили об'єктивність і достовірність результатів дослідження. Методологія комплексного характеру ґрунтується на поєднанні засад культурологічного, історико-типологічного, герменевтичного, мистецтвознавчого та філософсько-естетичного підходів.

Аналіз формування типологічних якостей виконавського піаністичного мистецтва України у контексті європейської культури в розмаїтті регіональних проявів національного творчого мислення визначає такі засади дослідження:

– *міждисциплінарний* метод, як важливий методологічний засіб відображаючий інтегративні тенденції мистецтвознавства, культурології, естетики, філософії, історії музики, історії світової та української культури тощо, який надав можливість всебічно осмислити матеріал та отримати нове знання при вивчені досліджуваної теми;

– *історико-культурологічний* підхід, зумовлений комплексним дослідженням функцій, засадничих проявів і законів розвитку музичної культури в конкретній історичній обумовленості та її виходу як стилю й манери виконання;

– у процесі дослідження еволюції культурно-стильових об'єднань всенаціонального і регіонального масштабів застосовано *генетичний* метод, що

дає змогу простежити етапи їх формування у різних культурних зрізах, зокрема у межах класичного фортепіанного мистецтва, представленого антитетично у романтичну добу («легкі» – оркестроподібні «роялі» фортепіано), а згодом в умовах відродження-«обернення» антитетичних ліній на рівні культурних переваг XX ст.;

– *контекстуально-аналітичний* метод, що є спрямованим на вивчення певних творів, які уособлюють парадигмальні показники стильових надбань, а також різні інтерпретації композицій у виявленні парадигм стильових узагальнень, що розкривають культурну місію мистецтва в бутті нації та регіональних її показників в бутті нації;

– у дослідженні поетики творів і виконання використано також *герменевтичний та етимологічний* методи, що дають змогу представити їх духовно-смислове підґрунтя;

– узагальнюючі спостереження над комплексом музично-виражальних засобів та виконань творів здійснено із використанням *музично-інтонаційного* підходу, сформованого на основі лінгвізованих історико-музикознавчих засад мислення в руслі уявлень про «музичний словник епохи».

Теоретичною основою дисертації стало:

– дослідження художньо-історичної взаємодії культур фортепіанної гри, сформовані салоном та профілармонічним театралізованим засобом виступів, тобто соціально-альтернативно осмислюваних як спадкоємців аристократизму і демократичних тенденцій у творчості (Д. Андросова [8], О. Афоніна, Б. Асаф'єв [15], Т. Захарчук, Н. Кашкадамова [99], О. Козаренко [101], Н. Корихалова [109], Ю. Кристєва, О. Лосєв [139], О. Маркова [166], О. Муравська [206], І. Подобас [228], В. Редя [239], Л. Степанова [272], В. Холопова [294], Н. Швець та ін.);

– праці, присвячені парадигмі культурно-стильових зсувів, зумовлених віросповідальними й науково-філософськими принципами світосприйняття (С. Аверінцев, Г. Адлер [352], Т. Адорно [355], Т. Андрущенко [9],

В. Антонюк [10], Р. Барт [18], А. Васильков, Дж. Віко, С. Волков [145], Г. Вьольфлін [42], Ж. Дерріда, М. Гремплер [363], А. Канарський [92], І. Котляревський [111], Т. Кривошея [114], Ю. Легенький [124], Д. Ліхачов, В. Ліхачова [131], В. Личковах [133], І. Ляшенко [155], В. Мартинов [171], О. Немкович, О. Олійник, С. Павлишин, Х. Ріман [375], Н. Сиротинська, А. Терещенко [278], Е. Уілсон-Діксон [281], П. Флоренський [286], Й. Хойзінга [291], О. Шпенглер, О. Яковлев [348], Б. Ярустовський [352]);

– розвідки з національно-стильової специфіки виявлення етносу-нації в культурі і в мистецтві (Л. Гумільов [62], З. Жмуркевич, О. Зав'ялова [50], І. Зінків, О. Зосім, Г. Кречмар [113], Лю Бінцян [151], О. Малозьомова, Ю. Медведик, Ю. Олейникова [223], В. Піщанська, О. Сокол [204], О. Стахевич [271], І. Тен, Ю. Тищенко, М. Харлап [290], Х. Хойслер [366], О. Чайка [299], Н. Чуприна [304], А. Чехуніна [302]);

– джерелознавство у сфері музичного мистецтва та його духовно-культурні чинники (Д. Гойові [53], М. Гордійчук, Р. Грубер [58], А. Іваницький, Д. Кемпер [368], В. Конен [104], Л. Корній [108], Т. Ліванова , М. Степаненко [273], Б. Сюта [276], О. Цалай-Якименко, В. Шульгіна [338], Б. Яворський [345]);

– релігійно-міфологічне підґрунтя культури, зокрема музики (Т. Гуменюк [64], Е. Дюркгейм, К. Леві-Стросс [123], О. Лосєв [140], В. Медушевський [180], О. Онищенко, В. Осипова [226], О. Поліщук, М. Пропп [234], О. Рощенко [246], С. Стоян, Ф. Топоров [279]);

– психологічно-естетичні засади дослідження творчості (М. Блінова [29], М. Бровко [32], Т. Гуменюк [65], М. Жинкін, О. Костюк, Е. Курт [119], Є. Назайкінський [209], С. Наливайко, Б. Поршнєв, К. Юнг).

Наукова новизна роботи визначена результатами, отриманими в процесі вирішення означених завдань:

Уперше:

– систематизовано дані наукової літератури про специфіку парадигмальних антитетичних характеристик культури XX ст., підготовлених антиномією епохи Романтизму і його культурною бароковою генезою;

– у фортепіанному виконавстві визначено культурну специфіку контраверсійних стадій моцартіанства – бетховеніанства від XIX до XX ст. включно, розкрито діахронну й синхронну упорядкованість їх прояву у практиці фортепіанної творчості мистецького і позамистецького виявлення;

– показано характерні ознаки різних національних шкіл у втіленні зазначених стильових констант фортепіанної творчості від доби Романтизму до сьогодення;

– установлено стосовно світових констант прерогативи персоналізацій бетховеніанської – моцартіанської ліній в Україні;

– обгрунтовано відмінності регіональних переваг у внутрішньо національних константах до вказаних генеральних стильових принципів відповідно з культурними й релігійними в них надбаннями;

– проаналізовано особливості переплетіння бетховеніанства й моцартіанства у піанізмі окремих шкіл і видатних виконавців – на матеріалі піанізму М. Лисенка, В. Горовиця, К. Мікулі, С. Ріхтера – як ознак національного підходу і мислення;

– виявлено спеціальні умови опанування в Одесі та інших фортепіанних осередках України різноспрямованих стильових векторів бетховеніанства – моцартіанства, персоніфікованих у творчості С. Ріхтера та Е. Гілельса;

– уведено до наукового обігу поняття «диз'юнктивне виявлення стильової парадигми XX ст.», що уможливило фіксацію розшарованості фортепіанної культури по горизонталі політичного «співіснування» систем, по вертикалі – мистецтва і музики у стильових альтернативних цінностях «для нас і для мас» (перефразуючи вислів Д. Шостаковича).

Набули подальшого розвитку:

– уявлення про особливості романтизму в Україні;

– виявлення спеціальних стильових ознак романтизму до ХХ сторіччя і в пост- та в «анти»-романтичній культурі протягом вказаного періоду;

– розуміння салонної піаністичної культури як визначальної складової у формуванні фортепіанних мистецьких осередків Європи та України, оскільки саме українсько-польські, українсько-російські салони базувалися на фортепіанній творчій позиції свідомого спорідненення з виконавським мистецтвом гри на струнно-щипкових інструментах;

– розуміння культурної місії Одеси як сформованої базисності *засад* модерну-авангарду 1900-1910-х років, що склали особливі умови для сприйняття містеріальних устремлінь О. Скрябіна й особливо *символічних* засад його «полётного» піанізму;

– осмислення паралельностей фортепіанної творчості одеських композиторів і європейських майстрів щодо двостильового спрямування виконавського мистецтва та позамистецьких проявів піаністичної гри прикладного призначення.

Основні географічні ареали дослідження – мистецькі центри України, а також європейські й інші осередки піанізму, з якими контактна була українська фортепіанна культура.

Матеріал дослідження – описи і записи (зокрема й аудіо- та відеозаписи) виконуваної музики, аналізи окремих композицій у ракурсі виявлення в них парадигмальних стильових ознак, що пролонгуються у виконавські творчі позиції тих чи інших майстрів. У цьому плані представлені записи виконання творів Л. Бетховена, Ф. Шопена, О. Скрябіна, як тих, що уособлюють бетховеніанство – моцартіанство в музиці ХХ–ХХІ сторіч, із посиланням на інших авторів, які втілюють в окремих фортепіанних школах вказані стильові парадигми останніх двох століть.

Теоретичне значення отриманих результатів. Матеріали дослідження характеризуються концептуальною цінністю для подальшого

поглиблення уявлень про культурну антитетичність стильових вимірів піанізму XIX–XXI століть. Запропонована концептуальна модель буття фортепіанної виконавської культури XX століття як контраверсійних векторів бетховеніанства – моцартіанства дає можливість розглянути важливі складові світового піаністичного ареалу в його еволюційному культурному перетворенні, що сприяє усвідомленню реалій мистецько-культурного буття України в різноманітності регіонально-стильових варіантів.

Матеріали дисертації, її основні положення і висновки можуть бути використані в подальших дослідженнях питань теорії та історії культури в її органологічному і соціо-культурологічному спрямуванні. Результати дослідження можуть використовуватися як у подальших студіях генези культури піанізму Нового і Новітнього часів та їх національно-релігійних стимулів, так і у вивченні мистецької спадщини і професійної виконавської творчості представників слов'янського культурного регіону (піанізм Хорватії, Сербії, Польщі, Чехії та інших країн), а також ґрунтовного осмислення появи духовних підстав культури і музики модерну і постмодерну.

Практичне значення дослідження полягає в можливості використання його положень в навчальних курсах вищої школи: «Історія культури України», «Музична культурологія», «Теорія та історія виконавства», «Історія музики», «Історія української музики», «Музична органологія», «Історія та теорія фортепіанного мистецтва»; у розробці відповідних розділів посібників з теорії та історії музичної культури, історії світової та української музики. Матеріали дисертації доцільно залучити до курсів з теорії та історії фортепіанного виконавства, а також застосувати у повсякденній роботі фортепіанних класів вищої та середньої ланок мистецької освіти.

Матеріали дослідження дисертантом упроваджені до навчальних курсів: «Історія зарубіжної культури», «Історія слов'янської і української культури», «Музична естетика», які викладаються на кафедрі теоретичної і

прикладної культурології, а також у програми класу спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Хронологічні межі дослідження обумовлені розвитком фортепіанного мистецтва в оточенні клавірними різновидами музично-ігрової діяльності, що охоплюють ХХ століття і граничні з ним періоди кінця ХІХ і початку ХХІ ст. Нижня межа визначається усталенням у виконавстві фортепіано, що відрізняється від клавірів наслідуванням оркестрової динаміки (кінець ХІХ ст.), а верхня – відходом від оркестрального зосередження виразної якості фортепіано (кінець ХХ – початок ХХІ ст.).

Особистий внесок здобувача. Усі наукові результати, викладені в дисертації, отримані автором особисто. З наукових праць, опублікованих у співавторстві, використано положення, що є результатом особистої роботи.

Зокрема, введення до культурознавчого обігу терміну «диз'юнктивне виявлення стильової парадигми ХХ ст.» дозволило дисертанту узагальнити уявлення про типологічні якості мистецько-культурного процесу, його «стильову розірваність», – як «вертикальне» (синхронне) відтворення у ХХ ст. «горизонталі» діахронного панування культури моцартіанського й бетховеніанського піанізму протягом ХІХ століття. В роботі розглянуто матеріали з історії культури України (як у складі Австро-Угорської імперії і Польщі, так і Російської імперії та СРСР) в її регіональних проявах. Окремо, визначено європейський аристократизм культури Одеси початку ХХ ст., що на той час мала офіційний державний статус Третього міста імперії і культурна аура якого живить мистецьке буття аж до сьогодення.

Новим для мистецтвознавства є не лише визначення типологічних ознак фортепіанного бетховеніанства і моцартіанства в національно-регіональних проявах, а й виокремлення персоналій, що уособлюють моцартіанство ХХ століття (А. Шенберг, О. Скрябін) і твори яких стали знаковими в репертуарі найвидатнішого опонента оркестральному піанізму – Г. Гульда. У контексті базової концепції розглянуто творчість Л. Бетховена – Ф. Ліста, В. Моцарта – О. Скрябіна і виявлено стильові ознаки, які склали

диз'юнктивно-парадигмальні утворення у фортепіанному виконанні XX століття, зокрема, в розрізненні бахіанства як стильової складової парадигмальної ознаки піанізму XX століття.

Дисертацію «Формування готовності музиканта-педагога до інновацій у професійній діяльності» на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00.04 «Теорія та методика професійної освіти» захищено 11 грудня 2000 року у Південноукраїнському державному педагогічному університеті імені К. Д. Ушинського (Одеса). Її матеріали в тексті докторської дисертації не використовуються (окрім окремих положень, цитованих із відповідним посиланням на джерело). Сформульовані у докторському дисертаційному дослідженні положення виносяться на захист уперше.

Апробація результатів дисертаційного дослідження здійснювалася у формі наукових доповідей на 19 конференціях. Міжнародні: «Трансформація музичної освіти і культури в Україні» 24–26 листопада 2005 р., Одеса; 5–6 травня 2006 р., Одеса; щорічна міжнародна конференція-семінар «Схід – Захід: культура та музика» 8 травня 2008 р., Одеса; «Трансформація музичної освіти: Захід – Схід. Великим ювілярам 2009/2010 присвячується пам'яті Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Л. Бетховена, П. Чайковського, М. Глінки», 24–26 листопада 2010 р., Одеса; «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність», 5–6 травня 2011 р., Одеса; 25–26 квітня 2016 р., Одеса; 24–25 квітня 2017 р., Одеса; 19–20 квітня 2018 р., Одеса; 30 квітня – 2 травня 2019 р., Одеса; «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід», 9–10 квітня 2012 р., Одеса; «Искусство и наука третьего тысячелетия», 3–4 листопада 2012, Сімферополь; «Музичне мистецтво і культура: Захід – Схід'» 21–22 листопада 2017 р., Одеса; Сьома науково-творча конференція «Художня культура і мистецька освіта: традиції і сучасність» 20–21 листопада 2018 р., Київ; XVIII науково-практична конференція «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: дослідницькі практики, динаміка розвитку, сфери реалізації»,

4–5 грудня 2018 р., Київ. «Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність», 30 квітня – 2 травня 2019 р., Одеса. «Захід – Схід: культура і мистецтво», 25-26 вересня 2019 р. Одеса. Міжнародна науково-творча конференція Міжнародна науково-творча інтернет-конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень», 30 квітня – 2 травня 2020 р. Одеса. Міжнародна науково-творча конференція «Захід – Схід: культура і мистецтво», 26-27 вересня 2020 р. Одеса. Всеукраїнська: Третя науково-практична конференція «Герменевтика в науках про Дух», 21–22 березня 2019 р., Харків.

Публікації. Основні положення дисертаційного дослідження висвітлено у 35 наукових публікаціях: зокрема, в одноосібній монографії «Стильові характеристики фортепіанної культури XX століття» (17 д. а., 336 с.); підручнику «Інноваційні складові внеску Одеси у традиції української фортепіанної школи XX–XXI століть»; 21 публікації у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України як фахові та виданнях, які включені до міжнародних наукометричних баз даних (3 з яких у співавторстві); 5 статтях у наукометричних та міжнародних виданнях; 7 публікаціях в інших наукових виданнях.

Структура дисертації і логіка викладу матеріалу зумовлена специфікою теми, метою і завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, що містять дев’ять підрозділів, висновків. У списку використаних літератури і джерел — 383 позиції, з них 29 — іноземними мовами. Загальний обсяг дисертації 467 сторінок, з них 428 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ТА ЇЇ СТИЛЬОВА ПАРАДИГМА: ВІД НОВОГО ЧАСУ ДО СЬОГОДЕННЯ

1.1 Проблема стильової фортепіанної парадигматики в мистецтвознавчій і культурознавчій літературі

Проблема розрізнення стильово-парадигматичних показників у творчості стала надбанням мистецтвознавства XX сторіччя, тоді як у XIX столітті ствердився прогресистський стереотип шанування виключно індивідуального стильового внеску. І тільки на порозі XX сторіччя словами Г. Адлера внесеною була коректура принципово нового порядку: «Стилі роблять не геніїї, але музиканти ‘середньої руки’…» [354, с. 2]. За приведеним висловленням стоїть уявлення про парадигму як основу стильової якості вираження – див. прийняте філософсько-соціологічне уявлення про «…вихідну концептуальну схему, модель постановки проблем та їх рішення, методів дослідження, що головують на протязі певного історичного періоду у науковій спільноті» [263, с. 963].

Останнє, будучи пролонговане в художню сферу, виводить на стильово-спільне, що притаманне митцям різного обсягу обдарованості, але зв’язаних «духом часу» (Г. Гегель [50]). А за логікою, відміченою Г. Адлером, «середні» митці більш чутливі до даної спільності, але вказана риса має місце і у генія, який «тільки» (за Адлером) «доводить до досконалості» парадигмальні ознаки, відібрані «середньої руки музикантами» [354, с. 2].

Довір’я до індивідуалізованого статусу митця висували романтики – і таким є відношення до постаті Й .С. Баха у добу романтизму, що змінилося у XX сторіччі шануванням парадигматично виражених складових творчості великого митця, який, як найбільшу частину створеного ним, пов’язував з

жанром духовної кантати, обов'язкової у лютеранській службі. В дисертації А. Чехуніної відзначається принципова відстань в оцінці Баха у добу романтизму і в минулому сторіччі, оскільки виявлення індивідуальних рис вираження, перш за все у інструменталізмі, позбавленому прямого зв'язку зі словом у духовному жанрі, абсолютизовувалося посиланнями на інструментальні здобутки Баха: «Саме звертання до авторитету Й. С. Баха для романтиків мало фаустіанський присмак: захищали індивідуалізм-егоцентризм посиланням… на бахівську корпоративність вираження в ореолі невизнання його сучасниками всієї грандіозності зробленого їм, – як це мало місце в біографії історичного й легендарного Фауста, не допущеного до кафедр університетів… Так вибудовувалася *демонізація* трактування особистості Й. С. Баха, яким захоплювалися в інструментальних шедеврах, але поблажливо 'обходили' його для церковної служби безпосередньо написані ним твори» [302, с. 14].

Натомість у XX столітті А. Швейцер «легітимацизує» Духовні кантати Й. С. Баха в описах його спадщини, виділяючи саме типологічно-парадигматичні показники його спадщини [306]. Даний зріз бачення Й. С. Баха констатує й вищеназвана дослідниця, апелюючи до спеціальної ланки бахівського інструменталізму, який демонструє математично-комбінаторний важіль виражальної якості музики величного Майстра: «…Такого роду установка Й. С. Баха на 'зробленість' музики і її всепроникаючу – істинно церковну! – *славильність* не залишали місця романтичній 'анормативності', романтичному пошуку новацій у художній творчості як мети авторської самореалізації. Тоді як право на пошук «добре звучної гармонії», що стимулював експериментаторські дії Баха й послужило моделлю для конструктивних шукань А. Шенберга … способом інверсії раніше апробованих засобів і принципів. І тому интелектуалізм ідеї вищезгаданих 'Клавірних вправ' Баха й інших подібних їм творів одержали адекватну оцінку тільки в XX сторіччі» [302, с. 22].

Вказані протиспрямовані прикмети музики Й. С. Баха як «quasi-демонічна» індивідуальність його у XIX і типологічно-парадигматична узагальненість його ж мистецького способу творення у XX ст. охоплюють полюси підходів не тільки від антитез стильово-індивідуалізованого та стильової парадигматики, але і виявлення стильово-парадигматичних утворень як таких. І це складається в силу того, що «духом часу» у XX ст. стала послідовна антиномічність виявлень на всіх рівнях життєдіяльності, у тому числі в політиці, в наукових тяжіннях, в мистецтві, спеціально в музиці. В політиці – це протистояння двох систем, як тоді називали, соціалізму та імперіалізму, в наукових пошуках – це антитетичність «нової фізики» як втілення висот проникнення в матеріальний світ, з одної сторони, а з другої – самою назвою її «фізика енергій» вказувала на ідеальні засновки її.

І в мистецтві маємо жорстке розмежування, за крилатим висловленням Д. Шостаковича: «музика для нас, музика для мас», – тобто протистояння мас-культурного шару художньо-самодостатній професійній сфері, нарешті, протистояння традиціоналістського й модерністського / авангардного стильових установлень. І в цьому виявленні творчих антитез чи творчих же антиномій – в їх церковному розумінні як сумістимих, але категорично несхожих сутностей – знаходимо в *парадигмальні* прикмети внутрішньої сторони мистецької виражальності. Мова йде про вищеназвані стильові «протитечії» в художності, такі як традиціоналізм і модерн-авангард в XX ст., а в руслі вказаних єдностей – суміщення й протистояння в одночас відповідних піаністичних вподобань.

В роботі Д. Андросової виділені ці фортепіанно принципово різні лінії, які вона зазначає як «просимволістську клавірність» і «оркестральність-міметичність» [8, с. 72-119], справедливо відмічаючи історично засвідчені принципово різні підходи до звуковидобуття, аплікатури і самої концепції звучання цілого. Дослідниця відмітила концентрацію вказаної піаністичної стилістики як «просимволістської клавірності» і «оркестральності-міметичності», пов’язуючи останню зі спадщиною «чоловічого» піанізму

Ф. Ліста, тоді як перше виводячи з «легкої-жіночої» манери фортепіанного бідермайєра Ф. Шопена. І логічно пов’язує продовження такого шопенізму із концепцією О. Скрябіна і, особливо, Г. Гульда.

Але при всій об’ємності й вибудованості даного підходу авторка зосереджується на демонстрації діахронної логіки висунення тих «проклавірних» і «прооркестральних» тенденцій у фортепіанному бутті від XIX на XX ст. Відмічає «співіснування» у першій половині XIX століття вказаних «легких» і «тугих» фортепіано, тлумачачи те як втілення романтичної антиномічності, а «перемогу» вказаного «чоловічого» піанізму у другій половині XIX ст., в період постромантизму, зв’язуючи із антиромантичними лініями в упередження XX сторіччя. І це все є концепційно-історично доречним, хоча можливі також певні акцентуації, які виходять з розробки генези самого явища *піанізму,* розпочате дисертацією Л. Степанової [272] і того, що органічно накладається на описи фортепіанної гри самого Л. Бетховена [361, с. 503-512], гри учня Бетховена К. Черні [371, с.52] та ін.

Як показано у названих працях, концепція *піаністичності-піанізму* склалася до виходу постбетховенського фортепіанного бетховеніанства в особі Ф. Ліста з його рояльністю-оркестральністю у грі і у протиставленні театральності своєї манери салонній стриманості-«сухості» висловлення (з позицій театральної гіперболізації границь вираження). В цьому плані в роботі Д. Андросової дуже точно розкладається недооцінка піаністичного самовираження П. Чайковського, аристократизм «салонного стоїцизму» якого для нього самого був безкомпромісним, але усвідомлюваним у «недоречності» публічного заявлення у роки переможного прийняття фортепіанного стилю Ф. Ліста і А. Рубінштейна [8, с. 46-47].

Формування піаністичної концепції склалося на перетині виявлення Лондонської (в особі М. Клементі) і Віденської (мистецтво Й. Гуммеля) шкіл, з яких обидві у фортепіанному виявленні принципово спиралася на салонну гру – іншої просто не істувало на початку XIX сторіч. В цьому плані

«бетховеніанство» Ф. Ліста спиралося на *тенденції* оркестрального мислення автора «Героїчної» симфонії – а це яскраво демонструє славетна «Патетична» соната композитора, яку порівнювали з оперною увертюрою, якого гра самого Бетховена не могла демонструвати, вважаючи конструкцію самих інструментів [361, с. 503].

І в цьому плані рояльна концепція Ф. Ліста у 1830-ті – 1840-ві роки опинилася зарядженою колосальною енергією «революційного прориву» авторського винаходу, – але *піанізм,* як мистецтво фортепіанного втілення гри передував тим «оркестральним залученням» і у «второплановому» вияві живив таких лістіанськи усвідовлюваних майстрів як О. Зілоті, С. Рахманінов, Г. Нейгауз та ін. Стосовно піанізму С. Рахманінова про це скрупульозно-ретельно зібрано у книзі Д. Андросової [8, с. 257-260]. А щодо позиції Г. Нейгауза, то в Одеській національній музичній академії надзвичайно відомі розповіді Л. Н. Гінзбург, що вчилася у великого Маестро, про те як їй довелося, після навчання в Одесі у М. Старкової, «перенастроювати» руки для гри в його класі.

І враження тих, хто спостерігали гру Гінзбург, сама її низька посадка за інструментом, піднята кисть, що зафіксовано на числених фотографіях, головне ж, спокійно-привітна, уникаюча драматичних «згущень» манера подання самих різних творів, краще інших ознак засвідчували наближеність до фортепіанної салонної лінії виконавського втілення музики.

Так вибудовується органіка салонної «клавіризованої» (за Д. Андросовою) фортепіанної творчості для становленя піанізму як такого, самостійна значимість надбань такого роду мистецтва. Але одночасно непорушним є і величне відкриття *театралізованої* фортепіанної сфери у вигляді прооркестральності вираження, що відповідає засновкам музики як художньо-самодостатньої художньої діяльності. Даний розподіл виражальних принципів піанізму продемонструвало XX сторіччя, представивши «етажну поліфонію» співіснування «клавіризованої» і оркестральної гри, народжуючи «третє утворення» певного змішаного типу

(див.паралель в політичному розкладі планети у ХХ ст., де протистояння табору соціалізму та імперіалізму доповнювалося існуавнням країн «третього світу»).

Дана характеристика, за існуючими в спеціальній літературі узагальненнями, піаністичних установлень в минулому віці повинна в даному разі доповнена уявленнями про генезу піанізму саме в салонній грі, тобто у духовній специфіці гри-діяння, а це вже позиція, що протистоїть усталеним, ще від XIX ст., розумінням і салонності, і фортепіанного мистенцтва як суто «світського» заняття – забуваючи при цьому первісне значення слова «світське» як пов'язаного з найменуванням світа Церкви. Виходячи зі сказаного, намічаємо узагальнення гранично широкого змісту, через спирання на розробки *піанізму* як такого уявлення про принципову *поліфонію течій клавіризованості і оркестралізованості* фортепіанної гри як у XIX, так і у XX столітті, тільки з певними взаємообмінами і передуванням тої чи іншої манери-змісту.

Це було, за справедливим спостереженням Д. Андросової, з першістю оркестральності у другій половині віку романтизму і з відродженням у XX сторіччі на початку і у кінці його лідерства салонних початків, тоді як середина минулого віку відрізнялася впевненим головуванням оркестральності. Але при цьому корегуємо такий суттєвий момент: XX сторіччя століття відмічене, на відміну передуючого йому, принциповим сумісництвом традицій як спеціального мета-напряму *традиціоналізму* і протилежному йому, також мета-утворення *модерну-авангарду,* У XIX ст. традиції як академізм провіденського орієнтування складали базис професійного мистецтва, певний *фон* індивідуальних стильових відкрить митців-геніїв.

Але не один геніально обдарований майстер віку романтизму не захищав традицію як спосіб творення (як не було суміщення композиторської і теоретичної діяльностей, див.про це у В. Батанова [19]). Тоді як у канун XX ст. і саме в ньому рівень геніальних творчих відкрить відзначався

сповіданням традиції як особливого роду типологічного мислення, як то знаходимо у С. Барбера, М. Метнера, С. Рахманінова, Дж. Менотті, І. Піццетті, ін. І в противагу названим генії XX ст. в особах О. Скрябіна, І. Стравінського, А. Шенберга, Б. Бартока, О. Мессіана, Дж. Кейджа та ін. представляли різні художні напрями, але об'єднані прилученістю до мета-напряму модерну-авангарда. При цьому відзначаємо також стильово «перехідні» явища, як, наприклад, здобутки «перехідного покоління» в Німеччині 1830-х – 1840-х років (В. Егк, Х. Хенце), які свідомо (як би «прото-поставангардно») поєнували прикмети вказаних стильових протитечій.

Відповідно, у піаністичній сфері академічний піанізм існував на всіх етапах і XIX, і XX століть, тільки в певний період XIX сторіччя він базувався на салонності класицизму, згодом на бідермайєрі та «поміркованому» романтизмі, тоді як «незамовитий» романтизм та романтичним засудженням «дійсності», несумісної з «мріями», пройнятий «критичний реалізм», засобами «долання» переводили академічний типологізм до індивідуального – атипологічного – відкриття. І, як бачимо, не один з відзначених даром геніальності митців кінця XVIII – XIX ст. саме в академічному стилі не працював, відстоюючи новаційність в тій чи іншій кількості і якості.

XX сторіччя пропонує дещо принципово інше: рівень геніальності відзначає і академістів, і модерністів-авангардистів, причому, позиції і перших, і других у самооцінці усвідомлювалися як самодостатні, а не в базисній ієрархії і технологія письма розрізнялася для традиціоналістів та модлерністів-авангардистів. Оскільки перші дотримувалися тонально-функціонального мислення у різноспрямованостях ладово-інтонаційних прочитань, тоді як другі спиралися на неогетерофонні засновки, у тому числі серійно-серіальні показники, на мінімалістські монофункціональні ознаки і т. ін.

І це розшарування, очевидне у композиторській творчості, відзначало і виконавські, фортепіанно-виконавські переваги, причому, «розшаровуючи»

навіть стилістично-авторські цілісні індивідуальності, рівня С. Ріхтера, Г. Гульда, А.-С. Муттер та ін., на представлення певних «незмішуваних» рис – традицій і антитрадицій. Сукупно ми виділяємо такого рода поєднання територіально-віртуальне стильових шарів як *диз'юнктивний* показчик парадигматики стильового мислення у мистецтві і в музичному виконавстві ХХ сторіччя.

Як відомо, С. Ріхтер навіть сидів за фортепіано по-різному (а це завжди роблять піаністи, якщо переходять з класики до джазу, але в даному разі йдеться не про подання художньо-самодостатнього чи прикладного мистецтва), коли після виконання Л. Бетховена, Ф. Шопена та ін., грав К. Дебюссі, С. Прокофьєва чи щось подібне. Аналогічно поводився послідовний модерніст від виконавства Г. Гульд, який всіляко експериментуючи з музикою Й. С. Баха і В. Моцарта, граючи їх *non legato*, динамічно-«терасно» і т. п., підкреслено традиційно, з *legato*, широко застосовуючи *crescendo-diminuendo*, подавав твори Л. Бетховена.

Вибудовується один головний висновок: «поліфонізм-пластовість» складає характер мислення в музиці ХХ ст., детермінуючи для виконавців особливого роду «двомовність» у поданні музики певних авторів, а взагалі розшаровуючись на традиційність і модерн як у репертуарних перевагах, так і в витримуванні засобів гри рояльно-театралізовано чи в «полегшеній» манері піаністичного «перле» за перевагою.

Вважаючи на витоки європейського піанізму зі шкіл Лондону і Відня, представлених навчанням італійського майстра М. Клементі й австрійця Й. Гуммеля, але пам'ятаючи німецький базис фортепіанного мислення як такого (фортепіано – інструмент динамічних можливостей *crescendo-diminuendo* та фактурних контрастів на відміну клавірів, включаючи орган, тобто позацерковного вжитку), виділяємо реалії стильових розподілів у цій виконавській сфері, корегованої з відповідними репертуарними композиторськими здобутками для сукупного втілення в мистецтві XIX і ХХ сторіччя: фортепіанність В. Моцарта, принципово невідривна від

клавірно-клавесинної салонності – і фортепіанність Л. Бетховена, спрямована на суто фортепіанно-оркестральні подання і з тенденцією виходу за салонні границі.

Дане розмежування увійде в практику романтизму у вигляді двоїстості гри Ф. Шопена і Ф. Ліста, з яких другий, граючи і на «легких» і на нових «тугих» оркестрально-динамічно орієнтованих інструментах, усвідомлював сам свій виконавський статус, і таким же було сприйняття сучасників і наступних поколінь, як чоловічу «рояльність» мислення. І якщо генієм «легких» фортепіано, окрім В. Моцарта, називають «англійського москвича» Дж. Фільда, учня М. Клементі, але саме посилання на авторитет В. Моцарта і Л. Бетховена надихало протистояння піаністики Ф. Шопена та Ф. Ліста. Оскільки всеохоплюючий естетизм мислення Моцарта, при суттєвих торканнях сценічного драматизму-трагізму, склав усвідомлювану опозицію піднесеності драматичного світовідчуття автора «Appassionata».

І вже у XX сторіччі відмежовування від бетховенської піаністичної оркестральності на користь моцартіанської «ясності» живило як французький піанізм (скепсис К. Дебюссі відносно Сонат Л. Бетховена як «перекладеннях з оркестру» [175, с. 142]), так і «клавіризм» С. Прокофьєва (що відмежовувся у висловленнях від Ф. Шопена, реально посилаючись на конструкції останнього за О. Марковою [162, с.98]). Але пробетховенське лістіанство залишалося і залишається репертуарним грунтом академічної системи підготовки і виступів піаністів, складаючи також предмет «обернення» тих заповітів у вихідну проомоцартіанську салонність на моцартівських і бетховенських конкурсах у Зальцбургу і Відні.

Вітчизняні вибори і ближнє зарубіжжя пограничних з Україною народів і країн демонструють сприйняття двоїстості тих піаністичних традицій саме у різноспрямованості моцартіанства і бетховеніанства, вважаючи на реалії постановки професійної освіти, яка направлялася із центрів Росії і Австро-Угорщини, часткою яких була Україна у XIX – на початку XX сторіччя. Таким чином, вибір угрунтованості концепцій

салонного й філармонічно-оркестрального піанізму підтриманий в даному разі обставинами професійного фортепіанного виконавства, що історично склалося у вітчизняних межах і усвідомлюваного через офіційно прийнятого рівняння на німецький художній світ у консерваторіях Росії і через спирання на німецько-австрійську державність як таку.

І таке розуміння піаністичних застав співпадає зі світовим розкладом мистецтва, оскільки фортепіанний світ усвідомлений через базування на німецько-віденському тлі, а французька фортепіанна школа, опонуючи йому, також свідомо апелює до моцартіанства, спираючись на свідоме ж, світоглядно-культурне тяжіння В. Моцарта до Франції і особливо до французького рококо, які, в принципі, показові для Відня у цілому, але цілеспрямовано-салонно представлені тільки Моцартом.

Вітчизняними історичними умовами викликане виділення лідерів-персоналій для усвідомлення піаністичних засновків на XIX – XX століття, ясно, корегувалося місцевими національними і спеціально регіональними культурними перевагами, що складає багатство виражальної палітри піаністичного мистецтва не тільки у слов'янському світі у цілому чи в українській національній цілісності, але і у внутрішньо-національних регіональних розділеннях, які надзвичайно цінні у спостереженні і підтримці реалій мистецького життя нації і країни.

Виділення диз'юнктивної парадигматики виконавської фортепіанної гри, відділяючи імена В. Моцарта і Л. Бетховена у персоналізації відповідних диз'юнктивних складових стильового цілого епохи модерну, вказує на персоналістську ж варіабільність втілення виділенних стильових принципів, згідно з конкретикою міжнаціонального і внутрішньонаціонального розкладів у мистецькій буттєвості.

Мистецьке буття України, в якій традиції українського Центру, Заходу, Сходу, Півдня мають реальні культурно-соціальні відмінності, що народжують сукупно різноманіття й яскравість художньо-культурного виявлення Вітчизни на просторі світових зіставлень творчо-мистецьких

надбань. Київ, який має історичні привілеї спорідненості із давниною праслов'янства і становленням Русі в обсягу буття східнослов'янських націй, виявляє чіткі перехрестя східно- і західнослов'янських надбань, які сприяли збереженості академічних мистецьких традицій. Наявність у Києві таких доленосних фігур як В. Пухальський, благословенний на творчість слов'янофільством С. Монюшко, та С. Іваницький, племінник Ф. Ліста за лінією його дружини К. Вітгенштейн-Іваницької і який у своїй масивній статурі уособлював гіперболу «чоловічого» піанізму глави Веймарської школи, а також робота М. Лисенка, що вважав найповнішою своєю фахівською здатністю піанізм, за засновками відверто салонного типу, – фокусує переплетіння німецького-філармонічного й французького-салонного типів, що у сукупності формує парадигматику фортепіанного мистецтва.

Конкуруюча з Києвом фортепіанна авторитетність Харкова, з його географічною й культурно-історичною наближеністю до Москви, яка на порозі XX ст. демонструвала першість у виробленні орієнтирів на модерн-авангард. У фортенпіанній сфері Харков дав старт салонному піанізмові М. Лисенка, надалі корегувалася з Єлисаветградом (згодом Кіровоградом і Кропивницьким), де в особі Генріха Нейгауза зосередився вузол взаємодій філармонічності й камерності, а у кінці XX ст. явно направлялася грою В. Крайнєва. В результаті харківська піаністична лінія склала співвідносну з Києвом фортепіанну парадігму, але з вищевказаними персоналістськими нахилами неповторними і окремими по відношенню до «Матері міст руських».

Одеса як історично вибудований осередок Півдня, що отримала при заснуванні у кінці XVIII сторіччя горде найменування Південної Пальміри, демонструвала й демонструє європеїстські застави свого культурного принципу, з яких одним з найбільш показових виступає артистичний імідж *фортепіанного* мистецького втілення вказаних високих заявлень її культурної генези.

Львівський топос фортепіанного самовираження історично увібрав як повноту слов'янськи-ягеллонського тяжіння, символізованого фігурою учня Ф. Шопена К. Мікулі, так і німецьких впливів Лембергу, що узгоджувався з Віднем, в якому активність спадкоємців Й. Брамса корегувалася підйомом *моцартіанськи* орієнтованою Нововіденською школою.

Сучасний стан виконавської творчості визначається спів-існуванням тенденцій протиспрямованих за джерелами, але узгоджуваних цілепокладанням. Це надіндивідуальні орієнтування озвучування, серед яких «автентичність» визначається не стільки особистісним волінням композитора, скільки стильовими нормативами, що породили його самого. А також Волею душі, вибудуваної церковним без-волієм тією самою мірою, у якій безмірність романтичного індивідуалізму звернена була до одиничності волевиявлення художника. І всі ці розходження не утворюють взаємовиключних якостей, але становлять їхню ієрархію, у якій над-індивідуальна значимість Волі, натхненна споконвічно-людським культурним принципом, визначає коректування з нею психології індивідуального воління творчої особистості й, нарешті, індивідуального вибору шляхів і засобів матеріалізації тих переваг.

Теорія виконавства в такій концепції першості одухотворенних дій, що породжують душевні пориви й матеріально-речовні втілення їх, чітко вибудовується в ієрархії: онтологія виконавства - психологія й естетика виконавської творчості. Відповідно дані три щаблі збагнення творчих проявів визначають наявність трьох основних розділів теорії й відповідних розділів у книзі, що їх викладають – див.роботу О. Маркової «Основи теорії виконавства» [164]. Безумовно, такий підхід підказаний концепцією музичної творчості, викладеної в роботах В. Медушевского 1980-х – 2000-х років [див.180; 181] та ін. І якщо концепція зазначеного автора безпосередньо керована богословським принципом, то сам підхід від християнської онтології вказує на широту онтологічного в цілому розуміння музики, що залишає індивідуальній волі багатство пошуку власного шляху в довірі до

над-індивідуальних цінностей Духу й одкровень індивідів-геніїв, що черпали з великого джерела й переломлювали в душевності-тілесності творчості як виду діяльності.

Виконавства взагалі немає; є гра на різних інструментах, у тому числі й на тім, що укладений у тілі людини, тобто голос, спів як уміння користуватися цим інструментом у художніх й мовленнєво-комунікативних цілях. Відповідно, теорія виконавства стосовно до конкретного інструмента, теорія вокалу й хорового співу розглядаються в музичних навчальних закладах у рамках конкретної ж спеціальності – і необхідність такої підтвердила вся наявна практика роботи й виховання-освіти музикантів. Однак фізична даність закону «сполучених посудин» охоплює, як свідчить фізіологія-психологія, і діяльність людського мозку. Концентрація інтелектуально-дискретної й образно-континуальної якостей мислення в ліво- і правокульовій областях не виключає їхньої складної взаємодії. А це вимагає й тренажу, і усвідомлення як автономістських, так і інтегративних моментів мозкової діяльності.

Виконавство інструментальне-вокальне споконвічно зв'язані мелодійною природою класичних академічних інструментів: флейта, скрипка, валторна, ін. При цьому структура дихання має принципові перетини у вокалістів і духовиков: штучність останнього. Дихання, як говорять вокалісти, повинне бути «обпертим», тобто набір і добір повітря непомітний, тоді як витрата постійна й, в ідеалі, «нескінченна». Аналогічну («дихальну») функцію виконує кистьовий апарат у піаністів і інших інструменталістів – і тут довгота й плавність коливальних рухів складає принципову опозицію фізіологічному зв'язку з пальцями, що швидко рухаються. Але тут спрацьовує артистична логіка, у свій час сформульована К. Станіславським: зробити важке зручним, зручне приємним, приємне – прекрасним...

Клавір типу органа й фортепіано також орієнтувалися на вокал – хоровий в першому випадку й оперний у другому. Але, крім того, клавір

(«клавишність»!) зберігає ударну етимологію інструментарію як такого, тому що спочатку був ритм – і його називали першоознакою «мусикії» в архаїчних цивілізаціях. Правда, у роботах останніх років уточнюється, що клавірна етимологія – «репетивність», тобто родинна струнним щипковим кистьово-коливальна система рухів (8, с. 45), що створює ефект «дзвонності» звучання в мініатюрі не-силових «обволікаючих» рухів.

Так елементарні знання природи музичних інструментів апелюють до культурної прапам'яті, у якій «закодована» ідея «інструменталізму» будь-якого музичного звучання як «штучного», «рукотворного», у тому числі й інструменту-голосу. Першокультурним показником людського співу, словами Б. Асафьєва, було «приховування природного тембру людського голосу» і орієнтир на тембро-ударний інструменталізм (15, с. 217). Тому що право на «співоче єство» людство завойовує в цивілізаційному «відгородженні» від природного оточення, у якому все тварне представлене своїм голосом. Людина ж, створена за образомі й подобою Вищого, проходить шлях культури, багато в чому звернений до протилежності досвіду живого й неживого оточення.

У роботах В. Медушевського однозначно постулюється – «релігійна природа музичного слуху» [181, с. 8], – помітимо, «слуху», а не «звуку», матерія якого своєю штучністю похідна від ідеальних установок людської думки-серця!. Для даного автора «Історія людства – історія відносин до Богооткровенної Традиції» (181, с. 6), що і є «культура» як «вирощування розуму» (за Цицероном), а «вирощування богів» – культ [181, с. 7]. Музика в концепції В. Медушевського органічно проекує у звукову матерію «духовний реалізм» як «Православну інтонацію культури» [181, с. 11]. І закономірний висновок: «у музиці Глинки позначилася, виспівалася вся свята культура Росії» [181, с. 24].

Релігійне бачення суті музики в Медушевського має певну паралель до аналогій музика – міф у К. Леві-Стросса. Музика, за словами К. Леві-Стросса, музика «не наслідує нічого, крім як себе самої» [123, с. 26].

Порівнюючи живопис – очевидно образотворче мистецтво – з музикою, названий автор констатує, що «...культура вже дана їй (музиці – Л. Ш.), але в почуттєвій формі, і лише пізніше вона за допомогою природи організує її інтелектуально. Її матеріал належить культурі, і це пояснює те, що музика народжується зовсім вільної від зв'язків уявлень...» [123, с. 30].

Із цієї позиції для дослідника виходить закономірний висновок: «... у музиці опосередкування природи й культури, що здійснюється в лоні будь-якої мови, стає гіперопосередкуванням. Музика, що розташовується в місці зустрічі двох областей, дозволяє собі виходити за межі, порушувати які застерігаються інші види мистецтва. … Так пояснюється в принципі ... надзвичайна здатність музики діяти одночасно на розум і на почуття, збуджувати ідеї й емоції, змішуючи їх у потоці, де вони перестають існувати роздільно, але знаходять відгук одне в одному» [123, с. 35].

І далі дослідник, порівнює музику і міф, вбачаючи в них спільне – родове-людське, тільки в музиці усвідомлюючи його через фізіологічну механіку, тоді як міф виходить на ідеально-соціальні виміри: «Міфологія представляє собою систему, мову якої виявляє найбільше число загальних з музикою рис ... у силу дуже глибоких причин. Музика показує індивідові його фізіологічне вкорінення, міфологія робить те ж саме з укоріненням соціальним. Один бере нас за нутро, а інша... – за груповий початок. Щоб досягти цього, обидві вони використовують свої надзвичайно тонкі культурні механізми, якимись є музичні інструменти й міфологічні схеми. …» [123, с. 35].

Опановуючи гру на одному інструменті, займаючись тільки вокалом або хоровим мистецтвом, музикант, можливо, того не бажаючи, прилучається й до досвіду «універсального інструменталізму» музики. Адже недарма в народній традиції «ігреці» освоювали весь наявний набір інструментів, а вже спів хоч сольний, хоч хоровий-ансамблевий, був атрибутом професіоналізму. І цю же установку ми спостерігаємо в діяльності музикантів європейської академічної школи, що у вигляді «обов'язкового фортепіано» для всіх що

навчаються (крім піаністів!) дожила до наших днів, а в старих консерваторіях трималася на обов'язковому хорі для всіх, хто в ній займаються й працюють.

Профілювання й спеціалізація в музикантській діяльності як обов'язковий показник професіоналізму не можуть існувати без універсально-музичних знань. Відповідно, теорія виконавства гри на окремих інструментах і співу припускають деякий загальний базис, що не є естетика, культурологія, психологія й т.п. виконавства. Тому що це все спеціальні й самостійні сфери знання, але не інтеграція виконавства у власному значенні як теорії («системи основних ідей у тій або іншій галузі дослідження» [263, с. 1313] виду художньої творчості, що є складовою абстракції високого порядку. Але одночасно це той тип «абстракції, що індивідуалізує», за допомогою якої В. Віндельбанд і Г. Ріккерт відрізняли метод природних і гуманітарних наук [160, с. 4-5]. «Індивідуалізуючий» аспект теоретичної абстракції виконавства не може бути привнесений безпосередньо зі сфери раціоналістично вибудуваних філософії-естетики, оскільки останні зв'язані більше твердою історичною наступністю з точними й природничими науками.

Сучасні уявлення про методологічний плюралізм дослідження й профільованості методології становлять базис прояву заявленої «індивідуалізованої абстракції» у теорії виконавства. І остання є не механічною інтеграцією досягнень конкретних теорій виконавства за спеціальностями: підсумовування якостей не відповідає якості цілого. Ця цілісність теорії музичного виконавства забезпечується сукупним музикантським досвідом, зібраним музикознавчими розробками, «зверненими до виконавства».

Адже до середини XX сторіччя в музикознавсті панував підхід від твору як авторської «композиції»; твір як конкретність звучання-виконання стало об'єктом музичної науки лише в останні тридцять років. Знаменний «злам» музикознавчого переорієнтування досліджень від результату композиторської діяльності на виконавство втілюють довідкові видання

1970-х років. Зокрема, це чудово серйозно підготовлене видання 6-томної Музичної енциклопедії, у якій ...відсутнє (!?) пояснення змісту «музичного твору». І все ж внесення в навчальні програми вітчизняних музичних вузів 1960-х курсу «Аналізу музичних творів», орієнтованого на розгляд композиторських нотних записів, ототожнювало зазначене поняття із закінченістю «авторської композиції». Але на рівні цілого музично-наукового знання подібне ототожнення було анахронізмом, а прийняття концепції виконавської множинності проявів композиції як твору у власному значенні відбулося лише в 1990-і роки (див. видання: Музичний енциклопедичний словник, Москва, 1990 [201, с. 441]).

Зазначений етап музикознавчої еволюції визначив адекватне прочитання асафьєвської концепції світовим музикознавством, оскільки набагато раніше знаменитих відкриттів Р. Інгарденом [366] «позаматеріальних проявів» буття твору в працях Асаф'єва пролунала установка на виконавську сутність даного феномена («Життя музичного твору – у його виконанні [15, с. 264]; докладніше про це [164, с. 35-43]).

Звернення музичної науки до виконавства органічно пов'язане з підвищенням ролі духовної музики в художньому бутті від 1980-х років до сучасності. Минулі три сторіччя Нового часу склали епоху ствердження світського, художньо самодостатнього мистецтва. І головний показник художньої «життєподоби» музичної класики, її гуманістичного «одушевлення» в «спрямованості на людину» - це процесуальність, часове розгортання музичних подій за законами буття живого-тварного. Духовна ж музика орієнтована на медитативність, тобто на посередництво між людським світом і Вищим: не процесуальна незворотність, але Вічне становить зміст музики в Богослужінні.

Значимим елементом системи світської музики виступили мотиви-інтонації, що репрезентували слово-образ і теми як образи-персонажі, подібні до осіб-фігур літературно-художніх творів або персонажів театрального й образотворчого мистецтва. У духовних піснеспівах вихідним є або ідеальна

абстракція тонностя, або сукупна гармонійність звучання священного тексту. Але тільки не картинно-сюжетна деталізація останнього: Дух вище, сутнісне і – простіше душі, «суміщаючої» Вище й тілесно-тлінне.

Таким чином, не композиція-твір, плід зусиль автора-створювача, репрезентувала естетико-художній вихід творчості. Звучання, що впливає безпосередньо-медитативно створювалося тими, кого за академічною традицією називають «виконавцями». Вони в храмовому мистецтві завжди були «персонами ґрата» богослужбового акту, тому що служили Богові, а не «виконували композиторську волю» (що в ортодоксії Православ'я взагалі неприпустимо!). У працях В. Медушевського приводиться цікава апеляція до етимології слова «виконавець»-«інтерпретатор», які мають загальну й вихідну значеннєву зону «наповнення-пророцтво», тобто вказівка на богослужбове призначення [180, с. 3]. В одній з розробок знаходимо вказівку на психологічно вихідний імпульс композиторської творчості як «передслухання-передвиконання» в уяві композитора тої музики, що записується згодом у нотному тексті [164, с. 86]. Історично-стилістично, як показують спостереження, виконавство виступає також у ролі стилетворчого початку [164, с. 36-43].

Всі зазначені міркування приводяться не заради «музикознавчої дискредитації» відомостей про творців композицій, тобто авторів-композиторів, що «познають музику» в узагальненнях художніх типологий. Мова йде про автономію сфери музикознавства, яка узагальнює творчо продуктивну позицію виконавства в індивідуальному художньому акті й у музично-історичному процесі, а також про певну самостійність цих узагальнень стосовно виконавської теорії інструментальної гри й співу, що вишиковують свої позиції й принципи безпосередньо з конкретики прикладної теорії інструментальної гри й вокалізації.

Теорію виконавства як сукупність генеруючих ідей визначаємо в цьому випадку, виходячи з етимологічного підходу, який захищає В. Медушевський у розвиток методу П. Флоренского [180] і визначеного онтологічним

баченням даної проблеми. Ці ідеї: *музикотворче одкровення й евристичність виконавства («знання про Незнане, за тим, що Осягається…»), артистична парціальність виконавської діяльності в музичній комунікації (інтелектуалізм як психологічна реалія художнього континууму), естетика трікстера в музичній метафоричності виконання.*

Цілісне (системне) охоплення зазначених ідей теорії виконавства усвідомлюється в руслі уявлень про велике й невичерпне джерело всієї ідеально-розумової енергії людського буття: міф як Віра й мислення, як конгломерат свідомого й підсвідомості, позначуваного й значень, як взаимопроникненість космічного континуума й дискретики життя. Музика як передвічний Ритм, організованість Всесвіту й речей, як правляча ідеальними устремліннями душі тонність звуків – і музика-мовлення, музика асоціативний стрій уявлень, породжуваних живим звучанням, – що тут є Істина?

Виконавець споконвічно подібний до героя міфу, що на рівних належить людському живому й входить у царство Вічності. Виконавська діяльність двоїться-троїться-четвериться й т.д. у подачі значеннєвостей. А ці останні походять від «музичного чуття», що організує музичний світ минаючи усі програмні й текстові установлення космогонічною стихією ритмо- і тонотворчості. Вони задаються життєвим кодом «композиторського задуму» – і «інтонаційним закликом» слухацької маси, що віщає силоміць від колективного розуму (тому що Слухаючі музику від початку об'єднані ідеальною метою й цим уже не-юрба!) свої значеннєвості музикантові, який ризикує звернутися до Її Величності Публіки.

Виконавець стоїть на грані світів. Один з них («композиція») організований музично-цивілізаційним «звукобудівництвом» професіоналів і існує у вимірах їм зрозумілих цінностей і критеріїв. А інший існує у вигляді неозорого простору людськи-культурних устремлінь. І для них ідоли музичного професіоналізму найчастіше нічого не значать і навіть можуть

викликати захисну реакцію - як на вторгнення в їхній світ «іншокультурних» породжень...

Виконавець – природжений «трікстер», що несе архаїчний комплекс героїчного й смішного в їхній неподільності. Оскільки поставлений в незручну позицію сполучення альтернатив. Виконавець-Музикант – це й Боян Віщий, боговдохновенно співаючий Високе. Але він же – і блазень-ігрець, що захоплює й розважає слухачів актуальними інтонаційними «натяками» і дрочить сплячу агресивність юрби віртуозним викликом Людини Високого Зросту. А це вже відкидання релігійної смиренності й лагідності як істинно людських чеснот заради гордині самоствердження?..

Виконавець завжди безглуздий у вимірах повсякденної свідомості, коли з'являється з інструментом. Музичні інструменти чи то дивно-алегорично повторюють лінії тіла (скрипкова група, «площини» ударних), чи то демонстративно відсторонені у своїй конструкції від людської плоті (клавіри, баян-гармоніка). Інструменти також фантасмогорично «укрупнюють» складові фігури («хоботи» духових інструментів), а якщо це вокал, «інструмент усередині людини», то це неминучі міміко-пластичні «витрати» зовнішнього вигляду, що виправдуються професійним призначенням.

І до цього варто додати фізичну деформацію граючих рук, губ, саме додавання й огрубіння шкіри на ділянках зіткнення з інструментами... І навіть «представляючий самого себе» вокаліст у концертному варіанті концентрує поведінкові показники позабуттєвої цінності, які виправдуються-розкриваються тільки в художньо-штучних умовах співу. Але всі ці матеріальні безглуздості артистичного виходу викупаються у вищій мері ідеальним достоїнством краси як чистоти звучання. І дана якість ідеальності як завоювання істинно музичного змісту найбільш виражена в церковному обіхідному співі: два-три акорди як відчутність гармонії, що «висвітлює» рядки Священого тексту. Так «просвітленість» як головний зміст духовної

музики може бути донесена «виконавцем» не тільки професійним умінням, але й особою зосередженістю душі в «розумі серця».

У цьому плані поняття виконавства наповнюється *категоріальним* змістом, більше того, претендує, поряд з мусично-музичним, симфонічним за Б. Асаф'євим, – на положення «музичної універсалії». Етимологія слова «виконання», що співвідноситься з актуально-контекстно трактованої як протилежність першому «інтепретацією», за спостереженням В. Медушевського, вказує на високу місію «доповнення до художньої цілісності», наближаючись до «пророцтва» латинського interpretation [180, с. 3]. Зазначений підхід закладений у вищезгадану позицію Г. Адлера, що вказував на те, що «історію творять музиканти середньої руки» [354, с. 2], тобто корегованість творчості геніїв-професіоналів сферою популярного мистецтва, яке відповідає запитам самої широкої публіки.

Збагнення музики як явища культури підняло теорію виконавства, тому що в традиційному варіанті незаперечність першості композитора й поблажливе відношення до «юрби слухацької маси» ставили лише ієрархію «убування якості» – від високості композиторського відкриття до «неокультурності черні». Але саме публіка здатна цінувати самодостатню віртуозність як втілення й ігрової розважливості, й ідеальної здатності відображення високості алілуйного співу, натхненна радісність якого потребує надзвичайно темпово-високого виявлення моторики.

За цю здатність майстерної гри, що прилучає до полюсів земної змагальності та ідеальної Обраності, публіка віддає в сьогоденні перевагу за рахунок відсунення композиційної цілісності – заради цілісності міфологенного буття музичного виступу, у якому поєднуються хтонізм і ангелоподоба нероздільної людської сутності.

Таким чином, вперше в мистецтвознавчій і культурознавчій практиці піднята проблема втілення міфологенної конкретики піанізму, яка грунтується на певній зрівноваженості гри-розваги і гри-Прилучення до

Високого, що поєднані у виступі віртуоза, в якому несуттєві риси виявлення композицій і превалює цілісність *артистичного ігрового континууму*.

Висунення в сьогоденні на самостійну позицію виконавства привносить у працю піаністів засоби міфологенної гіперболізації речовісної виразності інструмента. Остання реалізується в довірі до клавірної моторики як репрезентанта *трікстерської* здатності відтворювати інструментальні проекції гри-розваги – і «священої гри» алілуйного співу, наслідуючи заповіти християнських бардів-філідів, кобзарів-бандуристів в Україні і їм подібних верств майстрів, які були бажаними гостями і в життєвому бутті, і в священі для нації години ідеального Служіння Йому і Матері-Вітчизні.

Спеціальні корективи академічної фортепіанної творчості реалізують, як вже вище відмічалося, репертуарні опори на творчість В. Моцарта й Л. Бетховена. Із музикою В. Моцарта пов'язана послідовність продовження «клавесинності у фортепіано» в феномені «легких» фортепіано, блискучим втіленням мистецтва гри на яких постав геній Дж. Фільда і Ф. Шопена, а згодом – уся французька школа, натхнена творчістю К. Дебюссі і М. Равеля, російська школа в особі О. Скрябіна, згодом Е. Денисова, українця В. Сильвестрова, нарешті, Нововіденська школа у фортепіанному виявленні А. Шенберга, А. Берга і А. Веберна і їх численних різнонаціональних послідовників, включаючи Л. Беріо в Італії, Л. Грабовського, О. Козаренка в Україні та ін.

Лінія наслідування Л. Бетховена зазначена «рояльною оркестралізацією» фортепіано, здійсненої Ф. Лістом і усією післялістівською філармонічно-фортепіанною театралізацією (на відміну від салонності Моцарта-Шопена-Скрябіна), ентузіазмістично втіленою Ан. Рубінштейном-піаністом, М. Балакиревим-композитором, Е. Грігом, К. Шимановським з його спиранням на лістіанство Ар. Рубінштейна, нарешті, усією академічною піаністичною спільнотою першої половини XX сторіччя. Альтернатива Моцарт – Бетховен визначила багато чого в світобаченні романтизму, заклавши основи фортепіанної виразності творчості в протиспрямованостях

філармонічного театралізованого оркестрального піанізму й салонно-камерного одухотвореного космізму клавіризованої фортепіанної «легкої» гри.

Не забуваємо, що специфікою виконавства Ф. Шопена була гра на «легких» («флейтових» за тембровими даностями) фортепіано, що відтворювали почасти жіночну манеру старовинної клавесинової музики типу звучання «вірджиналю» (див. роботу О. Чумаченко [305]). Однак за законами парціальної психології (див. у М. Блінової [18]) стилістичний прояв Шопена-композитора й Шопена-піаніста не збігалися – і в особі засновника композиторської школи в Україні М. Лисенка ми знов мали «поєднання протилежностей»: блискучий, «прошопенівський» *салонний* піанізм творця «Тараса Бульби» – і «прокупкистський» *театрально-картинний симфонізований тип мислення,* що так оригінально поєдналися у Рапсодіях композитора, особливо у полюбляній виконавцями Другій «Думці-шумці».

Невипадково геній польської музики, не граючи ніяких інших, окрім своїх творів, не заперечував і навіть дорожив тим, що його композиції виносив на публіку Ф. Ліст, який грав на “тугій” клавіатурі роялю, демонструючи оркестральну “змагальність” фортепіано з оркестром й культивування силової (“котлетної” по зневажливому зауваженню М. Глінки) манери гри. Власне, від Ліста й склалася традиція грати у нас, в Україні зокрема, Ф. Шопена – «по-ліствіськи», з упором на широко розставлені руки з опущеними кистями, що й здійснював при житті Ліста його послідовник у Росії М. Балакірєв. Це Балакірєву належать саркастичні слова про гру «консерваторських учениць» Шопена в дусі «нервової дами в мереживах»...

Однак саме виконавство в характері “нервової дами” запам'яталося тим, хто чув живі виступи Шопена – див. “замальовку з натури” в “Карнавалі” Р. Шумана. Тут п'єса з ім'ям великого національного польського композитора (французького, доречі, по батькові й по місцю постійного проживання у Парижі й усвідомлюваного в цій якості у французькій пресі – на політичній хвилі солідаризації польської еміграції із Францією!)

вирішена... у характері ноктюрна. А це останній, уведений у романтичний побут «московським ірландцем» Дж. Фільдом, відтворював в умовах клавірної “домашності” (“англійський бідермайєр”?) ранньохриянську, часів Короля Артура, заутреню типу “трипсалмія” [281, с. 50], яка була “арією без слів” у тім споконвічному змісті арії, буквально “пісні”, що відзначав її серйозним церковним змістом, народжуючим риторичні “прикраси” в мелодиці.

Так чи інакше, “ноктюрнівість” Шопена як героя п'єси в шуманівському “Карнавалі” портретувала його, однак цілком ігноручи національну ідею творчості цього автора як композитора і реагуючи на суть його ж виконавської манери: “флейтове perle”, близьке тому, що культивував Фільд-педагог. Останній передав своєму учневі М. Глінці навички м'якої “перлинової-брильянтової” гри, що категорично не збігалася з упором на “велику техніку” і “громові martelato” Ф. Ліста. Підкреслимо також органні виступи Ліста, в яких він демонстрував своє *монументальне,* просимфонічне бачення Й. С. Баха, яке стало нормативним у розумінні величного німецького Майстра у романтичне століття, хоча, як показали вже розклади XX ст., даний підхід ігнорував саме релігійні внутрішньоконфесійні показники стильових установлень творця «Мистецтва фуги».

Крім того, романтичний ноктюрн Фільда став знаком складової романтичної антитези – як «спокійного-ідеального» («евзебієвого» у Р. Шумана) – на противагу демонізму оркестральності сольних-туттійних виходів «маскулінної» силової гри. Цю останню персоніфікував Ліст, що знайшов свій, говорячи сучасною мовою, артистичний імідж у наслідування Н. Паганіні. Саме геній скрипкової віртуозності склав альтернативу «Шопену» з циклу «Карнавала» Р. Шумана, явно демонструючи «флорестанівський» комплекс уявлень останнього щодо антитези «евзебієвській ноктюрновості».

Відмітимо те, що реальність шопенівських композицій у жанрі ноктюрна ігнорує «аріозність» Дж. Фільда, будучи насиченою балладно-

драматичним пафосом, спорідненим з поемами Ф. Ліста. І таке перетворення ноктюрнів фільдівської традиції також не утворює оригінального відкриття Шопена: його попередниця в польській культурі М. Шимановська зовсім однозначно вирішувала в баладно-поемному дусі концепцію фортепіанного ноктюрна, хоча саме виконавський стиль подання фортепіано польської віртуозки повністю був детермінований фільдівським «легким» фортепіанним принципом.

Все вищевикладене свідчить, що в «Карнавалі» Шумана Шопен, представлений звучанням ноктюрна, відбиває не національну ідею (хоча саме Мазурки Шопена захопили творця «Нової музичної газети», викликавши знаменитий вигук наприкінці нарису «Op. 2»: «Шапки геть, добродії, перед вами – геній!»…), не істота композиційних поемно-баладних новацій, які Шумана аж ніяк не захоплювали (див. знамениту "розгромну" критику ним Третьої сонати Шопена як ..."невдалої" і "слабкої" [368, с. 205-206]), вражала музично-критичні інтенції автора «Карнавала».

Р. Шуман продемонстрував у вищеназваному знаменитому циклі живий тип "звучащого" Ф. Шопена, Шопена-піаніста, що зачаровував слухачів ніжним розсипом пасажів, у цілому, віддалених від його ж композиційних установок, які, судячи з усього, він вважав, що їх прекрасно реалізовував у своїй грі друг-суперник Ф. Ліст. Відмітимо й те, що образ вражаючого Ліста-віртуоза Шуман у своїй «карнавальній презентації» сучасного йому артистизма не розмістив, підкресливши стилістичну генезу його «демонічної» вдачі у виступах Паганіні-виконавця.

Отже, у вигляді першого підсумку проробленого огляду, установлюємо для фортепіанної творчості принцип романтичної подвійності у трактуванні гри - як втілення романтичної антиномічності вираження в звучанні "легких" і "тугих" фортепіано. З них перші демонстрували жіночо-сольну якість, "флейтовий" колорит мелодійної орнаментальності, у розвиток "фортепіанної клавесинності" Моцарта й у дусі "інструментальної аріозності" фільдівскиьх Ноктюрнів. А другі гіпертрофували бетховенську

оркестральність, бахіанську органно-фактурну перевантаженість, підкреслюючи фортепіанну специфіку як здатність цього інструмента "замінити оркестр", в тому числі, за допомогою гучнісного нагнітання звучності.

До початку XX століття дані піаністичні альтернативи наочно запам'яталися в «двобої» юного С. Прокоф'єва й Н. Голубовської, з яких перший втілював модерністське переломлення «чоловічого» пролістівського «силового» піанізму, асоційованого з бетховеніанством у фортепіанному мистецтві, тоді як друга відверто втілювала ідеали модерністськи же вибудуваного моцартіанства, що допускав жіночу «легкість» і салонну («прошопенівську-продебюссістську-проскрябінівську») стриманість динамічно-емоційного прояву.

Історичний біг показав, що «сталевий», «чоловічий» тип прокофьєвського піанізму, все-таки, у чималій мірі живився моцартіанською базою, закладеною А. Єсиповою у піаністичні вміння С. Прокоф'єва (див. про це у І. Нестьєва [214, с. 47-49]). Однак у процедурі випускного іспиту Петербурзької консерваторії, представленого у «поєдинку» Прокоф'єв – Голубовська як модерністська проекція альтернативи бетховеніанства – моцартіанства, що йде від XIX сторіччя, лінією, що «перемогла» усвідомлювалася перша, котра, дійсно, у вітчизняних умовах і у світі академічної фортепіанної гри виявилася провідною.

І все-таки, значеннєвий «поліфонізм» XX століття, що представився в історичному розвороті як соціальна боротьба й співіснування двох систем, а у художній сфері як боротьба ж естетичних альтернативних полюсів і складних взаємодій «мистецтва для нас – мистецтва для мас», у науці відкриттім глибинності людської психології як антагонізму свідомості й підсвідомості й інше, – у фортепіанному виконавстві неоднозначно й непросто, але послідовно реалізовувалося в паралелях академічного збереження «рояльного» бетховеніанства й у принципових «сучасницьких»

демонстраціях, від О. Скрябіна до Г. Гульда, моцартіанської просалонної клавірної культури.

Одеська фортепіанна школа складалася в перетинаннях впливів Петербургу й Москви, що обумовлено історичними долями буття Третього міста імперії (такий офіційний статус Одеси від засновнення 1790-х до 1917 року) і провідним показником наступності саме від Петербурга, що дало історично вистраждане містом ім'я «Південної Пальміри». Однак Одеса в культурному вираженні мала спеціальне призначення, що йде скоріше від зв'язку з Першою столицею: активність салонної традиції й особливого роду чутливість до модерністських ліній мистецтва.

У цілому географічний і історично-фактичний європеїзм Петербурга не створив умов для формування тут першої ланки російського модерну: саме «патріархальна» Москва реалізувала в художнім житті «грунтівництво» (рос. «почвенничество») Ф. Достоєвського (до речі, петербуржця за містом проживання). І саме Московський модерн 1880-х років, у центрі якого виявився живопис М. Врубеля й театри С. Мамонтова й С. Зиміна, випередив у цьому петербуржців, що висунули «Світ мистецтва» на десятиліття пізніше. Саме москвич О. Скрябін склав епіцентр світового музичного модерну – про що з повагою повідомляв Г. Эймерт у середині 1950-х років [53, с. 97].

В Одесі починав свій творчий шлях М. Врубель, в Одесі був у 1898 р. старт О. Скрябіна, піаніста й композитора, що визначив його перший вихід у Париж і визнання його генія. В Одесу з Москви у 1886 р. переїхав і не поривав з нею зв’язків аж до початку революційних гонінь В. Ребіков, значимість імені якого тільки в останні десятиліття освоюється в повноті визнання його історичної місії як представника модерну і провідника на Півдні країни «пом’якшеного» скрябінізму. В. Ребіков став єдиним в українському і російському музичних світах виразником поезії «дворянського гнізда» – його «психодрамам», написаним за творами Ю. Лермонтова, І. Тургенєва, Л. Андреєва та ін., немає аналогій в російській

музиці ні Петербургу, ні Москви, а в Україні певною паралеллю виступає недооціненний у своїй м'яко-модерністській іпостасі «Ноктюрн» М. Лисенка.

В Одесі заявив свою позицію творець авангарду першої хвилі В. Кандинський, у нашім же місті, завдяки підтримці Кандинського, уперше в Росії були надруковані твори А. Шенберга (див. докладніше в статті О. Ровенка й О. Маркової [246, с. 73-74]). З Одесою ж зв'язана підтримка новацій І. Стравінського: в особі Б. Тюнєєва, єдиного не-петербужця в редакції Російської Музичної Газети, що виходила в Петербурзі, Стравинський знайшов переконаного шанувальника його атрадиціоналізму, на відміну від підтримки Б. Асафьєва, який з міркувань популяризації імені символу російського музичного модерну виводив ті новації –із традицій М. Римського-Корсакова.

Одеса ж була місцем особливої уваги до творчості Г. Адлера, творця нової концепції історії музики як історії стилів епох: в Одеському (Новоросійськом на початку XX сторіччя) університеті й в Одеській консерваторії в 1910-ті роки працював один з найбільших розроблювачів адлеріанства в історичній науці К. Кузнєцов (після 1921 року – професор в Московській консерваторії). А заслугою Адлера є висування ще на початку XX століття російської музики на положення лідерствуючої школи й підкреслення виняткових заслуг не тільки купкистів, але й модернізму П. Чайковського (якому не прийнято було в цій якості приділяти увагу у вітчизняних музикознавчих колах) у становленні європейського й світового модерну.

В Одесі відбулося висування на світову арену російського за визначеннями в Одесі у 1910-ті, польського згодом, українського за місцем народження й виховання композитора К. Шимановського (до речі, через Пшебишевську родича сім'ї Давидових-Чайковських). Двоюрідний брат К. Шимановського, організатор польського літературного символізму Я. Івашкевич працював в Одесі – «у місті біля моря» була написана Шимановським на лібрето Івашкевича послідовно модернова опера «Король

Рогер» [97, с. 80]. І в ній очевидні зв'язки і з містеріальністю О. Скрябіна, і зі східними екзотизмами О. Бородіна, а також маємо перегуки із «вагнерізмами» Р. Штрауса.

Сказане заявляє історичні підстави схильності культури Одеси до новаційних обріїв мистецтва, що визначило багато в чому існування з початку 1990-х єдиного в Україні фестивалю авангардного мистецтва «Два дні й дві ночі Нової музики». Назва фестивалю, що влаштовується разом із Фрайбургом, за назвою своєму вказує на історичну наслідуваність стосовно А. Шенберга, творця Нової музики, живописний дар якого у свій час зблизив і здружив до кінця днів з В. Кандинським, який взяв в Одесі творчий старт. А німецька підтримка того фестивалю має аналогії до статуса Одеси на початку XX сторіччя, якій, виходячи з положення «третього міста імперії», належала орієнтація на зв’язки з німецьким культурним світом: офіційною мовою міста була німецька саме в силу вказаного державного розкладу, тоді як німці у населенні Одеси ніколи не складали більше 6-7% (див.у І. Пантюхова [227, с. 18]).

Своєрідним підтвердженням названого спрямування на німецьку культуру в Одесі (при базовості внеску французьких емігрантів-аристократів, впливу польської магнатерії і російських аристократів, розгорнутості, особливо у кінці XIX – на початку XX ст., буття грецької і єврейської общин) є партитура ораторії «Дитинство Христа» Г. Берліоза, яка була виконана у перший сезон на Пасху у квітні відкритої у вересні 1913 р.

Зазначена історично вибудувана тенденція розгорнення до модерну-авангарду простежується по біографії великого уродженого Одеси – піаніста С. Ріхтера, представника академічної творчості й, одночасно, дивного інтерпретатора й імпресіоніста-символіста К. Дебюссі, й Україною народженого С. Прокоф'єва. І цей дар чути *нову* музику (у розширювальному значенні як музику модерну в цілому) закладений Т. Ріхтером, батьком великого піаніста, який був другом й однокурсником по Віденській консерваторії Ф. Шрекера. Останній на початку 1910-х, за його оперою

«Далекий дзвін», оголошений був генієм німецького модерну (а потім «випадково» вбитого на вулиці Берліна в 1934 році, на 7 років раніше Т. Ріхтера, що загинув в 1941 від рук служителів радянської Феміди).

Дану *модерністську одесіану* можна розвертати й убік кінематографа, оскільки студія Ханженкова, що створила всеросійське і європейське визнання Віри Холодної, емігрувала в 1918 р. у Францію, де партнер названої знаменитої акторки, І. Мозжухін, став організатором, режисером і виконавцем головних ролей у єдиному у світі *символістському* кінематографі [252, с. 191-193]. У даній роботі хотілося підкреслити з посиланням на історичну фактологію об'єктивний зміст значимості Одеси як європейського центра модерну-авангарда на початку XX століття, що створило для наступних поколінь «культурний генокод», що живить новаційними устремліннями представників художнього світу аж до теперішнього часу.

Повертаючись до проблеми розгортання модерністського – проавангардистського мистецтва в Одесі, виділяємо особливість проявлення його у фортепіанній сфері. Зв’язок цього першого через відверте моцартіанство, схильність до салонного виявлення піаністичних надбань – і саме вказану якість заявляє фортепіанна музика А. Шенберга 1910-х років, з яких саме *вперше в Росії* надруковані в Одесі й були п’єси ор.19 та ін. Салонний обрис О. Скрябіна-піаніста достатньо виділяється у всіх описах його виступів, нарешті мають місце записи його виконання, що складає найзначніший аргумент свідоцтва його стильової належності до моцартіанської-прошопенівської лінії французького, за генезою, піаністичного принципу.

Салонна музика сформувала фортепіанні п’єси першого ректора Одеської консерваторії В. Малішевського, згодом видатного композитора і громадського діяча Польщі, направила стильові переваги знаменитої «Казки» К. Корчмарьова, згодом вельми відомого музиканта, випускника першої

когорти вихованців Малішевського в Одесі, яких соціальні пристрасті примусили залишити це місто на початку 1920-х.

Загалом пробетховенська одеська піаністична епопея, представлена в значній мірі С. Ріхтером у світовому масштабі, а також творчістю високоталановитого одеського композитора і піаніста, ректора післявоєнного п'ятиліття К. Данькевича, заявлена була революційними гаслами 1920-х, коли Одеська консерваторія була переорганізована у музично-драматичний інститут імені – Л. Бетховена. Відтоді офіційне академічне бетховеніанство, оперте на соціально-політичні переваги радянської державності, стало усталеним показчиком і репертуарних, і стильових виборів піаністів-одеситів, перш за все, в учбовому репертуарі, а також стимулом високих концертних виступів.

І все ж, в грі талановитих піаністок України, професора Л. Гінзбург, її вихованки народної артистки Л. Марцевич пізнаємо виражені просалонні штрихи і в постановці рук (див. фотографії граючої Л. Гінзбург), і в шопенівському безумовному нахилі широкого кола репертуарного запасу Марцевич. В цілому **в**изначена як теоретично оригінальна ідея зіставлень моцартіанство – бетховеніанство у світовій фортепіанній музиці із стильовою двоїстістю шопенізм / скрябінізм – бетховеніанство, що має під собою історично-соціально і культурно закладену якість мистецького вираження в різних музичних центрах України і Одеси зокрема. Відповідно вперше в заявленому ракурсі виступають матеріали біографій С. Прокоф'єва, В. Малішевського, В. Ребікова, К. Шимановського та інших визначних представників українського артистичного світу.

Так формується упереджуючий висновок: стильові переваги наповнення ними диз'юнктивної парадигматики мистецького цілого регулюється і детермінується культурною ідеєю епохи, нації, регіону, у складному переплетінні усіх названих культурних типологій. Відповідно, розробки щодо стильових узагальнень фортепіанної гри, які маємо стосовно

тої чи іншої конкретної персони, приймають відверто культурологічне спрямування.

Адже уявлення про піанізм С. Рахманінова, О. Скрябіна, С. Прокофьєва та ін. (див праці В. Брянцевої, В. Рубцової, І. Нестьєва [31; 248; 214]) складаються із розглядів умов навчання, культурних виборів міст, що висували музиканта, стосунків із слухачами різного типу і національних переваг, історично-політичних корекцій. І тільки за тим об'єктивним рядом вимальовується особистісна нота, ще й в певній опозиції (за законами парціальності психології митця) до своєї ж композиторської творчості. Культурна ідея наднидивідуального призначення складає не тільки контекст виявлення піаніста, але є активною формуючою його індивідуальність силою: «московська прописка» О. Скрябіна і С. Рахманінова з усіма витікаючими з того уявленнями про «московський модерн», петербурзький культурний принцип мислення С. Прокофьєва і т. п.

Підсумковування показчиків буття моцартівсько-бетховеніанських ліній в піаністичній палітрі України представляє такі позиції:

- диз'юнктивна парадигма, віддзеркалююча моцартіанство-бетховеніанство у світовому обсязі на XX ст., увібрала витоки піанізму, що виходять на салонний принцип «легких» фортепіано, з яких волею історичних тяжінь виділяються вказана одухотворенна замилувальна концепція гри, втілювана Сонатами В. Моцарта – і та що виросла у схилянні до театральності-оркестральності і в розвиток «симфоній для фортепіано», «увертюр для фортепіано» Л. Бетховена;
- моцартіанство – бетховеніанство у фортепіанній грі усвідомлено було в паністичній антиномії виступів двух величних постатей доби романтизму: Ф. Шопен – і Ф. Ліст, що втілювали, відповідно, моцартіанські і бетховеніанські підходи, закріплені двома конструкціями інструментів, з яких «легкий» тип, уживаний в салонах, опинився у ситуації історичного відсунення після 1848-49 рр., хоча образ «польотного» піанізму, промоцартівського-прошопенівського типу підхоплений був модерном, тоді

як «буремний драматизм» бетховенської оркестральності увійшов у академічні засновки піаністичної виучки ХХ ст.;

- моцартіанство на ХХ ст., ставши витоком модерну, отримало різнобічні проекції в персоналіях піаністичного буття, представляючи себе як таке і ставши базисом фортепіанного вираження у Нововіденській школі, впливаючи через шопеніанство на послідовників Дебюссі і Равеля у Франції і виявляючись у скарлаттіанстві фортепіанного мислення італійця А.Казелли, тоді як для Росії моцартіанські-шопеністські стимули реалізувалися черезх їх єдність у О. Скрябіна і С. Рахманінова;
- вказана різнобічна персональна забарвленість моцартіанства-шопеніанства у різних країнах і націях отримала своє продовження у внутрішньо-національних регіональних розбіжностях, висуваючи в різних регіонах України свої неповторні персоналістські «розцвічування», коли вказана диз'юнктивна складова парадигми нерівномірно за іменами розкладалася і різних музичних центрах, показуючи на першому плані гри-виховання в Києві наслідування Л. Бетховена через лістіанський внесок С. Іваницького, тоді як в Одесі бетховеніанський початок закріпився найменуванням Одеської консерваторії у 1920-ті роки Музично-драматичним інститутом імені Бетховена, а протилежний стильовий принцип усвідомлювався саме через скрябінівські перваги і т.п.;
- стильові виявлення фортепіанної парадигматики в мистецтвознавчій сфері жорстко корегуються культурним вектором буття творчих особистостей, що направляє персональний вибір їх художніх орієнтацій сукупним складом культурного вжитку і переваг мистецького виявлення культури національно-регіонально позначеного ареалу.

Культурогічні і мистецтвознавчі джерела свідчать, що у численних розробках наявна експансія лінгвістичного-мовознавчого принципу. Зокрема, праці Р. Інгардена у Польщі, А. Швейцера, Х. Шенкера в Німеччині, Б. Асаф'єва, згодом О. Лосєва, Ю. Лотмана, Б. Яворського в Росії, також І. Ляшенка, О. Козаренка, О. Маркової в Україні демонструють проекції

семіотики, герменевтики, почасти символології в гуманітарні дослідження та спрямовані на пізнання культурних і мистецьких цінностей. Зазначені ланки гуманітарного знання, очевидно, живляться також богословськими, історико-етнологічними текстами, філософсько-естетичними напрацюваннями, які, у свою чергу, демонструють лінгвістично-семіотичні напрями, які спостерігаємо у роботах В. Вернадського, Л. Гумільова, Е. Гуссерля, А. Канарського, О. Кирилюка, Б. Парахонського о. П. Флоренського, Й. Хойзенгі, О. Шпенглера. Тож, у культуро- й мистецтвознавчих пошуках С. Аверінцева, М. Бахтіна, Д. Лихачова, представників філософської наративістики Р. Барта, Ж. Дерріди, Ю. Кристєвої запропоновано текстологічний погляд на явища буття і мистецтва.

Відповідно до історичних відомостей про творчість певних особистостей і створених ними артефактів, піаністика останніх трьох століть пережила перехід від єдності культурно-мистецьких здобутків клавірності бароко, невіддільних від релігійної цінності музики як частки Богослужіння, – до театралізованого дійства фортепіанних завоювань віденської школи. Причому, остання заявила парадигмальний зміст стильових антитез фортепіанного бетховеніанства і моцартіанства на першу половину XIX ст. Зокрема, це моцартіанство – у вигляді «легкої» гри представників лондонської і віденської шкіл (М. Клементі, Й. Гуммель), яке надихало рококо у бідермайєрівській нероздільності культурного вжитку й мистецтва, символізуючи консервативний ракурс піаністики (Дж. Фільд – Ф. Шопен). Мистецько-театралізований статус бетховеніанства, уособлюваного Ф. Лістом, символізував ідеї соціального і мистецького прогресу.

Щоб визначити специфіку внутрішньо-стильових перетинів контраверсійної парадигми фортепіанної творчості XX століття, запропоновано лінгвістичний термін диз'юнкції, за допомоги якого констатується розрізнення, внутрішня відмінність якостей моцартіанства – бетховеніанства у світовому піанізмі XIX–XX ст., минаючи логічні і життєво-побутові зв'язки. У роботах Д. Андросової, Н. Кашкадамової, Л. Степанової

вказані стильові атрибуції розглянуті в межах мистецького втілення, тоді як духовні засади салону спрямовані на похідність базового фортепіанного жанру – сонати від високої абстракції меси (за О. Єпишиним). У даних дослідженнях констатовано, що витоки піанізму, які походять від салонної культури гри на «легких» фортепіано і втілюються клавесинно-фортепіанною виразністю Сонат В. Моцарта, у піаністичній творчості Й. Гайдна й особливо Л. Бетховена набувають театралізації – секуляризації у розвитку симфонізовано-оркестрального фортепіано, що концентрує мистецькі втілення гри.

Узагальнюючим принципом зазначених та інших праць є позиція: моцартіанство – бетховеніанство у фортепіанній грі усвідомлено було в піаністичній антиномії виступів двох величних постатей доби Романтизму – Ф. Шопена і Ф. Ліста, які втілювали, відповідно, моцартіанські й бетховеніанські підходи, закріплені різними конструкціями інструментів. «Легкий» тип, уживаний у салонах, опинився в ситуації історичного усунення після «Весни націй» 1848–1849 рр., на першому плані виступів – симфонізований піанізм пролістівської лінії. Водночас «польотний» промоцартівсько-прошопенівський піанізм був підхоплений модерном і мав принципові паралелі в позамистецькій сфері дансингу і таперства, тоді як «буремний драматизм» бетховенської оркестральності увійшов в академічні реалії піаністичної виучки ХХ століття.

Подальші спостереження показують, що моцартіанство на початок ХХ ст., як виток модерну, набуло різнобічних проекцій у персоналіях піаністичного буття, стало базисом фортепіанного вираження у нововіденській школі, впливало через шопеніанство на послідовників К. Дебюссі, М. Равеля у Франції і виявилося у скарлаттіанстві фортепіанного мислення італійця А. Казелли, тоді як у Російській імперії моцартіансько-шопеністські стимули реалізувалися через їх єдність у О. Скрябіна і С. Рахманінова. Зазначена персональна забарвленість моцартіанства-шопеніанства у різних країнах і культурах набула свого продовження у

внутрішньо-національних регіональних розбіжностях, отримуючи в певних регіонах України своє неповторне персоналістське «розцвічування». Причому, зазначена в них контраверсійна (моцартіанство — бетховеніанство) складова парадигми за іменами закріплювалася в різних музичних центрах нерівномірно. На першому плані гри-виховання в Києві наслідування Л. Бетховена здійснювалося через лістіанський внесок В. Горовиця, С. Іваницького. В Одесі – бетховеніанство закріпилося перейменуванням Одеської консерваторії у 1920-ті роки на Музично-драматичний інститут імені Бетховена, а протилежний стильовий принцип усвідомлювався саме через скрябінські переваги тощо.

Отже, стильові виявлення фортепіанної парадигми в мистецько-творчій і мистецтвознавчій сфері жорстко корегувалися культурним вектором творчих особистостей, що спрямовувало персональний вибір художніх орієнтацій сукупним складом культурного вжитку і переваг мистецького виявлення культури в національно-регіональній визначеності.

1.2 Ліризм української ментальної установки у формуванні європеїзму її творчого виявлення від XVIII до XX століття

Поняття «ліричного», етимологічно пов'язаного з уявленням про спів під ліру, не виділене в спеціальних довідкових музичних виданнях (див. 6-титомну Музичну енциклопедію та ін. [129; 130]). Хоча *музичний* зміст даного поняття обумовлений у літературознавчих підходах до нього як “співу під ліру” (див. відомості енциклопедичного видання: “…від грецького lyrikos, что вимовляється під звуки ліри” [128, с. 713]). Лаконізм пояснень даного феномену вираження вказує на ємність визначення: тонність інструментальної “підтримки строю” у наближенні до *співу*, тобто до особливого підкреслення як би “нескінченного” дихання, у порівнянні з розчленованим висловленням слів-значень у побутовому мовленні.

Відмітимо те, що спеціальні музичні довідкові видання (включаючи чудову у своєму роді вищеназвану 6-титомну Музичну енциклопедію, Москва, 1972-1982) ігнорують дане поняття в самостійності його музичного значення, оскільки даються пояснення лише щодо словосполучень “ліричні опера”, “ліричні трагедія” і т.п. [129, с. 279-280; 130, с. 306]. Дане положення пояснюється традицією трактування “ліричної” якості в співвіднесенні зі специфікою мистецтва слова (“…один з основних родів художньої літератури…” [128, с. 395]). Причому, як бачимо, відзначається “рід”, тобто жанровий тип, точніше, “метажанровий”, що охоплює сукупність жанрів, повнота типологічних рис яких концентрується в ліриці, епосі й драмі: “…один з основних родів художньої літератури (поруч з *епосом* і *драмою*)” – курсив цитованого видання [там же].

Так у спеціальній літературі констатується наявність трьох основних стилів-принципів художнього мислення, які народжують різні конструктивні показники цілого і його складових *як драматургії*: драматичного, епічного й ліричного початків мислення-мистецтва. Два останніх, особливо третє (ліризм) невіддільні від музичних способів вираження. Що стосується першого (драматизм), то, як відомо, первинне значення цього слово є синонімом “трагедії”, тобто містеріального дійства з музичною складовою, однак згодом, у постренессансній Європі “драматичним” усвідомлюється світський, принципово розмовний і світський же за своїми підставами театр або принцип виявлення цієї театральної якості.

Треба мати на увазі, що в основу драми (і “драматургії”, що виросла із драматичних підстав театральних дійств Європи Нового часу) покладена діалектика діалогу: з діалогізації тропу починався театр у власному значенні, тоді як “тропування” співаючим хоровим гімноспівом підтримувалася моністичність-цілісність-монологічність літургичної драми.

Останню Г. Кречмар справедливо вважав початком-джерелом опери, оскільки в ній *усе співалося від початку до кінця* вистави [113, с. 31]. Тим самим акцентувався принцип *вокальності* в опері, що досягає апогею в опері-

seria; остання породила специфічно оперну практику bel canto як прямого "продовження" церковного театру (див.спеціально про це в роботі В. Осипової [226, с. 27-36]).

Як це не несподівано звучить, найбільш музикально вираженим визначенням ліризму постає коротка формула, яка приведена у словнику В. Даля: «Лірична поезія протиставляється епічній та включає в себе: оди, гімни, пісні, де панує "не дія, але почуття". Ліризм або ліричний дух, напрямок; піднесений, натхненний піснеспів…» [68, с. 254]. Як бачимо, почуттєвість ліричного строю душі, безсумнівно, пов'язується Далєм із "бездійовістю" та "піднесеним, натхненним співом": ліризм і пісенність-мелодійність ототожнюються, як це знаходимо і в працях українських соціологів, що приводяться нижче.

Ліризм у цілому пов'язують із "…виявленням емоційного ставлення автора або його героя до об'єкта зображення" [128, с. 395]. І важливим вважаємо уточнення: виявлення емоційно-*позитивного* ставлення, що засвідчене поняттям *оспівування* як вираження піднесено-захопленого почуття відносно адресата. Відповідно, природним виявленням ліризму стає *гімн* як понадіндивідуальне вираження захвату предметом-ідеєю, що надихнув співаючого гімн. Уточнюються дані про лірику розмежуваннями її спрямувань на здобутки "громадсько-політичного", "філософського" та "інтимного" вираження, тобто з трьох показників лірики два (*"*"громадсько-політична", "філософська") вказує на *колективного* суб'єкта – носія "ліричного" кваліетету як "чутливого, схильного до переживання роздумів, почуттів, переживань" [128, с. 395]. І тільки один показник ("інтимна" лірика) вказує на індивідуально-суб'єктивну ознаку виявлення даної якості.

Приведені матеріали суттєві, коли йдеться про *ліризм* як ментальну ознаку, про показник *національного мислення українців,* як то зроблене в соціологічних нарисах, зібраних у книзі із симптоматичною назвою: "Українська душа" [282]. Так із поняття мистецтвознавства ліризм усвідомлюється в аспекті *соціологічної* категорії, а в неї закладене уявлення

про особливого роду “чутливість”, “схильність до переживання” такої “психологічно ритмованої” (за Л. Гумільовим [62, с. 227]) сукупності індивідів як нація. Професор Є. Онацький, з посиланням на Дм. Чижевського, констатує: «…Безумовною рисою політичного укладу українця є емоціоналізм і сентименталізм, чутливість та ліризм…» [282, с. 36].

В даному переліку ознак «українського характеру» явище «ліризму» стоїть поряд із «емоціоналізмом і сентименталізмом, чутливістю», тоді як у вищенаведеному визначенні «ліризму» вони ж виступали у функції пояснювального фактору. Із тексту викладення Є. Онацького виходить, що «ліризм» виражає для нього *окультуренно-релігійну* сферу, яку він протиставляє як *моральний устій* – мистецькому переживанню емоцій як «паразитарній» акції, відповідної до грубих переживань «театралів Давнього Риму» [282, с. 43-44].

Викладення точки зору Є. Онацького наводить на розуміння *ліризму* як певної здатності душі, стимульованої релігійно-моральним переживанням, тобто тим, що апелює до понад-індивідуальної суб’єктивності персони-індивіда. Розробки цієї концепції *ліризму* у працях О. Кульчицького [282, с. 48-65] та М. Шлемкевича [282, с. 97-112] мають певні значущі відтінки і навіть протиріччя.

Так, професор О. Кульчицький, спираючись на географічний детермінізм у формуванні національного характеру, виділяє «хвилясту м’якість» українського лісостепу як реального стимулу ліризму-емоційності національного світосприйняття [282, с. 53]. І вже розвиваючи дану ідею, названий автор посилається на «українського Сократа» – Г. Сковороду, на «сковородянську людину» із «пластичною вдачею» душевного строю, націленого до «призначення внутрішнього удосконалення», щоб людина могла «стати такою, якою хотіла б бути» [282, с. 63]. В такому підході «пластика» українського характеру, хоч і споріднена із ідеальністю душевної вдачі, все ж відзначає деякий рельєф, виражену лінеарність втілення, хоч би і в уявному просторі душевних переживань.

М. Шлемкевич, другий з виділених авторів, протиставляє “пластичність” грецького епосу українському, що “занурює” реальний історичний світ у “душевну праматерію, в ліричну пісенність” [282, с. 106]. Тим самим ліризм ототожнюється із мелодійним континуумом-розспівуванням, що живиться “безсловесною” виразністю співу (“…Співають хлопці і дівчата, і дедалі губляться навіть гарні слова пісні. Так діти, не розуміючи слів, співають нісенітниці. Немає слів, є тільки мовні звуки, потрібні для підтримки мелодії…”) [282, с. 107]. Даний підхід перегукується з концепцією пісенного розспівування як подоби «дитячого лепетання» у М. Харлапа [290, с. 221-270]. Тільки цей автор вмсуває дану тезу щодо «ранніх форм мистецтва», тоді як Шлемкевич знаходить відповідні ознаки в класиці *ліричної* української пісні. Але ці останні доцільно усвідомлювати у зв’язку зі церковною поствізантійською традицію розспівування, у тому числі, «гублячи слова» заради суто музичної риторики розспіву у «безсловесному єднанні з Богом». А це вже відгомін церковної ж православної традиції ісихазму, вираженням якої стало також «сльозне замилування».

В праці О. Сокола знаходимо дотепне вилучення «сльозності» як найбільш вживаного образу у значеннєвих втіленнях «Кобзаря» Т. Шевченка [264, с. 64-65] – вказаний знак контактності з ісихастськими пізньовізантійськими оздобами музичного вираження зовсім не можемо усвідомлювати у значенні «інфантивного примітиву», як це пропонує шановний М. Шлемкевич, що явно абстрагується від ортодоксально-християнського установлення у пісенному музикуванні українців. В роботі О. Сокола підкреслюється *узагальненість* образу плачу в «Кобзарі» Шевченка – у порівнянні з таким твором М. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», в якому сама назва орієнтує на «слізні» вираження. Але результати статистичної обробки художньої лексики вражають: «…в ‘Кобзарі’ плачуть мало не всі: *козак, милий, сиротина. Серце, очі. Злодій, поет, дитина, злая доля, Катруся, дитя, дівчина, серденько, карі очі, дружки, гетьмани, думка,*

*ляхи, Залізняк, Мар'яна. Ганнуся, рибалонька, мати, луша, земля. Гус, ченці, Ярина, Степан, Марко, Лілея, сестра, жінка з діточками, єсаули, варнак, верблюд…*Ридають: *чорні гори, Мар'яна, кобзар, сліпа, други, Ярина, Степан, старий, наймичка, відьма, Давид, гетьман, чорнобрива.* Плаче жива, а нерідко – й нежива природа, і особливо вражає нас образ усієї України, що '*сиротиною плаче*'» [264, с. 64-65].

Надалі дослідник зауважує, що в М. Некрасова також є ***плач***, але його характеризовано 81 словом (6,8%), що становить обсяг вчетверо менший, ніж у 'Кобзарі' [264, с. 65].

І, як висновок, представлене дослідником такого роду узагальнення: «…у Шевченка бачимо спадний за обсязом 'ряд' таких понять, як ***плакати*** (30,2%), ***говорити*** (9,4%), ***кричати*** (4,2%), а в некрасова – ***рассказывать (говорить)*** (36,3%), ***кричать*** (8,05%), ***плакать*** (6,8%) – різниця очевидна» [264, с. 65]. Таким чином, О. Сокол виділяє українську «почуттєвість» у порівнянні з російською «раціоналізованою буттєвістю». А. М. Шлемкевич явно загострює аргументацію у підтримку протиставлення «грецького раціоналізму» та «українського пергінтизму» (йдеться про усвідомлення ібсенівської версії «новоєвропейського Одіссея» – нестримного мрійника-мандрівника Пера Гюнта як споріднене з українською «хвилястістю» шляху), висуває концепцію «пластичності" першого, тобто грецького мислительного нормативу, а українського як того, шо є «близьким до італійських елементів» і що «вписується» у рельєф мелодійно-ліричного плину [282, с. 106-108].

Ця ідея Шлемкевича є більш близькою до авторського відчуття специфіки слов'янського тонусу вираження, вважаючи на те, що саме з романомовними народами і, перш за все, з італійським українська лексика не має жодного фонічного бар'єру. І така звукова близькість, органічно народжуючи «українське бельканто» пісенної класики XV-XVII сторіч, може бути пояснена історичним спілкуванням слов'ян-скифів з латинянами-троянцями, розсіяння яких після падіння Трої забезпечило буття романомовних молдаван та румунів, православне сповідання яких

забезпечувало солідарізацію з кобзарством (див.шевченківську ремарку в «Гайдамаках»: «…щоб то за кобзар був, якби не волох» [334, с. 80]).

Знов звертаємося до досліджень О. Сокола в його порівнянні шевченківської лексики з виразними принципами близького йому за духом заступництва за народ, за національним тонусом самовираження М. Некрасова: «У **художній** сфері бачимо дуже значну перевагу позитивних художньо-інтонаційних образів – гри, співу, гри на інструментах – над негативними. Останніх досить і в Шевченка, і в Некрасова. І все ж в цілісній ‘симфонії’ ‘*Кобзаря*’їх значно більше. До того ж в ‘*Кобзарі*’ ’чути’153 пісні (через наведений текст чи назву пісні), а в ‘*Кому на Руси…*’– лише 18. Тож ‘*Кобзар*’є, безумовно, значно більшою мірою симфонічно-співучим. Узагальнюючи попередні спостереження…, вже тепер можемо …назвати ‘*Кобзар*’ ‘Симфонією ***плачу та співу***’, тоді як ‘*Кому на Руси…*’ ‘Симфонією ***рассказа и пения***’(розповіді та співу)» [264, с. 66]

Тож і Є. Онацький, вказуючи на м‘якість-мінливість контурних показників відміченої ним «хвилястості» українського менталітету, і О. Кульчицький, говорячи про сковородинстку «пластику душі», і М. Шлемкевич, відстоюючи «український пергінтизм», усі вони сходяться на деяких парадигматичних показниках української вдачі, підтримуванні обчислюваними характеристиками О. Сокола:

1) душевна динаміка, що перетворює реальність і виявляє себе в пісенному континуумі, ототожнюваного з ліризмом;

2) «хвилястий» принцип вираження емоційності, що «витирає» чіткі змістовні межі слів-значень та предметні відображення в словах і уяві-дії;

3) всеохоплююча суб’єктивність душевного настрою, але принципово відстороненого від індивідуалістичного воління і керованого релігійним стрижнем «життя серця»;

4) несумісність «українського пергінтизму» із грецькою діференційованістю «Одіссеї» і зі скандінавським волюнтаризмом героя драми Г. Ібсена.

Суттєвим додатком до цих позицій виступає внесок Б. Цимбалістого, який у своїх студіях «української душі» уточнює взаємозалежність *антиволюнтаризму ліричної* вдачі українця – зі «*стихійністю*» національного душевного плину [282, с. 70]. І при цьому вказаний дослідник наголошував на «методологічній сутності» такого підходу свого пошуку, стверджуючи – родинний базис українських культурно-ментальних надбань [282, с. 80]. Кінець кінцем Б. Цимбалістий виводить тезу про «центральне значення на формування національної вдачі українців» ставлення до жінки, «зокрема жінки-матері» [282, с. 84]. Науковець посилається на ознаки «любовного життя українця», а у вигляді узагальнення подається висновок, що «українець шукає у своєї жінки дещо від матері» [282, с. 85].

Саме із культом материнства пов'язував Б. Цимбалістий «український кордоцентризм» [282, с. 87], справедливо відзначаючи емоційність-чутливість національного вираження у невідривності від цнотливої делікатності подання любовних переживань. Останні виражаються поняттям «кохання», що лише частково сходиться із провінційно-російським тлумаченням «любви-жалости» – а доречі, "жалі" як вираження співчуття-співпереживання займають особливе місце в *естетиці думного епосу* України.

Так викладаються 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*).

Другою відзначальною 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 понад-людську піднесеність морального тонусу 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.*

В даному «ширянні» понад подійовістю і в одночас в грунтуванні на ній виявляється особливого роду «заземленість» Віросповідальної ортодоксії українців, органіка кирилівської традиції в ній, що при всій відкритості до контактів із Західною церквою, чітко усвідомлювала причетність до християнського Сходу, вибираючи в екстатиці вищевідміченого ісихастського Захвату – щедре замилування слізьми.

Вважаючи на сказане, звертаємося до методологічних засад музикознавчого тлумачення розглянуваного поняття ліризму, не розробленого у вітчизняному науковому обігу і не тільки в ньому. А така розробка стає необхідною у зв'язку із прийняттям підходу до українського характеру як «пісенного-ліричного», тобто з опорою на поняття, що має в музикознавчому розкладі наявно узагальнюючий зміст.

Розробка музикознавчої метології ліризму виходить, перш за все, на той очевидний факт, що становлення композиторської школи і професійної музики у цілому склалося у добу проторомантизму і романтизму у власному значенні, яким притаманне ліричне спрямування мислення у взаємодії і з протиставленням щодо оперного драматизму і в певній солідарізації із епічними пошуками в оперній драматургії, що особливо відзначили європейські оперні школи, а особливо оперні здобутки Росії та України. В роботі О. Камінської-Маркової знаходимо відповідне музикознавче уточнення значення терміну ліризму: «Ліризм як музичне втілення складає дещо протилежне драматичному та епічному планам вираження, заявляюючи ту монологічність, яка є невідривною від вираження *натхненного співу*, понадпобутовий зміст якого виражається в об'ємності діапазону, охоплюючому напруженні регістри високого фальцетного співу та принципового "басіння"» [89, с. 50].

У функції підсумку сказаного про якість ліризму за його генетичною пов’язаністю із пісенністю, відзначаємо, як найважливішу характеристику – «відсторонений»-понадособовий характер ліричного вираження “української душі” у втіленні ритуально-обрядового кореня її проявів, що протистоїть індивідуалізму-волюнтаризму західноєвропейської традиції.

Надалі підкреслюємо мелодійно-гетерофонну («підголоскова поліфонія») проекцію українського ліризму, що минає саме «мелодійно-лінеарну хвилястість» монодії (хоч має місце і остання – як втілення, за О. Кульчицьким, «сковородянської людини» з «лінеарним самовдосконаленням», а в монодії підголоскового співу компонентом проступає та сама «мелодійно-лінеарна хвилястість»). Нарешті, знов виділяємо унікальну рису музичного українства у якості органічної зв’язаності українського епосу із лірикою, яка не має безпосереніх аналогій в музиці інших народів.

Підводячи підсумок сказаному, «український ліризм» зазначаємо:

- як спосіб мислення, в якому раціоналістична предметна розмежованість значень принципово корегується понадзмістовним «ширянням» емоційних згущень – розріджувань, що надає особливого роду штучного культурного ритму самовираженню носіїв української ментальності і що живиться тільки почасти подійовістю і буттєвими прикметами, а в цілому випливає зі Віросповідальної щирої «відкритості серця» до терпіння-обурення, каяття-гнівливості, співчуття-засудження та інших складових «хвилястого ландшафту» душевного життя нації;
- як психічну парадигму коливань духовної наснаги й душевної жалоби, що впізнанні в сльозно-умилительному містицизмі українського Православ’я, яке минає максималізм «всесвітового спасіння» російського Сходу [87, с. 5], уповаючи на безпосередність *братства* і визнаючи позаієрархічне звернення до Бога і Богоматері-Заступниці поза опосередкованості його інстанціями Папи чи Царя; звідси походить *одухотворенна понадіндивідуальна душевність українського ліризму,* яка відходить і від полярностей духовного

гігантизму й індивідуальної героїки російського й західноєвропейського образу мислення в мистецтві і в житті;

- як соціальний феномен «плутанини сцени й життя», який і в артистичній сфері не завжди є недоліком, а в життєвому виявленні зазначає артистичний тонус суспільних і особистісних рішень, які у мелодійно-пісенному проявленні стверджували морально-організаційні устої нації поза державно-будівничих зусиль і які, можливо, будучи висунутими на перший план національного самоствердження у кінці ХХ сторіччя, здійснювалися на тлі відсторонення фахівської музики від пісенно-вокального прояву на користь камерно-інструментальної «скромності» участі у художньому національному бутті.

З огляду на вказані ознаки "українського ліризму", оцінюємо своєрідність втиснення того роду ліричних національних музичних ознак в методологію європейських романтиків, які відзначені особливою довірою до індивідуального початку, у тому числі стимулюючи "національний індивідуалізм" творців. Ясно, що в ту романтичну пору народжена українська опера засвідчувала певну розбіжнсіть із нормативами оперного західноєвропейського ліризму, маючи нахил до епічних та ліроепічних тяжінь М. Глінки, російських «купкистів», Московської школи, особливо що стосується М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського. Не випадковим є те, що українська тема щедро виявилася в композиціях Мусоргського та Чайковського, що у останнього могло стимулюватися його родинними українськими коренями [188, с. 625].

В цій апеляції до спільності російських та українських шляхів професійного мистецтва були єдині П. Сокальський та М. Лисенко, хоч відверте слов'янофільство першого та більш виражений німецько-західницький погляд другого вносили свої чіткі відмінності. Відмітимо, що в Західній Україні, в якій, в силу об'єктивних історичних обставин, контакт з російською школою не склався, у XIX ст. національний оперний шлях не вибудувався (в ХХ ст. також).

Ліризм як музичне явище європейської художньо-самодостатньої музики складає дещо протилежне драматичному та епічному планам вираження, – див. звичні опозиції в сонатних *Allegro* класичного інструменталізму драматичної (рідше епічної) сфери головної партії і ліричної в побічній. Ліризм романтиків підкоряється політематичному наповненню *монологічності* (див.поемний монотематизм), яка є невідривною від вираження *натхненного співу*, *поемності* в етимологічному поданні. Надбуденний зміст останнього проявляється в об'ємності діапазону, що осягає напруженні регістри високого фальцетного й басового співу, які в інструментальному втіленні заохочує «багатооктавну пасажність» і Ф. Шопена, і, особливо, Ф. Ліста.

Притаманність же національній традиції, спорідненої з українською, яку ми усвідомлюємо у зв'язку із спадщиною П. Чайковського, демонструє нам гімнічні виходи, які походять від глибин храмового гімноспіву. І тут суттєвим постає зауваження дослідника В. Лихачової: «Однак саме *гимнотворчість як у звуках-тонах втілення краси духовної усвідомлюється хратителєм Вищого, Краси в її одкровеннях небесного Дару»* [131, с. 135-136].

У зв'язку зі сказаним доцільним є наведення музично-естетичного поняття *ліризму* як узагальнення О. Маркової як музикознавчого підходу в розширенні розуміння останнього до висот «спекулятивної теорії музики», як то прийнято називати музичну естетику: «*Ліризм як музично-естетична категорія* претендує на узагальнення відповідних якостей в інших видах мистецтва, в літературі-поезії в першу чергу: це *ідеальна ритмізованість-перетікаємість вираження* (будь то поетичне слово, іконопис-живопис чи архітектруний конструктивізм), які концентруються в музичній мелодійності *гімнічного оспівуючого типу та протистоять гармонічній обумовленості музично-драматичного мистецтва опери та класичної симфонії.»* [89, с. 53].

Мелодійна природа вираження в її релігійно-храмових засновках є невіддільною від гімноспівацького – ліричного початків. І це визначило

печальну долю вчення про мелодію в класичну епоху Нового часу – адже до сьогоднішнього дня *не створена теорія мелодії* та органічно зв'язана з нею *теорія контрастної поліфонії.* Кантівська теза про методологічну «прірву», що існує між Знанням та Вірою, присудила тільки Гармонії як вченню про «поєднання різного» мати домінуюче положення в музикознавчій теорії в постренесансній Європі.

Все ж відродження релігійної філософії та ствердження естетичних позицій у вченні про Красу духовну (від Міхаіла Пселла до П. Флоренського [131, с. 135-136], про красу як ідеально-надбуттєве надбання (Н. Гартман [49]) – подарували музичній теорії та «спекулятивній теорії музики», тобто музичній естетиці, вихід в кінці XIX – на початку XX сторіччя на ідею *базисності мелодійного начала у музичному мисленні* (див. концепцію «лінеарності-енергійносту» у Е. Курта [119], «мелодійного першошару» музичного цілого у Х. Шенкера [379], універсалізацію мелодійного принципу в «модальній» системі О.Мессіана, який інтегрував протилежності тональної та атональної-серійної систем на базисі контрастно-поліфонічного принципу мислення О. Скрябіна.

Саме музика О. Скрябіна, яка народила через І. Вишнєградського, М. Обухова та О. Мессіана європейський музичний авангард XX сторіччя, відкрила путь Відродження Духовної краси в музиці, минаючи тілесність-душевність її виразності класичної Гармонії Нового часу. Містеріальний тонус мистецтва Скрябіна (який здійснив піднесення ісихастської категорії *екстазу* до рангу актуально-виразного зосередження музики взагалі) і Мессіана *повернули музичному змісту той проникливий монологізм, який синонімізувався з ліричною мелодійною музичною якістю, що протистоїть театральності, діалогічності драми та опери як «музичної драми» - на користь опери*-містерії (див. «Святий Франціск Ассизький» О. Мессіана – і як його секуляризована предтеча – «Повість про справжню людину» С. Прокоф'єва).

Шлях, який розробляв О. Скрябін, позбавляв музику тілесної «важкості» душевних виявлень, засереджував на екстатиці *гимнічного піднесення,* але категорично минав національні «заземлення» – можливо, Скрябін є єдиним у своєму роді творцем, у якого відсутні торкання національної жанровості. Цей «безповітряний простір» космічного ширяння заявив слов'янський максималізм художньої *дематеріалізації – і одночасно складає відмінне від українського ліризму,* в якому образ *жалів* склав у творчій виразності певне парадигматичне надбання. В праці О. Сокола [264] представлений аналіз семантики поетичних образів Шевченка, з яких кількісно і якісно виділяється значеннєвість плачу.

Правда, зазначені прикмети образу *жалів-плачів,* вказуючи на трагіко-драматичні складові буття, зовсім не подають *в думних* розкладах трагічного світоглядного охоплення – адже останній є позацерковним принципом, тоді як козацька поетика пройнята християнським страстотерпінням як ознакою *обранності* героя, а, значить, *оптимізмом моральної зверхності обранця.*

При всій напруженості драматизму-трагізму поетичної спадщини Т. Шевченка, при окремих виявленнях позицій, пограничних до атеїзму, - все ж не з проста поет України назвав видання своїх віршів «Кобзарем», тим самим «розчиняючи» своє авторське єство в узагальненому суб'єктові народного співця-проповідника: молитовна інтонація пронизує навіть відчайдушно грізні і з кривавим відблиском рядки («…Поховайте та вставайте/Кайдани порвіте/І вражою злою вров'ю/Волю окропіте…»; «А щоб збудить/Хиренну волю, треба миром,/Громадою обух сталить;/Та добре вигострить сокиру –/Та й заходиться вже будить…» [334, с. 336-337]). Як справедливо узагальнює Л.Довгань на сторінках своєї книжки, присвяченої Т. Шевченку, в поезії великого Кобзаря має місце «метасмисл» – і він молитовного наповнення: «На змістовно-картинному рівні у сьоми останніх рядках (поезії 'Я не нездужаю' – Л. Ш.) маємо щось на зразок видінь І. Босха чи М. Бекмана (до речі, образ "сну" як людей "сплячих-напівмертвих" займає суттєве місце в творчості другого із названих живописців). Персоніфікована

‘Спляча Воля’, яку ‘колише’ химерне ‘Панство’, що славить ‘п’яного царя’ і цінності культури Віри, сукупно презирливо названі ‘візантійством’, – це все у зорових уявленнях виводить на проекспрсіоністські аналогії “марень-привидів” у дусі ‘карнавалу мерців’Дж. Енсора» [71, с. 28].

Так “відео-ряд” поетичного змісту виступає як складова художнього цілого, сполученою із *інтонаційно-«мусікійськи»* (за Л. Довгань) внесеним значенням «фразової ритмізації». А вже ця остання утворює *музикальність* словесних утворень, народжуючи *«*ритм-зміст вищого порядку*»*. Названа дослідниця пропонує наступне узагальнення: «Інтонаційне не-виділення вказаних акцентуацій в поезії веде до розпаду поетичної системи поєднань смислів-ритмів... Шевченко, знавець народно-духовної спадщини, усвідомлював логіку *ліричного оспівування та лірики плачу,* коли ритмічно-різноманітні слова ‘стягуються’ єдиним словом-значенням, акцентування якого вибудовується на початку фрази (що й маємо в приведеній поезії)» [71, с. 28-29].

Надалі вказана авторка доцільно підсумковує свої спостереження щодо шевченківської поетики: «Музичні закономірності мислення Шевченка проявляються в його ‘сонорній тактиці’ розташування акцентованих в рядках слів за логікою ‘розгортання’ відкритих голосних звуків у центрі композиції ‘а’ – ‘о’ (“приспав”, “волю”, ‘громадою’, ‘добре’…) … Такий *гімнічний* інтонаційний склад вірша привносить одухотворенний зміст, який *зберігає у викривальних та страхітливих образах Освітленість, притаманність Вірі як ідеальному стану душі людини* (тут і далі курсив Л. Ш.), якщо вона і вимовляє атеістичні думки, але щиро Вірить в альтруізм Служіння понадпобутовим цінностям» [71, с. 29-30].

Ці останні втілювалися для Шевченка в його «далекій-близькій Коханій Україні» з її славою й падінням, з жорстокостями шляхетських побутових відносин відреченння батьків від дітей у випадку порушення останніми честі сім’ї, братів від сестер своїх – й чистотою самовіданної Любові до Батьківщини. Висновок: «Так *інтонаційно-музикально Шевченко прославляє*

Буття, а викривальні-жорсткі випади виводяться на вторинне положення у змістовному наповненні твору» [71, с. 30].

І все ж: первинною і народжуючою виразність постає *гимнічність* у Шевченка, але вторинним і суттєвим виявляється змістовний шар плачів-жалів. І розробки останніх десятиріч щодо поезії величного Співця України акцентують *протосимволізм* [167, с. 26-28], але, як це відзначено вище, з явними «вкрапленнями» – протоекспресионізму (див. вищеприведену паралель з саркастичною «масковістю» Дж.Енсора).

Вказані просхідні апеляції музичного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть (але не в фольклористичних орієнталізмах торкань «східного колориту» романтичної доби) у фортепіанному вираженні чітко спрямовують до подолання індивідуалістично-драматичної концепції класичної європейської, німецької в першу чергу, музики. А результатом опиняється вихід на *ліричну монологічність* вираження, причому, у ракурсі *понадіндивідуально вирішуваного ліризму*. І в цьому плані значущою постає піаністика з культурою України поєднаних С. Прокоф'єва (пам'ятаємо про «об'єктивну лірику» його композиторської палітри!), С. Ріхтера, Е. Гілельса, для яких показовим є тяжіння (різною мірою і в різних пропорціях з традиційною оркестральною грою виявлене) до *клавіризованого* фортепіано.

В цьому напрямі працювали учні В. Пухальського, вихованця С. Монюшкі, у Києві, спадкоємці К. Мікулі, навченого великим Ф. Шопеном, у Львові. Не забуваємо, що саме натхнений прийом публіки Одеси, як вже відзначалося вище, надихнув О. Скрябіна у 1898 році на турне у Франції, яке принесло йому світове визнання у ствердженні виразності *польотної клавірності фортепіанної гри.*

Відносно представників українського авангарду 60-х років, що активно живлять музичне сьогодення, то в ньому дослідниця цього шару творчості вітчизняних митців Є. Басалаєва впевнено вказує на «об'єктивність 'передпоставангардних' стилістичних ознак у представників 'українського авангарда', в рядах якого очевидною є 'символістська парадигма'

стилістичних переваг Б. Лятошинського, у тому числі й у тих (М. Скорик), котрі не були його учнями» [22, с. 141]. Надалі вказана авторка пропонує узагальнення щодо камерно-клавірної трактовки фортепіано як тої, що втілює сукупні стильові виявлення музичної України: «В камерно-інструментальних творах з фортепіано … епохальним знаком – став *клавірний ‘протеїзм’*, утворюючий спеціальну складову сукупного смислового виходу творів. Використовуємо даний термін, який був введений в музикознавчий обіхід М. Друскіним у зв’язку з характеристикою *полістилістики І. Стравінського…*, в якій іменем героя міфу Протея втілювалася здатність людського вираження самими різноманітними лицями, але минуючи належність даному персонажеві свого обличчя як такого» [22, с. 147].

Сказане ставить соціальний «український ліризм» у спеціальне співвідношення з фахівською вираженістю музики як втілення художньо доцільних стильових переваг. І органічно це звертає до романтичного світовідчуття як втілення ліричного принципу вираження, правда, в повноті засвоєння раціоналістично-класичної спадщини передуючих романтизму століть. Не забуваємо, що утворення української нації здійснилося на грані Середньовіччя і Ренесансу, а золотий вік «козацької доби» XV-XVI сторіч відзначений причетністю до унікального феномену Польської державності вказаного періоду, коли на засадах Ягеллонського правління Жеч Посполіта була *єдиною* в Європі країною, в якій на рівних в державному управлінні представлені були православна, католицька конфесії і певною автономією користувалися протестанти.

Тим самим тільки в Великій Польщі вказаних століть (яка складалася із земель Литви, Русі-України і саме Польщі, населення яких представляли, у більшості, православні русичі, литовські аристократи й католики поляки та простолюдини-литовці) на рівні релігійно-державної структури реалізувалася повнота *ренесансного двоєвірування* як домінуючого культурного індексу вказаного соціуму. Велич *такої* Польщі висунула знакову фігуру Миколая

Коперніка, сповідання вчення якого коштувало життя Дж. Бруно і відречення Г. Галілея, тоді як сам творець концепції геліоцентризму приїжджав у Рим до Папи Римського, спілкувався з ним, не маючи ніяких загроз щодо наукових і віросповідальних позицій.

Натхненна «вільність України» епохи розквіту лицарського самоствердження козацтва, яка породила саме специфіку українського способу мислення й пісенної енергії національного мистецтва, здійснена була в межах державної конфесійно-суспільної зрівноваженості, що компенсативно розширяла культурно-мистецьку сферу у національному самоствердженні. Дещо подібне знаходимо в Італії, яка в ті ж часи не існувала як держава, формально представляючи складову Священої Римської імперії германської нації на чолі з німецькими правителями.

Але ідея збереження *римсько-романського* внеску у створену «германським генієм» держави ставила в автономне положення носіїв культурного римського спадку. А це й стало грунтом формування «італіки» («Анталії щасливої»), яка вже від XII-XIII століть в особах Данте й Петрарки заявила свою культурно-мистецьку самостійність і яка на вершині Високого Ренесансу XV–XVI сторіч формувала культурні шляхи усієї Європи. При цьому Італія не мала державно-воєнної вибудованості, але, спираючись на понадгнучку політику католицького папства в протистоянні й одночасно в солідарізації відносно Православ'я (Флорентійська унія 1437 р. й ін.), тримала торгівельно-культурні зв'язки всієї Європи й позаєвропейських володінь останньої.

Щодо України, то саме епоха «козацької доби» в межах Жечи Посполитої виявляє натхненне уявлення про Вільність, яку поетично оспівував Т. Шевченко:

Ще як були ми козаками,
А унії не чуть було,
Отам-то весело жилось!

Братались з вольними ляхами,
Пишались вольними степами,
В садах кохалися, цвіли,
Неначе лілії, дівчата.
Пишалася синами мати,
Синами вольними…
…Отак-то, ляше, друже, брате!
Неситії ксьондзи, магнати
Нас порізнили, розвели.
А ми б і досі так жили…
(«Полякам» [334, с. 256-257])

З приведених слів поезії Шевченка ясно, що жадана *вільність* визначалася не державною автономією по відношенню до Польщі, але соціальним статусом *козака* (православного шляхтича, лицара-болярина) в межах Жечи Посполитої. А порушення *козацьких вольностей* обернулося і для Польщі, і для України катастрофою, одною з трагічних кульмінацій якої стала *гайдамачина,* втілена у поемі Шевченка «Гайдамаки». Воїнська слава Запорізької Січі та багатство пісенності, вирощене релігійно-духовним зосередженням на вірності Православ'ю, стали зразком доблесті Служіння Вітчизні і Церкві, визвавши наслідування у гуситів (див.поему Шевченка «Іван Гус»), повагу Галікан (див. книгу Г. де Боплана [31]) і високу самоповагу, що надихала нащадків ідеалами національного втілення.

Ясно, що приведена аналогія Україна – Італія не охоплює повноти самостійних національних утворень в кожній з названих націй. Але досвід культуро- й мистецтвотворчості народів, «пасіонарна» (за Л.Гумільовим [62, с. 31, 63]) енергія яких виливалася поза державно-будівної активності, заслуговує на увагу – у разі *компенсативного* виявлення психології колективного суб'єкту нації, що тяжіє до суперетнічних поєднань, що не завжди виявляє державно-творчі результати. Аналогія – доля чеської нації у XVIII-XIX століттях, коли саме мистецьке піднесення ("Praha Regina Musica"

у XVIII сторіччі, батьківщина *польки* та Сметани – Дворжака у XIX) зумовило національне визнання, державний статус якого виявився народженням Чехословаччини у 1918 році.

Підсумковуючою ідеєю виступає наступне: національне самовизначення не завжди рівномірно охоплює державно-будівні й морально-релігійні, творчо-мистецькі обрії, а результатом такої нерівномірності можуть бути певні незбіги мислительних епохальних типологій у національних виявленнях, як то засвідчує мистецька історія України. В роботі І. Присталова докладно розглядається шлях українського мистецтва до романтизму й у якості висновку засвідчує: «Аналіз матеріалів виступів і записів звучання кращих оперних голосів України засвідчили, що національна значущість співу, яка зумовлює художній сенс артистичного самоствердження вокалістів, затверджена усвідомленням ними патріотично-клятвеного тонусу у якості стрижньового комплексу у множинності змістовних накопичень кожного конкретного сценічного образу» [233, с. 151].

Такий висновок пояснюється дослідником посиланням на специфіку творчого методу романтизму, сформульованого як «романтична іронія» і в якому клятвенно-гімнічно виражений у музиці *пафос ствердження* накладається на іронічно подавану ідею-образ. Так складається художньо-штучно видаване Преображення, що є суттю церковної акції тої ж назви в містичному вимірі Християнства-Православ'я. Названий автор констатує: «У ряді праць романтизм визначається як художній напрямок, як стиль… І. Солертинський наполягав на тому, що 'романтизм – не тільки стиль, але і світогляд'… У ряда дослідників зустрічаються характеристики романтизму як метода – і це стосується робіт Е. Курта, Р. Реті, С. Скребкова… Вперше спеціальну розробку романтизму як виду художньої міметичної творчості 'наслідування життя' знаходимо у Г. Гегеля; він широко інтерпретує поняття романтизма як того, що має *різноманітні історичні форми* до того, як романтизм бів втілений класикою романтизму 19 віку...» [233, с. 26].

Розвиваючи тезу про понадмистецьку значущість романтизму (і додам – пов’язаного з ним ліризму), цитований автор констатував, що для Г. Гегеля готика і готична архітектура зокрема втілювала «романтичне бачення світу», що для християнської релігійної ідеї показова ‘напруженість’ душевного устрою, що знаменувала для Гегеля дотичність до романтизму, що виводила останній на культ лицарської та церковної етики у мистецтві XIX ст. [233, с. 26].

Посилаючись на Х. Рімана, І. Присталов слушно відмічає узагальнення щодо «німецької» специфіки романтичного світосприйняття взагалі. І далі пише: «Такий підхід акцентує не стільки стилістичні, скільки методологічні аспекти розуміння романтизму, бо йдеться не стільки про план вираження (стиль), скільки про висунення теоретичної ідеї, яка визначає породжуючий механізм романтичного світобачення: ‘дематеріалізація’, підхід від ‘подолання матеріального’. В цьому відношенні стилістично-методологічна прикмета даного художнього напрямку як ‘романтична іронія’ … засвідчує вказаний ‘дематеріалізуючий’ принцип: романтична іронія як та, що *не заперечує пафосності* викладення. А таке трактування явно ‘дематеріалізує’ іронічний погляд на світ, оскільки буттєвим виявленням іронії є – *нищення пафосу»* [233, с. 26-27].

Надалі цитований автор розробляє виділений принцип романтичної іронії на вокальне виявлення, бо саме оперний вокал складав сутність романтичного музично-художнього втілення: «Для вокалістів останнє має принциповий зміст, оскільки романтична іронія ніколи не сягає іронії-осміяння, що відриває звуковедення від повновісної кантилени: романтична музика, навіть у її ‘архідемонічних’ вираженнях, стверджує пафос співу на ‘опертому диханні’. І якщо Кюлеборн у арії № 10 із 2-ї дії опери Е. Гофмана ‘Ундіна’ демонструє ‘неможливі’ ходи прихованого двохголосся заради демонстрації своєї ‘нелюдяності’, драматична сутність якої в оперному варіанті постає на межі смішного, все ж ‘утримується’ на висоті пафосного

звернення як месника за свавілля невірного коханця своєї дочки Ундіни» [233, с. 27].

В разі зацікавленості нашого дослідження у вимірах лірики, специфічної для романтичного підходу в мистецтві, згідно знайденим параметрам художньої методології виділенного напрямку, відзначаємо:

1) індивідуально-суб'єктивну 'зафарбованість' предмету романтичного мистецтва як 'романтичної іронії', тобто волюнтаристичне поєднання якостей, несумісних в позахудожньому світі, і виправданих виключно ліричною *монологічністю* подання цих образів;

2) ієрархічну співвіднесеність основних цінностей предмету романтичного погляду на світ, в якому найвищою ціною значення виділений *пафос* охоплення іронічної недовіри до буттєвої сторони життя заради захоплення ідеальним, тобто *ліричну* багатоскладовість монологічного викладення твору;

3) особливого роду мистецько-культурну штучність романтичного погляду на світ, підкреслюваний його німецькою генезою, тобто національною психологією, в бутті-побуті відміченою особливого роду розсудливістю, яка являє антитезу щодо індивідуалізму лірично-монологічного принципу художнього вираження;

4) бідермайєрівську-реалістичну, протосимволічну навантаженість мистецьких виявлень України у романтичному XIX сторіччі (С. Гулак-Артемовський, Т. Шевченко, М. Лисенко та ін.), стилістичні ознаки яких йшли з дотичністю до романтизму, але ніякою мірою не поринаючи в антиномії романтизму, хоча б із неможливості приймати егоцентризм авторського самовираження останнього.

Суттєвість збереження понадіндивідуалістичної позиції в наближенні українського ліризму душі до романтичного світобачення демонструє, перш за все Т. Шевченко, геній якого визначив самоідентифікацію із збиральною символікою Кобзаря. Порівняємо подібне, але принципово одмінне тяжіння до ототожнення Ф. Ліста з історичним Фаустом, аж до поселення у Веймарі,

на батьківщині вченого-мага, з обговоренням синонімічності перекладу прізвища композитора (Liszt – list – веселий, удачливий, хитрий) і близкої по значенню латинської шанобливої версії прізвища Фауста (Доктор Фаустус – щасливий, радісний), наявності друга-супутника Вагнера (від латинського vagus – мандрівний) у останнього і у автора «Фауст-симфонії» і т.п.

Адже особистість Фауста демонструвала егоцентризм життєво-творчої ідеї – і це цілком співпадало з індивідуалістськи тлумаченим францісканством у Вірі Ф. Ліста. І такого роду віросповідальний індивідуалізм склав дещо принципово відмінне від *соборного* вибору Шевченка, при тому що послідовна релігійність не відзначала його всіх життєво-творчих переваг. І одночасно безсумнівною постає *ліричність* шевченківського кобзарства, явна дотичність до романтичного демонстративного всеохоплюючого артистизму життя і творчості.

Усвідомлення національної самобутності торкання романтизму у Т. Г. Шевченка виступає надзвичайно яскраво у порівнянні з такою знаковою фігурою романтичного світобачення і одночасно етнічно-культурно співвідносною з шевченківським кобзарством – виступає Ф. Шопен. Доречі, українському досліднику, поляком за походженням, І. Белзі належить оригінальна концепція творчості генія польської музики як *думної* [35].

Відомо, що саме польським дослідникам належить виділення явища *думи* як жанра *київсько-князівського* літературного походження [76]. Дума стала атрибутом творчого вираження кобзарів – але її високий аристократизм висловлення й музичного подання зовсім не вичерпували репертуар кобзарів. Генетично кобзарство – це лицарсько-боярське «хождіння у народ», з падінням соціального статусу козацтва у XVIII сторіччі і з комерціалізацією кобзарського ремесла склалося його «спрощення» як символічної складової цього особливого роду Служіння своїй нації й Вірі.

Так визнання, за Белзою, *думності* Шопена вказує на аристократично-обрану позицію композитора-артиста, патріотично-гордовито (а *duma* польською – гордість) заявляючого свою особистість в солідарності з нацією.

А от *кобзарство* Шевченка демонструє не особистість як таку, але ревність в національному служінні; не забуваємо, що саме гра на кобзі складала атрибуцію «простого» (але все одно обраного лицарським служінням у національному розкладі) козака, тоді як на бандурі грали представники старшини, не менш полковника (в цьому відношенні запорізьке козацтво було «армією трубадурів», бо лицарями-гравцями / співцями були не окремі особи, але *всі* представники цього воїнства).

Порівняння суто патріотичної націленості у творчості Ф. Шопена і Т. Шевченка дозволяє усвідомити єство саме української специфіки і одночасно констатувати збіги підходу, що йдуть від слов'янсько-кельтської спорідненості вказаних великих співців свого народу. Що стосується французької, кельтської за расовою ознакою, складової крові Шопена (француз за батьківською кров'ю), то це має свої аналогії в родинній традиції Шевченка: його мати за дівочим прізвищем Бойко вказує етнонім бойїв, які щедро розселилися на слов'янській землі, визначивши назву Богемії для старочеської країни. Можливо, ті кельтські вкраплення надали вражаючої портретної й поведінкової подоби Т. Шевченка – до П. Верлена, поета-символіста й революціонера, що приймав участь в боях за Комуну у 1872 р.

Відомо, що в біографії Шевченка, як і у названих польського й французького митців, особливо активну роль відіграли стосунки з жіночим оточенням. Відмітимо, побутєві множинні й не бездоганні в моральному плані зв'язки з представницями прекрасної статі живили еротичні складові образів Верлена. Але множинні і неупорядковані стосунки з представницями прекрасної статі були і у Шопена, і у Шевченка, – та вони ніяк не торкнулися творчих втілень жіноцтва у слов'янських авторів, які усвідомлювали себе представниками саме тих націй.

Цнотливість обох у втіленні жіночих постатей у творчості вражаюча, тим більш вона виділяється у живописних полотнах Шевченка, у якого явним виступає вплив К.Брюлова, його вчителя по Академії, але еротичні асоціації, які проступають у Брюлова, особливо в його *італійських* нарисах, зовсім

відсутні у Шевченка. А в поезіях Кобзаря *материнська* лінія явно домінує над іншими виявленнями жіночості, співпадаючи з культом жінки-матері в українській церковній й фольклорній традиціях, хоча численні *поемні* композиції Кобзаря зовсім не співпадають з фольклоризмом мислення.

Певні материнські акценти у феміністичних торканнях образного розкладу Шопена також мають місце – і особливо це стосується мелодійних спирань, за Я. Вєнцовським, на духовні побутові мелодії про ніжність Богоматері до «Єзуса малюсенького» в різдвяних співах, про любов матері до трьох дочок, що визначили знамениті шопенівські мелодичні образи, у тому числі у «драматичних» Етюдах типу ор.25 № 7 *cis-moll*, №№ 4, 11 *a-moll* [360, с. 517-530].

Нагадуємо, що найкрасивіша лірична тема з Першої балади Шопена, усвідомлюваної як відбиття подій-образів «Конрада Валєнрода» А. Міцкевича, присвячена, безумовно, єдиному жіночому персонажу, який виділений в поемі: матері Конрада, що серцем розуміла правоту сина і не відрікалася від нього і вірила в бездоганність патріотичного його служіння. І все ж пошана Дівочості як такої у Шопена проявилася в персоніфікації Польщі як його Прекрасної Далекої Коханої, зближуючись тим самим з замилуванням жіночим-дівочим в Західній церкві (пор.з синонімізацією образу Сольвейг й Вітчизни у Г. Ібсена – Е. Гріга та ін.).

Для Т. Шевченка рідна Україна – це Вітчизна-Мати, материнська сутність жіночості для українського менталітету є превалюючою. Навіть любовні відносини, втілені терміном «кохання», вказують на перетини любові і турботи-опіки (пор.з російським «любить-жалеть», що не тотожнє українсьокій любові-коханню, але певною мірою також вказує на материнський аспект любовного виявлення). Культ материнства буквально пронизує творчість Кобзаря, стверджуючи специфіку східно-слов'янського бачення жіночого образу, можливо, навіть гіперболізуючи той зріз антеїзму, оскільки класика української пісенної поезії в особі Марусі Чурай має

відчутні звороти до дівочого єства, ще й з паралелями до «чорної баладності» кельтської традиції, якак таки мала поширення надзвичайне в Україні.

Із сказаного ясно, що ліризм мислення і Ф. Шопена, як представника західно-слов'янського культурного феномену, і Т. Шевченка, уособлюючого східно-слов'янський ментальний тип світобачення, уникає суто індивідуалістичного виявлення, принципово минаючи автобіографічні позиції життєвих стосунків із жінками і цнотливо у творчості зосереджуючись на національній ідеї жіночості, дівоцтва-материнства у польського Майстра, превалюючи материанства в українського віршотворця.

І все ж індивідуалізація втілення жіночих образів виявлена у творах Ф. Шопена, перш за все, піністичною *жіночістю «легкої» гри салонного типу,* яка породила *концепцію ноктюрновості* (причому, у фільдівському виявленні цього жанру, а не в драматично-баладному переломленні у самого Шопена) артистичного типу автора Мазурок, як це зафіксував Р. Шуман в п'єсі «Шопен» в «Карнавалі» ор. 9. І сама «надстатева» позиція творчого виявлення складала індивідуальну ознаку – поряд з «маскулінним» зосередженням у фортепіанних звучаннях друга-суперника Ф. Ліста.

Мужній характер шевченкової Музи не має сумнівів, але *кобзарство* як втілення Служіння, виокремлювало типове-понадособистісне у творчому самовизначенні, більш того, виділяючи *слізний* принцип самоствердження (див.підрахунки слів-термінів у поезіях Шевченка, здійснене в дослідженнях О. Сокола [264], згідно яких слова «сльози», «плакати» й відповідні синоніми буквально наповнюють шевченківську лексику, при цьому ніяк не торкаючись біографічно-особистісного обгрунтування тої слізності і плачів.

Відмітимо те, що салонна «польотність» шопенівської піаністики, відсторонена від театральних драматизмів-контрастів на користь від церковності похідної м'якої *замилуваності* виразу, сльози-плачі подає у «доторканості», але не в «заглибленні печалі».

«Плачі» Шевченка відповідають тим критеріям національної традиції оплакування-уславлення героїв, що сформувалася від давнини і втілювалася

в київо-княжій поезії співцями-сказителями рівня Бояна «Слова о полку Ігореве» чи Садко билинних композицій. І одночасно вони відбивають соціальний контекст їх творчого буття, реагуючи не стільки на персонально-авторські особистісні ознаки, скільки на актуальні для національного буття ідеї, зміст якої на рівні високої абстракції формулювався терміном «Сподіваної Волі», а в підсумку реалізації маємо: «…І на оновленій землі/ Врага не буде супостата,/ А буде син, і буде мати / І будуть люде на землі…» [333, с. 430]. Алюзивно викладеним виступає *Царство Боже на землі*, надособистісний ліризм уславлення якого складає святая святих поезій Шевченка.

Із сказаного виходить органіка виконання традиції в національно-поетичному мислення Кобзаря, на тлі якої «хвилястою лінією» проступає *оновлення,* а новаційна значеннєвість виступає - в іпостасі *сьогохвилинно забутого Вічного.*

Приведені апеляції до мислительних типологій шевченківського Кобзарства мають значення не тільки у функції усвідомлення національного тла традиції, але у спрямованості до розуміння еволюції самої традиції, оскільки вірші Шевченка укладалися більшою мірою в жанрові грані *поем,* тобто суто літературної форми, показової для віку романтизму і тих що наслідували у «кельтській хвилі» Поеми Оссіана – і аж ніяк не характерної в співвіднесеності із строфічністю дум.

В межах романтичного століття вибудовувалася, здавалося б, така новаційна для України лінія мистецького втілення як фортепіанна творчість, тобто майстерність гри на генетично німецькому інструменті. Ретроспективний огляд літературної, учбово-методичної й наукової спадщини, присвяченого питанням гри на фортепіано й підготовці музикантів-піаністіів дозволяє виділити в цьому процесі кілька періодів.

Перший період охоплює події від XVI до XIX ст. і умовно може бути позначений як період емпіричного нагромадження й опису досвіду навчання гри на клавірі й фортепіано. Характерною рисою цього періоду було те, що в

рамках музичного, пізніше спеціально клавірно-фортепіанного виконавства не існувало якої-небудь спеціалізації. Кожний музикант одночасно виконуючи функції композитора, соліста, концертмейстера, імпровізатора й артиста камерного ансамблю. Крім того, само собою малося на увазі, що людина, що володіє всіма вище перерахованими видами музичної діяльності, може навчити цьому інших, тобто бути педагогом.

У літературних джерелах цього періоду зустрічаються не тільки судження й рекомендації про те, як складати музичні твори, але і як їх виконувати, якісно відтворюючи нотний текст. Користуючись цими рекомендаціями, кожний музикант міг удосконалювати свою майстерність у виконавській діяльності (К. Ф. Э. Бах, Ф. Бузоні, Ф. Ліст, Р. Шуман та ін.).

Клавірні витоки фортепіано зумовлювали необхідність придивитися до конструктивних джерел самих клавірів – клавесинів-клавічембало, органів тощо. У Франції й Польщі, з якими історично споріднена Україна (Православ'ям – з Францією до XIII сторіччя, згодом з Галліканством, що займало серединне положення між Візантійською церквою і Католицтвом, певною рівністю Православ'я й Католицтва у ягеллонській Польщі XV–XVI сторіч, див.матеріали Г. де Боплана [31]), клавесинно-чембальна гра споріднювалася з лютневими вміннями. Закономірним є визначення в Музичній енциклопедії клавесину як «щипкового клавішного інструменту» [100, с. 819], на відміну від клавікорду («струнний клавішний ударний інструмент» [100, с. 822] чи фортепіано як «збірна назва клавішно-струнних музичних інструментів, налаштованих молоточковою механікою» [289, с. 909]. Як бачимо, саме у клавесина виділений зв'язок із *щипковою* специфікою (як і у його італійської версії «чембало», латинська версія найменування котрого – cimbalum – недвозначно співвідносить його з лютневою групою струнних).

А от орган від XVI до XVII століття позбавився того активного звуковираження, що моделювало в Візантії акламаційний тип звучання і який передбачав ті енергійні рухи по клавіатурі, що втілені руською ідіомою

«в органи бити» [225, с. 69] і які складали певні лінії прооркестрального мислення в органній техніці Й. С. Баха та Ф. Ліста. Останній свідомо співвідносив звучання органу і фортепіано, німецькою добродійністю виразу якого вважалася його здатність «заміняти оркестр». Останній з названих показників – «заміна оркестру» - склала засновки академічного мислення піаністів, сформованого протеатральною-прооркестральною установкою Віденської школи. Цей німецький шлях у піанізмі має безумовні достоїнства – але не слід недооцінювати вірність у фортепіанній сфері струнно-щипковому звуковеденню, похідному від клавесину-чембало, грунтом для якого стало одухотворенне і принципово позатеатральне мистецтво салону.

Підсумковим в характеристиці напрямків розвитку мистецтва фортепіанної гри виступають спостереження Д. Андросової: «Так, закладена Віденською школою двоспрямованість фортепіанного стилю (моцартівська клавірність і бетховенська фортепіанна оркестральність) була доведена до антиномії в романтизмі в першій половині XIX ст. (зокрема, в протистоянні ‘легкого’ піанізму Ф. Шопена і ‘оркестрального’ Ф. Ліста), виходом з якої стало відстранення творчого паритету ‘легких’ и ‘тугих’ інструментів на користь останніх: лістівська ‘атлетична’ гра в кінці XIX – на початку XX ст. склала засновки фортепіанного академізму. В піанізмі XX ст., представленого іменами О. Скрябіна, Б. Бартока, А. Шнабеля, Г. Гульда та інших, типова для епохи романтизму фортепіанна оркестральність поступається місцем поліклавірному за своєю основою фортепіанному звучанню» [8, с. 4].

Відповідно «фемінізована» салонна манера Фільда-Шопена відповідала принципам *ліричного* самовираження артистів, тоді як «маскулінний», «силовий» піанізм Ліста був органічним втіленням театралізованого (драматичного) мистецького підходу. Вказані протиріччя розвитку фортепіанного мислення XIX сторіччя мали безпосереднє втілення в Україні, серед представників якої в піаністичній сфері виділяються найбільшою мірою М. Лисенко, В. Пухальський, в Західній Україні К. Мікулі.

З названих М. Лисенко та К. Мікулі безпосередньо вибудувалися в руслі салонної гри, в цьому плані перший з вказаних був достойним провідником позицій Лейпцігської школи (вчився у знаменитого К. Рейнеке, блискучого предстаника бідермайєрівської стильової позиції [145, с. 342-343]), тоді як другий, Мікулі, представляв безпосередньо шопенівський «легкий»-«польотний» стиль. Що стосується В. Пухальського, то в класі Т. Лешетицького, учня К. Черні, який явно «пом'якшував» оркестральні тенденції свого великого вчителя Л. Бетховена, він отримав «серединний» щодо салонності й філармонічності орієнтир; і не остання роль тут належала напуттєві С. Монюшка, який в свій час передрік велике майбуття юнакові з України і який сам уособлював найліпші лінії польського бідермайєра [235].

Таким чином, українські майстри органічніше дотримувалися засад салонного піанізму, ніж це демонстрували купкисти в Росії та прихильники Ліста в Німеччині, оскільки тут мала глибокий національний сенс *помісна* культура, природньою складовою якої було фортепіанне музикування на зразок салону. Тому на порозі XX сторіччя, на базі відродженого інструментального мистецтва Франції в особах К. Сен-Санса, С. Франка, К. Дебюссі, М. Равеля та інших великих майстрів, фортепіанна техніка тяжіє до відродження салонної фортепіанної клавірності, яка, в силу об'єктивних історичних обставин вже не протистоїть оркестральності, але в *поліклавірному обсязі «втягує»* останню як свою складову: «Враховуючи весь історичний обсяг відповідних композиторсько-виконавських традицій, відмічаємо, що вказана амбівалентна сутність поліклавірності виводить кінцевим результатом за межі музично-виконавських проблем на духовні потреби homo fidens – homo ludens XX ст. На художньо-філософському рівні театральна оркестральність фортепіано розкривається як своєорідне втілення театралізованої життєподоби душевності, а одухотвореність клавесинно-чембальної салонності визначається тим, що специфічно музичними засобами відзначаєтсья камерність і одночасно космізм духу» [8, с. 4-5].

Згідно того як розвивалася й вдосконалювалася фортепіанна творчість, чи то по лінії клавірно-салонної «польотності», чи театралізованої оркестральної моці, розвивалася й удосконалювалася діяльність музиканта-виконавця, підвищувалися вимоги до якості відтворення ним музичних творів як продукції композиторської активності. Як наслідок цього, в соціальній практиці в першій половині XIX сторіччя стверджується і закріплятєься суто *виконавська* спеціалізація в підготовці музикантів. В першу чергу, вона торкнулася розділення діяльності музиканта на саме композиторську та виконавську сфери, а в цій останній виділятися стала quasi-духовна установка на «втілення задуму композитора», тобто виконавська за етимологічним навантаженням змісту слова-терміну «виконавство», чи самозначуще служіння Духовному витоку музики, по відношенню до якого й композитор «тільки медіум» і яке згодом відзначили терміном «виконавська інтерпретація».

У XIX і значною мірою у XX сторіччі зберігаєтся суміщення тих спеціалізацій в діяльності видатних музикантів рівня М. Шимановської, Дж. Фільда, Дж. Россіні, Ф. Ліста, Ф. Шопена, А. Рубінштейна, М. Балакірева, М. Лисенка, Ж. Енеску, Ф. Бузоні, О. Скрябіна, С. Рахманінова, Б. Бартока, О. Мессіана. Однак вимальовується суто виконавське мистецтво, суб’єкти якого хоч і проявляють композиторські схильності, але обсяг обдарованості у вказаних сферах явно нерівнооб’ємний і зосереджений саме на виконавських задачах, що йдуть по лініях «виконавства» як такого чи «інтерпретації» (див.розробку цих категорій у праці Н. Корихалової [109] та ін.).

Тим самим внутрішньо ускладнювалися засновки виконавства, серед яких визначилися й спеціальні спрямування «аутентичності» (що загострюють до технічно-органологічних вимог умови озвучування композицій майстрів різних епох) чи «авторського самовизначення», минаючи певні композиції чи принципово переінтонуючи їх за зразком «джазінгу» та його методологічних аналогів повз джазової стилістики.

Як відзначають дослідники історії фортепіанного мистецтва й фортепіанної педагогіки О. Алексеєв, Л. Ніколаєв, в цілому кінець XIX – початок XX сторіччя знаменуються оформленням діяльності композитора й діяльності фортепіанного виконавця в самостійні професії, тобто особливі форми соціально значимої праці, які займають своє місце в загальній системі суспільного виробництва й суспільних відносин. З цього моменту починається новий – другий період у рішенні проблеми піаністів-музикантів в межах професійної спеціалізації.

Відбиттям відзначеної вище тенденції служить відкриття спеціальних навчальних закладів, таких як Паризька консерваторія, Московська консерваторія, Санкт-Петербурзька консерваторія, Вища музична школа в Берліні й багатьох інших. Примітно, що у цих навчальних закладах є клас (або відділення) композиції й клас спеціального інструмента (або клас фортепіано), хоча композиторські відділення не мали відповідного рівня в ряді учбових закладів вказаного типу. До роботи як педагогів у відповідні навчальні заклади залучалися і залучаються найбільш відомі музиканти-композитори й виконавці, які на основі осмислення свого власного досвіду оволодіння діяльністю композитора або піаніста-виконавця навчали цьому своїх учнів.

Власне педагогічна діяльність з XIX на XX сторіччя вибудовується в контексті відносини “музикант-виконавець” – “музичний твір” через осмислення естетичних, художніх норм втілення цього співвідношення у виконавській діяльності. Виступаючи в ролі педагога такі видатні музиканти-виконавці як Й. Гофман, К. Ігумнов, Г. Нейгауз, В. Софроницький, І. Філіпп показували учням і описували в літературних роботах свій особистий досвід здійснення виконавської діяльності. При цьому вся теорія музично-педагогічної діяльності знаходила своє відбиття в описі тих правил освоєння нотного тексту музичних творів, освоєння техніки музично-виконавської діяльності, які виводили музиканти-педагоги із власного досвіду виконавської діяльності.

Така педагогічна діяльність у підготовці музикантів-виконавців приносила досить високі результати в ситуації, коли спеціальна музична освіта була долею обраних і залучалися до неї далеко не всі, але особливо обдаровані у музичному відношенні особистості. Зміна соціального статусу спеціальної музичної освіти, розвиток її як системи в напрямку все більшої демократизації, масовості й доступності, одночасно втрати соціального престижу музичних умінь у десакралізованому й меркантилізованому соціумі спричинило необхідність осмислення ідеї сьогоденного музичного самовираження, що чудово ємко позначено назвою книги В. Мартинова ще у 2002 році – «Кінець часу композиторів» [171]. Виконавство автомізувалося, аж до гри «своєї музики», але не підготовлених композицій, а відступаючи від театралізованого різноманіття персоніфікованих композиторським авторством образів-змістів на користь *ліризації* вираження.

Основна ідея такого *авторського виконавства* постає як *ліризм понадіндивідуального гатунку, типологізований* прояв ліричного початку.

В фортепіанному виконавстві XIX сторіччя, коли лідерами музичного світу виступали виконавці та композитори в одній персоні, суто ліричний стрій вираження демонстрували, само собою, представники *салонної* лінії піанізму. І як відзначаорся вище, неперевершеними втіленнями *фортепіанної лірики* виступали Дж. Фільд і Ф. Шопен (а також М. Шимановська, Дж. Россіні, І. Гуммель, Ф. Калькбренер та ін.), причому, це була моторно-клавірно подавана *лірика,* втілювана у звучаннях «легких», так званих «флейтових» фортепіано (ефект гри флейти *staccamo-allegro* у «дзвінковому» високому регістрі).

Виявлення співочої кантилени (на дуже скромній педалі) складало доповнення, але не принциповий контраст, оскільки вказана клавірна моторика з її польотним ширянням виробляла «вторинну кантилену» делікатних «перлинних» звучань. Достоїнством такої гри була висока швидкість музичних подань, що «знімала» контрасти й «обважнюючі» драматично-трагічні нотки, випускаючи на перший план вираження

піднесену *радісність* звукотворення – у продовження аллілуйного *замилування.*

Відомо, що Шопен грав свої твори у 2-3 рази скоріше, ніж це здійснюється на «тугих» інструментах, аплікатура Шопена принципово уникала спирання на «сильні» перший і другий пальці – хроматичні гами геніальний піаніст грав переважно третім-четвертим-п'ятим пальцями [361, с. 417, 511]. І це була не «салонна легковажність», як її затаврували супротивники аристократизму, але одухотворенна *Піднесенність,* відсторонююча від прози і протирічь дійсності заради торкання *ідеальних* засновків буття. Мелодійна природа ліризму виступає у якості *кантиленної моторики,* демонструючи не наслідування мовних інтонацій (це шлях до реалізму в музичному мистецтві), але їх *торканням* в красі ідеальної «перлинної-діамантової» рухливості.

Романтизм-сентименталізм-бідермайєр складають «перетікаючі» одне в друге напрями, їх об'єднує спеціальна довіра до ідеальних позицій буття, а в фортепіанній музиці проявляється поринанням у «перлинний вирій» краси моторної кантилени, «плетіння» якої не має прямих аналогів у буттєвому звукотворенні, але розвиває у довгісні побудови фігуративну мелодійність прославляючого аллілуйного співу.

Соціальні перетворення у середині XIX сторіччя зумовили усунення аристократичних мистецьких надбань – на хвилі реалізму-веризму піднятою стала *театралізованість* мистецьких здобутків, у фортепіанній грі упевнено приймається лістівська «оркестральна» палітра, в основу якої покладена драматургія контрастів, тобто ідея драматизму як такого. Ліричний принцип вираження протиставляється позаліричним надбанням, а ліричний вимір складає деяку одинично-значуще представлювану якість і асоціюється з індивідуальним виявленням. Мелодійний принцип вираження ліричного насичується мовленнєвими моделями – фортепіанне втілення цього роду драматичного мислення виводить на контрасти «громоподібного tutti» із застосуванням піаністом крупної техніки і відповідних темпових перепадів, в

яктх стрімке allegro протистоїть демонстративному lento і «уповільненого» adagio.

Така натурно-оркестрально представлена *грандіозність* звучання усвідомлювалася з позицій реалістичної життєподоби – але ця натуральність опинилася у вакуумі виражального ресурсу, коли у канун XX сторіччя, на хвилі *символізму,* проступають контури Всесвіту, скрябінівський Космізм і Всесвітність Ч. Айвза на грані XIX і XX сторіч висувають нові виміри і грандіозності, і ліризму, які не протистоять, але зливаються у гімнічно-екстатичному *Хвалінні* понадлюдськи ціннісних видінь понадпланетарної гармонії і краси пропорцій як таких.

Ліризм Г. Гульда у середині XX сторіччя затвердив нові виміри і ліризму як такого, і фортепіанної техніки гри у цілому. Усі «жорсткості» його нон-кантиленної гри, яка була таким шокуючим прийомом у *континуумному* прояві і яку, видимо віступаючої від мовленнєвоподібних виходів піаністичного кантиленного «запедалюваного» ліризму постлістівського академічного мистецтва, супротивники цього «фортепіанного модерну» поспішили класифікувати терміном «дегуманізації вираження», - виводив на нову якість *ліричного* мислення, що протистояло театральному пафосу «віщаючого» зі сцени-подіуму соліста-піаніста.

В роботі Д. Андросової, з посиланням на висловлення великого піаніста-реформатора XX сторіччя, підкреслена саме ця ідея *незавдовільності* для нових умов фортепіанного виконавста дотримування сценічного протиставлення артиста і слухачів, вказуючи на принцип «віртуальної салонності», яка реально склалася в його досвіді через мас-медіа безпосереднього звернення до своїх прихильників: «Гульд неодноразово підкреслював, що виконавець і слухач у випадку прослуховування студійно зроблених записів знаходяться у більш тісному контакті, ніж це можливо в концертному залі…Таке твердження може здатися дивним з першого погляду: записи відділені від сприймаючих їх часом і місцем, також технологією запису й перемотуванням диску. Але Гульд завзято

аргументував, що апаратура не відокремлює, а скоріше з'єднує, що це *ментальне* спілкування в дійсності *більш інтимне,* ніж фізична наближеність в ‘живому’ виступі. Адже в концертному залі віртуоз, з його самодостатньою, що доставляє задоволення, манірністю, сидить окремо, перебуває в положенні великої людини, скоріше як об'єкт шановної уваги, ніж частина глибокого, мудрого досвіду, що виявляється у відокремленому прослуховуванні наявних записів» [8, с. 307].

І далі надзвичайно важливий висновок: «Геній Г. Гульда об'єктивно узагальнив стильові лінії XX століття, виражені в композиторській творчості як екстремальні й помірні, у єдності *виконавського естетизму,* що виявляє глибинну генезу цього роду діяльності Виконавства як Служіння Вищому. Аналіз виконавських концепцій Гульда продемонстрував ту установку на *узгодження стильових антиномій XX ст.,* які стали відмітною ознакою *постмодерну – поставангарду* й перетворили саму ідею ‘віртуального виконавства’ Г. Гульда за записами, що робилися ним студійно, з опорою на засоби мас-медіа, тобто в проекції методології мінімалістського постмодерна в сукупність його творчої роботи» [8, с. 309].

Усвідомлення принципової *ліризації* фортепіанного мислення, яке склалося у XX ст. від О. Скрябіна до Г. Гульда і яке позначається не в усуненні традиційного вже оркестрального лістіанства, а в *співіснуванні* з ним, прослідковується у виконавському *бахіанстві* минулого століття. Останнє впевнено йшло від *проорганного* подання у фортепіано клавірного надбання І. С. Баха, з ефектами оркестрального прочитання (В. Мержанов, напр.), – до *клавіризованого* нон-легатного виконання Г. Гульда, який став символом *форетпіанного ліризму* у XX ст. І дане подання Гульдом Баха підхоплене було найширшим способом в Україні, судячи з усього, тому що надособистісний ліризм Гульда торкався певних спеціальних струн музичного мислення українців. Від В. Сєчкіна до Л. Марцевич гульдівська концепція гри Й.С. Баха органічно вкладалася у піаністичний вжиток України.

Істотною складовою артистичного світобачення в цілому й, природно, українського внеску в мистецтво інтерпретації – знаходимо у творчості представників одеського фортепіанного музикування. Для них було і залишається *бахіанство* опорним пунктом, «вихідною точкою» апробації майстерності піаністів, вищим критерієм художньої оцінки звучання даного інструмента в умовах концертної гри.

Усвідомлення спадщини Й.С. Баха як принципово відмінної в розумінні сутності його творчих накопичень у XIX і XX сторіччях розглядалася різними авторами, також стало предметом спеціального аналізу в роботі випускниці асперантури Одеської національної музичної академії А. Чехуніної [302]. В її роботі підкреслено, що класика фортепіанного виконавства – це XIX ст., у якому німецька музика зайняла стилістично провідне положення. Монографія Й. Форкеля, присвячена Й.С. Баху, видана була в 1802 році й відмічена багатозначним підзаголовком: «сприяти славі німецької нації…», «…розбудити шляхетний ентузіазм у грудях німців» [74, с. 40]. Бахіанство надихало романтиків, першим був Н. Паганіні, який насичував поліфонізацією мелодійну призначеність італійської скрипки. А ця позиція Паганіні сформувала ідею Ф. Ліста про "фортепіано – замінник оркестру", що і визначило класику фортепіанного виконавства, яку виводили з «оркестральних» відкрить у фортепіано, зроблених Л. Бетховеном.

Однак згодом, на порозі XX сторіччя саме цю оркестральність «ставив в провину» Л. Бетховену – геній К. Дебюссі [173, с. 142], залучаючи до піаністичного активу моцартівську-шопенівську клавірність, яка до того, у середині XIX ст. була категорично відсторонена заради «прогресу симфонізму» у фортепіанній виразності. Але сьогодні ми не забуваємо про антитезу німецькій театрально-симфонічній, послідовно романтичній трактовці фортепіано, у французькій та італійській школах пробідермайєрівського спрямування – у вигляді гри на «легких» фортепіано, яку уособлювали геній Дж. Фільда та Ф. Шопена, а згодом втілив у фортепіанній же звучності О. Скрябін.

Тут також мало місце бахіанство, але втілюване клавірно-моторно, на рівні «вторинної» кантилени інструментальних *allegro*. І це стильове спрямування також мало місце в піаністичних втіленнях одеської фортепіанної школи, хоч на сьогодні домінуючою лінією сталася лістіанська романтична концепція академічного виконавства. Однак піднята у світовому розкладі хвилею поставангарду цікавість до музики бідермайєра і символізму активізує антилістівський *неокласичний* піанізм, уособлюваного у XX ст. Г. Гульдом. І тому є впевненість, що в Одесі, що пишається підтримкою скрябінівського модерну у кінці XIX ст., у 1900-ті, 1910-ті роки, вказаний «легкий» – «польотний» – піанізм гри у надшвидких темпах буде відновлюватися. Саме такого роду гасло «діамантового» піанізму Е. Гілельса заявлене у проспектах конкурсних вимог змагання юних піаністів в Одесі, завдяки ініціативі колишнього ректора Одеської музичної академії О. В. Сокола.

Форкелем складена і підхоплена музичним світом XIX ст. концепція бахівської спадщини, що відповідала романтичним установкам цього століття: інструменталізм, засвоєнний у самодостатній якості вираження, трактований у вираженні особистісних здобутків генію Баха, в ігнорування принципового *типологізму* мислення величного репрезентанта моралі й естетики піетистів – «моравських братів» [281, с. 140-142]. Духовна ж, безпосередньо пов'язана із церквою, музика Й. С. Баха не була почута “фаустіанствуючими” представниками століття національних революцій і відкриттів в області матеріалістичної історичної діалектики й біологічної еволюції.

Висока дисципліна розуму й “риторика фуги” (словами Б. Асафьєва [15, с. 264]), що відрізняють спадщину творця Пасіонів, не збігалися з тим “реалізмом почуттів”, який займав центральне есто в художній виразності романтичного століття. І духовний раціоналізм Й. С. Баха став предметом осмислення лише в XX сторіччі, відзначеному вираженим антиромантичним тонусом стильових устремлінь. Конструктивність розумових стереотипів

XX століття, століття Науково-технічної революції й соціально-революційної перебудови держав і суспільств, століття, у якому напрямки неокласицизму-необарокко утворили знаменну лінію художньо-стилістичних установок, – споріднює їх із механіцизмом-раціоналізмом, классицизмом-барокко XVIII століття.

Бахіанство романтиків було всеохоплюючим, оскільки майже всі національні композиторські школи орієнтувалися на бахівську поліфонію як джерело й «точку відштовхування» для своїх новацій. Не забуваємо, що поліфонія Баха фокусувала до себе увагу самен через «риторику фуги», тобто в руслі безумовного довір'я до *картинності* імітаційної поліфонії. Але одночасно парадоксальною й разом з тим історично доцільною виступає апеляція М. Глінки до шанувальника Й. С. Баха З. Дена – у побудові «істинно православної багатоголосної музики», причому, в опозицію до так званої «німецької» школи в російській православній музиці. І Глінка, усвідомлюючи своє бачення поліфонізму, вдався до ориганільного конструювання «глинкінських варіацій», заявляючи в них засновки *контрастної* поліфонії. Одеська вокальна школа усвідомлює свою похідність від Глінки безпосередньо [221, с. 88], відповідно, і в інструментальній сфері одеські митці прислухаються до моцартіанських уподобань мислення послідовників автора «Руслана».

Демонстративним і не менш парадоксальним було бахіанство вищезгаданого Н. Паганіні, що проекувало на італійську скрипку техніку бахівської скрипкової поліфонії, обумовленої, у тому числі, технічними можливостями німецької скрипки з іншим положенням підставки по відношенню до визнаної концертної італійської моделі. Орієнтація Ф. Шопена на композиції Й. С. Баха загальновідома, однак недооцінена в конкретиці окремих творів, зокрема, в його монументальних фортепіанних Сонатах. У них засновчий зміст має Перша соната *c-moll*, у якій вихідна тема з монотематичною конструкцією цілого містить пряму цитату з двохголосної Інвенції Й. С. Баха, що у свій час спеціально відзначив у своїй монографії

Д. Кемпер [368, с. 73-75]. Наведені й інші приклади спрямованості композиторів-романтиків на творчість Й. С. Баха далеко не вичерпують глибинність впливу цього композитора, що персоніфікував докласичну стилістику, на романтиків, які усвідомлювали себе у запереченні класицизму-академізму як «сковуваючого» фактора у фантазійно-вільному самовираженні художника.

У XX столітті в спадщині Й. С. Баха заново були відкриті його духовні твори, включаючи кантати й пасіони, які демонстрували риторичну вибудуваність виразності музики Й. С. Баха, далекої від романтичної «волі почуття - волі вираження». Серійна конструктивність А. Шенберга, на думку творця цієї системи, мала своїм джерелом твори Й. С. Баха, у тому числі це була дидактика його релігійних композицій типу духовних Кантат.

Піаністична версія творів Й. С. Баха, спрямована в епоху романтизму на підкреслення органної кантиленності й грандіозності звучання, змінилася інтересом до клавесинової «метрономічної» інтерпретації, що відповідає дисципліні ритму словесної метризації в духовному лютеранському співі. Від музикознавства XX століття виходить розуміння творчої позиції Й. С. Баха, фіксованої в одному з його листів 1708 року: «…працювати, рухаючись до мети, а саме, до *добре організованої* (курсив Л. Ш.) церковної музики, що славить Бога» [281, с. 143]. І далі: “Метою й первісною причиною усякої музики ...повинне бути не що інше, як прославлення Бога й звільнення свідомості. Там, де цього немає, не буде щирої музики, а тільки диявільське бурмотіння” [там же].

Е. Уілсон-Діксон (його книга англійською видана в 1997 р.) так коментує заявлену позицію: “Будучи ортодоксальним лютеранином, Бах дотримується тут поглядів самого Лютера на очисну силу музики й не робить розходжень між світським і священим. Бог бачить і чує все, тому людині варто прагнути радувати Бога у всьому» [282, с. 142].

Бах і намагався “створити добре звучну гармонію до слави Божої”, безперестану пізнаючи можливості традиційної музичної мови, що для нього

персоніфікувала порядок [281, с. 142]. Зібрання його клавірних п'єс під загальною назвою “Klavierübung” («Клавірні вправи») – це «…чудовий приклад надзвичайно захоплюючої музики, що *має строго інтелектуальний обрис»* (курсив Л. Ш.) [281, с. 143].

Таким чином, подібна установка Й. С. Баха не залишала місця романтичному волюнтаризму, що шукав самовираження в пошуках художніх мовно-стилістичних новацій. Однак право на пошук «добре звучної гармонії» стимулювало експериментаторство композитора, що послужило зразком конструктивних шукань А. Шенберга. «Строго інтелектуальний обрис» вищезгаданих «Клавірних вправ» і інших подібних їм по вказаній ознаці творів був належним чином оцінений тільки в XX сторіччі. Апогеєм такого визнання інтелектуальних завоювань спадщини Й. С. Баха стало введення в репертуар граючих піаністів циклу «Мистецтва фуги», композиція якого наслідувала «Фантазії» Я. Свелінка.

Все сказане дозволяє виділити інтелектуальність «добре організованих» звучань у Баха як ознаку епохальної належності до XVIII століття – століття «класичної механіки», що актуалізувалася в клавірному виконавстві у XX сторіччі. «Строгий інтелектуалізм» Й. С. Баха спирався на інструментальну механічність гри XVIII століття, прогресивна ідея якого визначалася як відповідність механічному *універсуму,* виражабчись в культурі *perpetum mobile*. Виключалося романтичне *ad libitum,* що йде від вільно трактованої вокальності: церковний спів завжди базувався на ритмізованості складового часу, керованого ритмом “постійної тривалості”.

Механічна ритмізація, що в епоху першої Технічної революції не могла мати знижуючого значення, з яким асоціювалася в романтичний період усякого роду “механічність”, становить один зі способів збереження у звучанні художньої цілісності твору. У зв'язку з характеристикою мистецтва Й. С. Баха використовується поняття “екстатичності” [281, с. 150], що зв'язують із танцювальністю. З посиланням на В.Меллерса у вищеназваному

дослідженні констатується: “...безумовно, його (Й. С. Баха – Л. Ш.) музика, якої б догми він не дотримувався, відроджує танець як “видиму гру сил”...[281, с. 149].

Відмічається також “потужний ритм” музики Баха і її витоків, що мають місце у А. Кореллі й А. Вівальді: “…сучасна християнська музика дуже багатьма своїми досягненнями зобов'язана композиторам бароко, але з них самою головною особливістю, як тоді, так і зараз, є та перевага, що виявляється музиці з *потужним ритмом* (курсив Л.Ш.)» … [281, с. 150].. Далі автор підкреслює в музиці Баха її пронизаність «пульсацією», що найбільш виразно втілює в собі “крокуючий” або “бігучий бас” як використання в басовій лінії нот однакової тривалості.

Безсумнівним є інтерес Баха до музики Вівальді й Кореллі з їх ритмічною енергією, що підсилювала відповідні якості виразності й у його власній музиці: «…Теорія афектів…вимагала *постійного і потужного* (курсив Л. Ш.) ритму, що триває досить довго…Цей підхід аналогічний тому, що відбувається в джазі, де *таким же точним образом* (курсив Л. Ш.) використовується контрабас або бас-гітара…”[281, с. 150].

Так узагальнення уявлень про музику бароко й Баха зокрема органічно пов'язане з концепцією «ритмічної пульсації», причому, «потужної». І при цьому вказується на аналогічность такої «пульсації» – ефектам джазу. Даний висновок становить важливу посилку пояснення концепції виконання музики Й. С. Баха, зокрема популярного в учбовому і концертному репертуарі піаністів Італійського концерту канадським піаністом Г. Гульдом, загальне враження від гри якого безпосередньо асоціюється з «потужним» і «твердим» ритмом.

Така якість звучання складається завдяки ритмізації піаністом агогіки-фразування: характерне для Гульда динаміко-агогічне посилення до кінця фраз-мотивів. Так поєднується цього роду *інтонаційний ритм* на саме ритмічні побудови, фіксовані нотним записом, в результаті створюючи те, що в його грі називають проявом «напруженої думки, вольового початку й

експресії», «завершеністю в ліпленні форми як у цілому, так і в деталях» [61, с. 101]. Одним із джерел такого роду інтонаційно-агогічного рішення можна вважати ритмічну ритмованість французької мови, що має акцентування останнього складу, а це становило доданок фонетичного оточення англомовних канадців, до числа яких відносився й Г. Гульд.

Однак подібна інтонаційна уніфікація, насамперед, творів Й. С. Баха, усвідомлюваних головним досягненням у виконавській діяльності названого піаніста, породжена спрямованістю його творчих інтересів на експресіоністську музику XX століття, композицій П. Хіндеміта й А. Берга, що склали особливе досягнення виконавських зусиль Гульда. Такого роду ритмо-інтонаційна уніфікованість пов'язана з експресіоністським трактуванням остінато, яке займає винятково важливе місце в музиці XX сторіччя [див. 8]. У цілому, текст Й. С. Баха в різних композиціях і в названому творі подає передумови подібного трактування, оскільки посторюваність-остінато дана в досить щільному виявленні.

Якщо звертатися до Італійського концерта Баха, то у середньому голосі I частини має місце послідовність висхідного тетрахорду, яка становить основу вступної побудови й мотиву-контрапункту до мелодійної лінії верхнього голосу, який звучить облігатно у II частині. А у фіналі основний тематичний елемент із поступневим пасажем-anabasis також містить вищевказану висотну послідовність. Наявність у вказаному звороті впізнаваного контуру Грецького розспіву старохристиянської традиції характеризує Й. С. Баха як «ортодоксального лютеранина»-піетиста (див. вище), визнаючи доторканість його інтересів до візантійських джерел лютеранської служби.

Посилаємося тут на смислово кульмінаційний фрагмент (№ 5 при загальному обсязі з 8 номерів) Реформаційної кантати № 80, що знаходиться в «точці золотого перетину» композиції і написаний для унісонно співаючого хору. Ювілейний, театралізовано-експозиційний зміст даного твору Баха є безсумнівним, що й пояснює фактурну особливість унісонного подання

кульмінаційної побудови в ілюстрацію того, що Лютер цікавився візантійським одноголоссям і вважав його одним з можливих способів виявлення музики в німецькій церкві.

Тому й поява послідовності Грецького розспіву в Італійському концерті, що зазначає суттєвий мелодійний початок оформлення служби у старохристиянській традиції, повинна враховуватися як один з можливих смислостворюючих факторів музики вказаної композиції Й. С. Баха, дотичний до культурних засновків сучасного Півдня України.

Г. Гульд явно вловлює архаїзми музичної мови Й. С. Баха, але зближує її не із церковно-співочою, але скоріше танцювально-моторною традицією, що органічна, як відмічалось вище, для храмової лютеранської-піетистської музики Баха. Піаніст демонстративно «розсовує» у темповому відношенні крайні й середню частини циклу, вносячи ознаки *Presto, Prestissimo* у звучання I, III частин і вирішуючи *Andante* II частини з опорою на шістнадцяту як рахункову одиницю верхнього мелодійного голосу (що утворює порушення історичної логіки нотного запису, за якою темп як основний рух співвідносився в *Andante* із кроком у четвертних довгостях).

Гульд привносить, тим самим, концепцію італійських тричастинних Концертів Вівальді з жанрово-темповим контрастуванням складових циклу, які, безумовно, вплинули на Й. С. Баха, але які ніколи не заслоняли для нього «німецьку ідею» його прорелігійної творчості.

У центрі уваги інтерпретація Г. Гульдом, визнаного лідера піаністичного модерну XX століття, Італійського концерту Й. С. Баха постає як *акція необарочного* змісту, до того ж дотична до контрастно-поліфонічних побудов музики православної традиції, органічної для культурних вподобань Одеси. У цілому виконавські переваги піаністів Одеси явно минають гіпертрофію органної кантилени у фортепіанних версіях клавірних побудов, як це йшло з інерції академічної типології проромантичного характеру і зафіксовано у редакціях Ф. Бузоні і Б. Муджелліні у виданні творів Й. С. Баха як еталонних для поколінь музикантів-традиціоналістів. Стали

звичними звертання до експериментально-авангардистських прочитань Й. С. Баха в редакції Б. Бартока, які становлять стилістичну паралель до необарочних установок інтерпретацій Г. Гульда.

Таким чином, ліризм як соціокультурний показник мислення, розглянутий у спеціальній літературі в концепціях О. Кульчицького, Є. Онацького, М. Шлемкевича та інших, свідчить про «помежовність» раціонального і позараціонального (віросповідально-сердечного) основ, за якими стоять усі чесноти і негаразди українського світосприйняття. З цим збігається думка М. Грушевського про «пограниччя», хоч цього разу спрацьовував географічний детермінізм узагальнюючої характеристики. Такий підхід акцентує увагу на милозвучності українців як ментальній атрибутиці — з тією суттєвою поправкою, що першоознакою музичності постає пісенність і проромантичний нахил у творчості. Останнім знівельовано егоцентризм, невід'ємний від романтичної ідеї, тому романтизм як напрям не отримав в Україні повного втілення. Втім, романтична складова проявляється у вітчизняних культурно-мистецьких творах, забарвлюючи ліричною надособистісною експресією і думний епос, і раблезіанський гумор «Енеїди» І. Котляревського, і саркастично-викривальний реалізм Т. Шевченка, і «неовізантизм» М. Бойчука.

У творчості корифеїв національного мистецтва XIX століття (С. Гулака-Артемовського, М. Лисенка, К. Мікулі, Т. Шевченка,) вирізняються проромантичні елементи, але з домінуванням протосимволістських, бідермайєрських, реалістично-веристських, протоекспресіоністичних рис (у Шевченка). Водночас вони минають демонічно-драматичні ознаки, з підкресленням ліричної «розмитості» естетичних показників вираження, тобто у згоді з тим «ліризмом душі», який відзначається як стійка ментальна прикмета українців.

Салонний піанізм XIX століття став основою самоствердження українських піаністичних кіл, пом'якшуючи і оминаючи драматично-контрастні побудови, які ставлять на перше місце прогресивне

бетховеніанство в особі Ф. Ліста і його шанувальників. Оркестральне мислення у фортепіанному мистецтві XIX століття і його продовження в академічному вимірі у XX стало часткою «рояльного» піанізму. Останній поступався у першій половині XIX століття «легкій» грі. Однак, згодом, на початку, а потім в другій половині XX століття на фоні превалювання бетховеніанського стилю знов виділяється *клавірна лірика* а-оркестральної гри, апогеєм якої виступає творчість канадського піаніста Г. Гульда, а в Україні — Е. Гілельса.

Тотальна інструменталізація української професійної музики від середини і до кінця XX століття є реакцією на *ліризацію інструменталізму,* зокрема й фортепіанного. Як утілення екстатики замилування він надихає «Постлюдії» В. Сильвестрова і споріднені з ними малі, середні і великі форми у його творчості.

Отже, українські ментальні принципи детермінують:

— абсолютизацію ліризму як соціо-психологічного показника буття нації, якій притаманна певна дифузія релігійно-творчих і соціально-адміністративних сторін діяльності колективного суб'єкта й індивіда в Україні;

— ґрунтовність в українському культурному вжитку типології канту, що складає стійкий жанровий шар творчості у європейсько-християнському ареалі загалом і який не приймає базисного положення у самовираженні нації в музиці європейського Заходу Нового часу через атрибутивність для нього понадавторського суб'єктивізму; але в Україні кант відзначений «пограниччям» релігійно-буттєвого і професійного вжитку та відповідає вказаній «ліричній розмитості» меж творчого, релігійного й побутового зрізів життєдіяльності носіїв українського менталітету;

— романтично-символічний творчий підхід, який набув поширення у творчій діяльності і витоки якого упізнаємо в баладах-думках «української Сафо» Марусі Чурай, у стильових перетинах реалізму-веризму «Кобзаря» Т. Шевченка, у творчих проявах режисерів українського кінематографу

(Л. Бикова, О. Довженка, Ю. Ільєнка, К. Муратової, І. Савченка та ін.) у символізмі-романтизі «українського модерну» Б. Лятошинського і його учнів Л. Грабовського, В. Сильвестрова та ін.;

— особливості перетворення ліризму національної вокальної творчості в інструментальний глобалізм композиторського мислення у другій половині XX століття; елементом цього глобалізму виступають композиції для фортепіано, від паритету оркестрального академічного («пролістівського») і клавірно-«польотного» піанізму до наслідування традицій фортепіанної салонності з притаманним їй «космізмом понадбуттєвості»; блискучим уособленням одухотвореної салонності були піаністичний дар М. Лисенка, надзвичайно м'яка манера К. Данькевича-піаніста, салонна, у своїй основі, піаністика Е. Гілельса та ін.

— надіндивідуальні прояви ліризму в українській ментальності були закладені колективним суб'єктом вираження ліричного начала – думному епосі; це орієнтує тяжіння художнього мислення до романтизму, але оминає занурення у власне романтичний принцип світосприйняття, оскільки останній є невіддільним від егоцентризму артистичної особистості творців цього мистецтва; суттю ж українського ліризму є зв'язок із понад-індивідуальним у ліричному вираженні.

Суттєвий внесок в українське фортепіанне мистецтво зробив К. Мікулі (м. Львів), єдиний з учнів Ф. Шопена, який протягом другої половини XIX століття залишався вірним бідермайєрському піанізму польського митця, який визнавав тільки гру на «легких» фортепіано. Звичайно, Львів-Лемберг в адміністративному поділі кінця XIX століття не мав тієї ваги, яка дала б йому змогу конкурувати з більшістю столичних центрів Європи, що тяжіли до театральної симфонічності лістівського фортепіанного артистизму. Але ж наявність непохитної вірності К. Мікулі заповітам учителя дала йому можливість протриматися аж до ери К. Дебюссі – О. Скрябіна, які в епоху модерну відновили салонно-символістські вподобання епохи Ф. Шопена і рококо.

Диз'юнктивний принцип стильової парадигми культури і музики в ній XX ст. – це складне і контраверсійне співіснування традиційного і модерного стало причиною перетину пластів традиціоналізму й модернізму в мистецтві. Цей принцип набув дещо кардинально відмінного від канонічності-академізму та новаційності попередніх епох: коли перше (релігійний канон, естетичний устій академізму) було основою, з якої мала витоки типологічна варіативність церковного мистецтва та індивідуалізована авторська творчість, то друге (абсолютизація новаційності в модерні / авангарді) протистояло естетичним канонам і усталеним типологіям.

Альтернативи традиціоналістських і антитрадиціоналістських прочитань творів Й. С. Баха у виконавстві XX століття зближаються за допомогою "мінімалістської" тенденції поставангарда, обумовленою "культурою клавікорду", що поволі готувалося педагогікою минулого сторіччя, у тому числі, діяльністю Є. Вауліна і його спадкоємців в Одеській музичній академії ім. А. В. Нежданової, професора А. Кардашова, у першу чергу, до класу якого мала честь належати і атор даного дослідження. «Культура клавікорду» культивувалася також такими провідними педагогами музичного навчального закладу як Л. Гінзбург, Ю. Некрасов, П. Чуклін, продовжено в роботі професорів В. Кузікової та інших талановитих представників одеської педагогічної піаністики.

Так вибудовується висновок про спеціальну орієнтованість музикантів України й Одеси на клавірно-бахіанські аспекти фортепіанно-творчих рішень художніх завдань пост-постмордернової сучасності, в якій виконання Й. С. Баха гнучко узгоджує заповіти романтичного проорганного бахіанства – і необарочної «ритмічної механіки», заявленої Г. Гульдом у XX ст. і тої що не втратила актуальності у сьогоденному тяжінні до *клавіризації* класичної фортепіанної спадщини минулих віків.

Таким чином, маємо певний підсумок, а саме:

- ліризм історично затвердив свої виключно важливі позиції в музиці, хоч доба німецького піанізму у XIX сторіччі виставляє на перший план драматично-контрастні побудови;
- оркестральне мислення у фортепіанному мистецтві XIX сторіччя і його продовження в академічному вимірі у XX опинилися часткою «рояльного» піанізму, який поступався у першій половині віку романтизму, згодом, на початку Новітньої історії і у другій половині минулого сторіччя *клавірній лірицi* а-оркестральної гри, апогеєм якої виступає творчість Г. Гульда;
- тотальна інструменталізація української професійної музики від середини до кінця XX сторіччя виступає у функції реакції на *ліризацію інструменталізму,* у тому числі фортепіанного, який у якості моторного втілення екстатики замилування надихає *Постлюдії* В. Сильвестрова і з ними споріднені за тонусом вираження малі, середні і крупні форми у творчості названого українського майстра.

1.3 Диз'юнктивний принцип стильової якості творчості у XX столітті і проекції в мистецькі традиції та культуру фортепіанної гри в Україні

Виділена парадигматична ознака фортепіанного мислення від XIX на XX сторіччя – співвіднесеність моцартіанства і бетховеніанства, що у вік романтизму набула вигляду антитези шопеніанства-лістіанства – відзначена якістю, виділеною тут за допомогою терміну *диз'юнктивності,* оскільки орієнтована на постійність розрінення вказаних стильових полярностей і в мистецтві, і поза нього. Даний термін запозичений, як це вже прийнято на зорі XX ст. у працях Б. Яворського [345] і Б. Асафьєва [15], від лінгвістики, оскільки лінгвізація гуманітарної сфери охопила тотально провідні її дисципліни, у тому числі «науку наук» від XVIII ст. – філософію.

Концепції американської школи і Ч. Пірса в першу чергу, англійського філософського спрямування на чолі з Б. Расселом, Віденського і Львівсько-Варшавського філософських угруповань, де концепції Е. Гуссерля і

Р. Інгардена мали особливий вплив на мистецькі кола, – все це філософські розвідки, що відверто посилалися на мовознавчі здобутки і в яких традиційна тема класичної філософії (взаємодія матерії і свідомості) відсторонялася проблематикою знака і значення.

Філософські розробки споріднилися з розвитком культурології та антропології як таких в особах О. Шпенглера, В. Вернадського, в результаті складається культурологізована філософія А. Канарського, О. Лосєва і культурологізоване мистецтвознавство Д. Лихачева, М. Алпатова, М. Бахтіна, С. Аверинцева, що створили потужний принцип мислительних поворотів до «вбирання» культурологією як такою і вищезгаданим культурологізованим мистецтвознавством апарату лінгвістики і мовознавства. І все це скоєне було заради вирішення проблем видово-стильових перетворень творчих сфер, що прийняло парадоксально-нігілістичний зміст в епоху ототожнюваних постмодерну – пост-постмодерну як «посткультури» у цілому.

Наративна філософія концентрує текстологічні розробки, для яких в концепціях Ж. Дерріди і Ю. Кристєвої знімається «заборона на асоціативність», чим відсувається принципова різниця між текстами мистецькими і виробленими поза цієї сфери. Звідси – ефект «симулякра» в постмодерні, що для фортепіанної палітри розкриває можливості введення засобів «третьорядової» виразності. І це й здійснює безмірно блискучий піаніст з Китаю Лан Лан – а його випередив ще у 1910-ті роки В. Горовиць, граючи пробетховеніанську класику «піанольно-пласкими» пальцями. «Текстуальна емансипація», яку захищає Р. Барт, заявляючи про «ехокамеру» текстових побудов і знаходячи повноту текстологічного розуміння мистецтва – в «мистецтві моди» [18].

І якщо прихильники наративного підходу у «культурологізованій» філософії вбачають чітке текстологічне прочитання мистецьких втілень, в яких виконавці (в музиці і у відповідних їй мистецтвах) відсторонюють автора-композитора, то, відповідно, Р. Інгарден склав найбільш цікаву для

постмлодерністів фігуру, тим більш вшановувану в музикознавстві і, особливо, в музичній культурології.

Вказані спрямування філософії-естетики від лінгвізованих установлень на здобутки мовознавства до текстологічного «розчинення» центрального поняття у суб'єктивності прочитання тексту спонукають усвідомлювати ці дискурсивні смислові нашарування в контексті саме лінгвістичних накопичень.

Прийняті термінологічні показники гуманітаристики щедро запозичуються, у тому числі, із Богослов'я – що знайшло своє визначення у користуванні понятійними тріадами (див.символ – традиція – вжиток в культурології, жанр – стиль – форма в мистецтвознавстві), що досить прозоро співвідноситься із змістовним навантаженням Дух – душа – тіло у богословських підходах, - на відміну від класики раціоналістичних діад, організуючих парні категорії філософії та традиційної естетики.

Гуманітарні розробки вводять мистецтвознавчі (й спеціально музикознавчі) терміни для позначення позамистецьких явищ – див. концепція резонансу і ритмізації психіки для позначення специфіки етносу-нації у Л. Гумільова [62], ладові тяжіння для механізму міфологічного мислення у К. Леві-Стросса [123], поліфонічного у М. Бахтіна для виявлення художньо-естетичного виразника монологізму [23]. Такого роду запозичення доцільні в тій чи іншій сфері наукових розробок, якщо специфічний для неї термінологічний запас не віддзеркалює потрібної якості відносин-взаємодій.

В даному разі виділяємо протиріччя стильових показників моцартіанства – бетховеніанства у піаністиці в їх антитетичному співіснуванні у першій половині XIX ст., що привело до зникнення «легкої» гри у другій половині цього ж сторіччя як втілення «перемоги над консерватизмом» і над «гинущим аристократизмом». Однак історична драма дає дещо несподіване: моцартіанство відроджується, надихаючи модерн, причому, не тільки в мистецькій сфері, тоді як бетховеніанство залишається мистеьким здобутком і показником академізму. Так виявляється

амбівалентність показників «консерватизму-прогресизму» у фортепіанній сфері – але такого роду протиріччя складає *неочікуване ускладнення* взаємодій, народжених віком романтизму.

ХХ сторіччя подає дещо принципово нове: моцартіанство виходить за межі художньосамодостатнього мистецтва, охоплює «третій ряд», нарешті складає частку позамистецької сфери. І це вже не антиномії, не протиріччя в їх логічному значенні, оскільки не становлять якісно однопорядкових утворень. Звідти – потреба усвідомити дане «співіснування» всупереч їх різноспрямованої генези, що, можливо, ближче до «антиномії» як богословського терміну, за яким стоїть наявність не зв'язаних між собою принципово різних якостей.

Правда, такий підхід не уловлює спільної генетичної ж похідності моцартіанства-бетховеніанства від мистецької практики епохи Реставрації, хоча угрунтованість моцартіанства в *культурі* рококо знов-таки виводить його за мистецькі межі. А от бетховеніанство, будучи втіленням театрального мислення в фортепіанній грі, складає цілком мистецьке надбання. Тут маємо зразок перетворень мистецької і позамистецької сфер за логікою містично усвідомлюваного *чудесного,* на яке вказує о. П. Флоренський, заявляючи Преображення скорботи у Радість через спів Аллілуйя [286, с. 136], де душа зі світу дольнего ширяє у Горнє. Але в бутті можливі і протиспрямовані рухи, що і засвідчує, судячи з усього, широко вживаний термін *посткультура* щодо культурних зсувів кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Класика понятійного дискурсу потребує охоплення даностей більш широким змістом, який вбачається в лінгвістичному розумінні диз'юнкції як «відмінності», «протиставлення», «розрізнення» [260, с. 209], що не передбачає ні фактичного, ні логічного зв'язку між зіставлюваними явищами чи текстами. Але зіставлення таке протиктоване об'єктивним «співіснуванням» вказаних протилежностей, вагомість розуміння яких зазначається суб'эктивно усвідомлюваною *істинністю* (у П. Флоренського

одним із аргументів на користь віросповідальної сутності Бога є етимологія слова Істина, що походить від «ість», тобто *існує* [288, с. 36])

У XX ст., як вже відзначалося вище, і політичні централізації («табір соціалізму» – «табір імперіалізму»), і культурно-художні розходження (художньо-самозначуще мистецтво – маскультура), і саме внтурішньо-художні розмежування (традиціоналізм – модерн/авангард) демонструють статику протистояння, аж поки це не ламається постмодерном/поставангардом після 1970-х років. Кожна із сторін того державно-політичного протистояння усвідомлювала істинність своєї системи і хибність іншої, але силою обставин повинні були рахуватися з системою-антиподом.

Такого роду «співіснування» планетарного типу стимулює усвідомлення його не за логікою самооцінок учасників протистояння, але з опорою на незбагнену логіку історичного виявлення, в якому прогресистські ілюзії руху «все вище і вище, до кращого і найкращого» явно не справдилися, тоді як відставлена, але вже покликана на сьогодні метафізика історії подає аналогії, зовсім не втішні для ідеалів останніх сторіч. І все ж, як прийняти введений у науковий вжиток термін «посткультури», асоційований із станом постмодернового-поставангардного простору, то залишається тільки, за логікою історичної метафізики, згодитися з аналогією до грядущих століть як «неосередньовічних».

Оскільки філософія історії Нового часу розглядала Середньовіччя у якості «докультурного» буття по відношенню до Ренесансу (і «посткультурного» по відношенню до розвіту культури язицької Античності), – отоді і дифузія різних діяльнісних і творчо-спеціалізованих розподілів, яка так пригнічує своєю «мозаїчністю» [196] шанувальників науково-раціоналістичних розмежувань сучасності, складає дещо закономірне і зовсім не «безкультурне» у вимірах позараціональних достоїнств Знання.

Відтоді лінгвістичне значення терміну «диз'юнкція» здається доцільним щодо характеристики співіснування явищ, чи то зв'язаних між собою якимись факторами, чи то при відсутності таких показників. Але буттійне співпадання у часі стимулює їх розгляд у розрізненні і порівнянні, виходячи з *відмінностей.* І останні принципові у тому сенсі, що вказані протиріччя і кількісно, і якісно *незрівноважені,* складають *дисгармонічне* поєднання, співвідносне з різноспрямованими векторами Віри як Умобачення і «простоти серця», що народжені були у свій час релігійною всеохопленістю світосприйняття у Середньовіччі.

В політичній сфері XX ст. світ впевнено йшов до «перебудови», в результаті якої щезла політична диз'юнктивна усталеність, а в художній мали торжество «концептуального» мистецтва «посткультурного» гатунку. Наявним стало стирання граней стильових протистоянь і спеціалівзацій, аж до усвідомлення на практиці життя «кінця часу композиторів» (див.назву книги В.Мартинова [171]). Однак парадигмальні виміри минулого століття невідривні від відзначеного *усталеного протистояння,* що мало особливі наслідки для фортепіанного мислення, яке відзначилося у вік Науково-технічної революції виділенням *виконавства* у самостійну ланку творчих зусиль і вмінь.

У книзі Н.Корихалової «Інтерпретація музики» [109], яка мала у 1970-1980-ті роки надзвичайно «вибуховий» заряд, підвела рису під подіями століття в тому напрямку, що виконавство, по-перше, ствердилося у самозначущій творчій позиції по відношенню до композиційної роботи, а, по-друге, виконавство, що заявляло здатність виконавського авторського перегляду «задуму композитора», смисловий вихідний принцип якого вважався базовим. І не дивно, що даний підхід склався у дослідниці, яка своєю виконавською кваліфікацією була зобов'язана піанізму: адже від XIX і на все XX сторіччя композиторське подання своєї продукції йшло через фортепіанне виконавство, конкуруючи в цьому плані хіба що з диригентським мистецтвом.

Заява про автономію фортепіанного виконавства по відношенню до композиторства, фактично, усувало з провідного положення композиторське мистецтво, оскільки смислова самостійність фортепіанного *інтерпретаційного* виконання синонімізувалася з композиторською ініціативою – минаючи композитора як такого. У XIX ст. видатний виконавець органічно тяжів до самоствердження, пробуючи свої сили в композиції, і це мало продовження у XX віці (О. Скрябін, С. Прокофьєв, С. Рахманінов, Ф. Бузоні, Б. Барток, О. Мессіан). Але мало місце і протилежне: численні піаністи, які ствердиися саме у виконавському руслі. А це майстри найвищого рівня: А. Шнабель, В. Горовиць, Р. Казадезюс, В. Софроницький, Дж. Огдон, Б. Мікеланджелі, М. Полліні, М. Юдіна, С. Ріхтер, М. Плетньов, А. Брендель,С. Хауфф, М. Аргеріх, – і особливе місце належить Г. Гульду.

В роботі Д. Андросової показане співставлення Ф. Ліста для XIX ст. і Г. Гульда для XX, що є закономірним і справедливим. Але все ж велич піанізму Ліста трималася на композиторській міці, тоді як безумовне верховенство піанізму Гульда у минулому сторіччі доповнювалося його композиторськими зусиллями, але зовсім не трималося на них. Фортепіанне виконавство у минулому столітті не на рівних розділилося на «академістів» і «модерністів», з яких перші, у цілому, дотримувалися *спирання на стильові прикмети композиторського принципу вираження*, а другі пропонували *стильовий «перегляд» закладеної композитором виражальності*.

Ці полюси піаністичного втілення виразу найбільш демонстративно знаходимо у величних творчих внесках М. Аргеріх і Г. Гульда, у вітчизняних проявах це знаходимо дещо не так альтернативно, але все ж виражено: С. Ріхтер – Е. Гілельс. При цьому диз'юнктивний характер стильових шарів, які представляли вказані прекрасні музиканти, реалізується у зіставленні висот артистичного розмаху М. Аргеріх і С. Ріхтера, які були «бахіанцями-бетховеніанцями» у засновках своєї майстерності, при цьому демонстрували

гранично широкий в часовому і географічному планах репертуар, маючи нахил до сучасного їм модерну (С. Прокофьєв в репертуарі обох).

А от моцартіанство Г. Гульда було демонстративним для його «модернового ліризму», тоді як моцартіанські переваги Е. Гілельса «заслонялися» його «відстороненим шопеніанством» (пам'ятаємо про перемогу Гілельса на конкурсі Шопена – з шопенівськими Варіаціями на теми Моцарта).

Парадигмальний зміст піаністичних діянь тих стильових розбіжностей називаємо *диз'юнктивним*, тим підкреслюючи безсумнівну значущість обох стильових векторів, що діяли паралельно, але у протилежно-стильово скерованих артистичних тяжіннях. І це нагадує піаністичне буття першої половини XIX сторіччя, коли моцартіанство «легкої» гри співіснувало з оркестрально-театралізованим бетховеніанством. Однак у другій половині того ж століття «моцартіанство» явно було відсунутим від лідерствуючих виступів, а антипод у композиторській сфері Ф. Ліста Й. Брамс у піаністичних своїх виходах спирався на ті ж лістівські «чоловічо-силові» принципи фактурного виявлення.

Моцартіанська лінія піанізму у XIX ст. відверто розроблювалася на шляху гри на «легких» фортепіано – і серед них антитезою до «силового» піанізму вирізнилася музика Ф. Шопена, а за ним французька школа на чолі із К. Дебюссі і О. Скрябін в Росії. Друга знакова постать – О. Скрябін, що уособлює вітчизняний внесок до світового авангарду та фортепіанного модерну минулого століття і вихід якого на світовий рівень мистецького ствердження через вищеназваний доленосний виступ в Одесі у 1898 році, а також через контактність з одеськими мистецькими колами у 1910-ті роки, щире визнання якими відкриттів Скрябіна знайшло відбиття у відповідних публікаціях [342, с. 3-5; 342, с. 3].

Але не тільки феномен одеського визнання робить фігуру Скрябіна загальноприйнятною в українському творчому колі. В центрі культурного буття нашої країни – могутня фігура Б. Лятошинського, симфоніста-

«літописця», для якого скрябінівський космізм заклав базові позиції мислення і творчих відкрить. Скрябінівський символізм і скрябінівська екстатика «слов'янського експресионізму» живили надособистісний ліризм автора Другої і Третьої, П'ятої симфоній, в яких монотематична фактура викладення, співвідносна із поліфонізованим монологізмом Д. Шостаковича (також відзначеного почесною функцією симфоніста-«літописця» Росії радянської), насичена планетарними узагальненнями «слов'янського інтернаціоналізму», емблематично поданому у Слов'янському фортепіанному концерті.

Відмінний від скрябінівської «фольклорної безгрунтівності» космізм Лятошинського вибудовувався спиранням на виражений поліфонізм фактурних нашарувань, сполучення яких з українськими національними мелодіями виявляли в останніх певний духовний потенціал. В цьому плані – сполучення поліфонічних позицій, з вираженими перевагами контрастно-поліфонічних конструкцій – Б. Лятошинський склав паралель поліфонізму-фольклоризму М. Леонтовича, який видовував свій оригінальний «музичний космос», що не мав прямих паралелей до О. Скрябіна, але, як і Скрябін, здіймався до високої абстракції музичного мислення – в долання плотської насиченості гармонічно-акордового викладу Нового часу.

Сполученість із салоністю Скрябіна у Лятошинського базується дотичністю його фортепіанних п'єс до підкреслено імпресіоністичних можливостей вираження – див про це у роботі О. Рижової [243]. Вказана паралель монументаліста Лятошинського до камерно мислившого М. Леонтовича у вимірах хорових композицій загострює дійовість для «українського Веберна» салонних вимірів *мадрігальності,* яку вже неодноразово називали в даній роботі як органічну ознаку пісенної лірики України. Таким чином, не торкаючись інструментально-фортепіанного втілення камерно-салонних засновків, Леонтович у вибраній ним типологічній площині хорової мініатюри відзначив належність до тої

шляхетної камерно подаваної творчої ідеальності, яку у фортепіанній сфері втілювала лінія моцартіанства-шопенізму-скрябініанства.

Ще одна творча постать, значима для України і пов'язана з Одесою початку XX століття – це К. Шимановський, переконаний «скрябініст» у 1910-ті роки, більш того, як і Скрябін, усвідомлюючи себе у колі «Молодої Польщі» представником «нової польської школи». Він усвідомлено уникав спирань на фольклор, наслідуючи автора «Поеми екстазу». Як і у Скрябіна, фактура фортепіанних творів у Шимановського вказаних років відзначена «лістівськими» нашаруваннями, але виключалася «щільність» її подання – прелюдійність і скерцозність з їх моторикою клавіристського втілення образів «закривали» оркестральні ефекти лістівських фактурно-динамічних протиставлень і «нагнітань» до кульмінацій.

В результаті, як відмічалося вже вище, моцартівсько-шопенівська салонна клавірність, усвідомлена сучасниками Бетховена як традиціоне виявлення фортепіанно-клавірного мистецтва, стала в особі шопеніста О. Скрябіна, а від середини XX століття в творчості Г. Гульда, зосередженням модерністського ракурсу втілення засад світового мистецтва фортепіанної гри.

Художня творчість як самостійна сфера самовираження нації та особистості складає обов'язкове поєднання традиційного (канонічного, типологічного), опірного шару позицій та їх осмислення в актуальних для моменту творчого втілення умовах. Такого роду взаємодія повторюваного, цінісного своєю апробованістю у вжитку, у ритуально-життєвій і творчій діяльності виразного матеріалу і внесення змін, затребуваних об'єктивними і суб'єктивними факторами, йде від ритуально-церковних засновків *тропування,* тобто «пояснення» базового – канонічного – прийому привнесеними життям змінами.

В церковній музиці це проявляється в обов'язковому додержуванні канону, але у невідривності від змін, зумовлених звучанням оточення («обіхідність» озвучування), що приводить до закономіного *варіювання*

канону, а межі останнього зумовлюються *психологією впізнання* цього канону. В художньо самодостатній творчості діє воління суб'єкту творчості, але це останнє направляється перспективою сприйняття публікою внесених у традиційні засоби змін, *доцільних* щодо виявлення затребуваного змісту. А як справедливо підкреслювала у своїй роботі В.Холопова, основний зміст музики – переживання *високої радості,* через втілення якої кодуються всі інші відтінки музичної змістовності, посилаючись при цьому на спостереження Х.Рімана та Х.Фліка: «…музика як вид мистецтва за самими своїми природно-емоційними основами – переважно позитивний вид художньої творчості…» [294, с. 108].

І ця *гармонізуюча* за своєю природою сила музики надзвичайно вимогливо стає на стражі естетично покликаного сполучення новаційності з традиційно-канонічними показниками виразу. Дана сторона музичної виразної якості надзвичайно демонстративно виявляється у творчості представників авангарду, скажімо, теоретика і композитора в одній особі, у Б. Шеффера, який видав у свій час надзвичайно разкрите до новаційності гасло: «знайди свій звук» [377, с. 7]. І відповідно до заявленої тези у своїх композиціях він дотримувався найрадикальніших технік – у 1960-ті то був серіалізм. Але вказана технологічна ідея на диво «спокійно» сполучалася із запозиченнями фактурних ознак, загального розчленування цілого на частини (строфічність, зокрема) зі старовинного мистецтва. Так, в роботі В. Лужного читаємо: «Основні риси даних фортепіанних мініатюр – це зв'язок з принципами творчості А. Шенберга, А. Веберна, О. Мессіана, що заключається в використанні серій та її пермутацій, прозорості фактури та ритмічної нестабільності, *традиціоналізмі* (курсив Л. Ш.) у виборі форм творів та св'язку з контрастною поліфонією» [143, с. 56].

Таким чином, навіть у такого безкомпромісного новатора як Б. Шеффера радикалізм ряду показників технології і вираження усвідомлено сполучався з опорою на традиційні, історично апробовані виражальні засоби. Відповідно, інноваційні установки в художній творчості живляться

володіням традицією, естетичними й художніми канонами-типологіями, сукупність яких «тропується» свідомо допустимими відступами від них. І в музичному навчанні спеціально розрізняють етапи засвоєння-запам'ятовування нормативних позицій виконавства, за яким крокує період теоретизації, тобто осягання художього принципу гармонійного сполучення нормативності і порушення її заради новаційності.

Вказані орієнтири на модерністсько-авангардні виміри досягнень XX ст. і їх особливий зміст у поставангарді – пост-поставангарді сучасності не повинні закривати реалій розподілу творчих сил у минулому сторіччі, оскільки буття модерну-авангарду самою суттю своєю трималося на дистанціюванні від академізму-традиціоналізму. Тому вік Науково-технічної революції продемонстрував сукупно у художньо-творчій сфері «поліфонію контрастів» – у вигляді співіснування традиціоналізму і модерну-авангарду, сукупно в них представництва художньо самозначущого мистецтва і мас-культурного пласта з його вираженими входженнями у прикладну сферу і т. ін.

Відповідно, у музичному виявленні соціально-сукупна дана у XX ст. «поліфонічність» соціально детермінованих стильово-шарових накладень обернулася тяжінням до поліфонії-гетерофонії, в яких спирання на традиційну імітаційну поліфонію, асоційовану з конструкцією Фуг Й. С. Баха, сполучалося з увагою до старовинної так званої *контрастної* поліфонії бурдонно-підголоскового типу. Показовими є «Бразильські бахіани» Е. Вілли-Лобоса, ні в одній з яких не знайдемо імітаційно-фугованих побудов, але кожна з них демонструє фактурно-тембрально контрастну поліфонію однотемного викладу.

У виконавському мистецтві маємо «контрастну поліфонію співіснування» традиційно-академічної і модерно-авангардної позиції, яку позначаємо з допомогою терміну «диз'юнктивний принцип» стильової якості творчості у XX столітті. Ще раз підкреслюємо, що вихід тут намітився із значущості «диз'юнкції» (від лат. «роз'єдную», «розрізняю»), яка вказує на

«відмінність», «протиставлення», а також на логічну операцію, в якій з'єднуються два або більше висловлювань за допомогою логічного сполучника «або» в нове, складне судження [260, с. 209]. Відповідно, уявлення про стильовий «диз'юнктивний принцип» ХХ ст. базується на розумінні співіснування протиспрямованих і незмішуваних установлень творчості, саме сукупність яких дає уявлення про «стиль ХХ сторіччя».

І це принципово є відмінним від «віку романтизму», в якому здатність до новаційного перегляду традиції виводила на художньо повноцінні композиції і виконання, тоді як традиційність-академізм не характеризував рівень мистецьких відкритів, рівень геніальних прозрінь авторського пошуку. У ХХ сторіччі маємо певну рівновагу виходу геніїв традиціоналізму і модерну-авангарду, оскільки рівень кардинальних оновлень, представлений іменами О. Скрябіна, Ч. Айвза, Л. Яначека, І. Стравінського, Б. Бартока, А. Шенберга, А. Веберна, С. Прокофьєва, О. Мессіана, Л. Ноно, ін., має паралель у роботі геніїв традиціоналізму С. Рахманінова, М. Метнера, Е. Елгара, С. Барбера, І. Піццетті, Дж. Менотті й до них дотичних фольклористів типу Дж. Гершвіна, Е. Вілли-Лобоса, Г. Свиридова, інших.

Суттєвим постає «серединний» шар, в якому виражений модерністський атрадиціоналістський підхід не відзначений гостротою авангарного анти-традиціоналізму – творчість «Шістки» у Франції, Р. Штрауса, Ф. Шрекера, П. Хіндеміта і К. Орфа, Х. Хенце у Німеччині й Австрії, К. Шимановського в Польщі, М. Леонтовича і Б. Лятошинського в Україні, Б. Мартіну в Чехії, Д. Шостаковича в Росії та інших видатних особистостей, обсяг дару яких не поступається представникам авангарду, аналогічно, не менш значущими є вищеназвані й інші традиціоналісти.

Тим самим в художньому зрізі *«здатність до іноваційності» і «здатність до традиційності» не складає ієрархії мистецьких досягнень*, оскільки за тим розкладом не постає антитеза суб'єктивності-оригінальності і об'єктивованості-типологічності, як це сталося у ХІХ ст. Як підсумок – не раз вже відмічена заява В. Мартинова «Кінець часу композиторів» у 2002 р.

[171], у книзі якого авторське індивідуальне самовираження як композиторське протиставлене типологізму «бриколажної» творчості виконавців.

Названий автор, В. Мартинов, глибоко правий у констатації вичерпаності у творчості ідеї «індивідуалізму-оригінальності», але дещо загострює ситуацію XX ст. Оскільки наявність у минулому віці впливого прошарку *геніїв від традиціоналізму* вказує на вкладеність у мистецький простір XX сторіччя того самого «бриколажу» типологічної комбінаторики, яка стає самозначущою у музиці поставангарду і пост-поставангарду, але це, мабуть, не «смерть», але «переродження» композиторів, які відсторонюються від композиції як такої, посилаючи через алеаторику і сонористику це на розсуд виконавців, тоді як за ними лишається, як у церковних композиторів, право найширшої комбінаторики на матеріалі множинних типологій вираження.

Дана «безкровна революція» у музичному мистецтві засвітила й той суттєвий показник творчості, який зосередився на діяльності виконавця як такого – у XX сторіччі намітилося виокремлення виконавської діяльності як окремої від композиторства, а вже саме таке розділення засвідчило самостійність мистецького типологізму. Оскільки виконавська діяльність, виявлювана на поданні іншотворчого композиторського тексту, від начал своїх «вуалює» індивідуалізм творчого самовиявлення, висуваючи, в принципі (у XX ст.; іншою є ситуація тепер, у пост-поставангардному середовищі!), турботу про «задум автора», звідти, «розчинення» виконавської суб'єктивності в об'єктивованому дотримуванні рис іншоперсонального змісту.

Результатом такого розділення творчих спеціалізацій маємо, вперше за три століття, виділення національної школи за ознакою *виконавського* самоствердження – Канада, представлена діяльністю *геніального* піаніста і композитора невеликого мистецького обсягу – пор. з буттям Швейцарії, де наявність, перш за все, генія музикознавства Е. Курта вирішує самостійність

творчого самоствердження нації на світовому рівні в музиці. В науковій сфері, як і у виконавстві, не може здійснюватися самозначущо індивідуалізм суб'єкта-творця, відповідно, вказане положення виокремлення національної школи за ознаками чисто наукової чи тільки виконавської вираженості – неможливим було у XIX ст., стало нормативним показником у минулому сторіччі.

Єдність виконавської і композиторської творчості в особистості музиканта-фахівця забезпечувала на певному етапі виконавській позиції прийману від композиторської акції авторську *новаційність* (акт *імпровізації* довго тримав «порубіжжя» композиція-виконавство у авторському самовираженні). Але автономізація виконавства виводить на авторство *інтерпретації,* причому, навіть при всіх спробах *автентичної* гри, оскільки використання достовірних для епохи інструментів не означає адекватності реакції на них слухачів, вихованих в певних історично виправданих умовах музичного орієнтування. Так чи інакше постає проблема визначення авторського виконання, яке за певними, перш за все, стильовими показниками, відмежовується від авторської ж композиції. Більше того, психологія творчості стверджує – і це прекрасно ілюструють записи виконавської гри композиторами своїх же творів – стильову «парціальність» видів творчості, представленої одною особою.

Дана обставина з посиланням на спостереження випускників класа професора О.В.Сокола спеціально обговорюється в роботі Д. Андросової:

«Особливу галузь розробок виконавського стилю представляють випускники класу О. Сокола, які висвітлюють проблему самозначимості класифікацій *виконавських стилів* за Б. Яворським у співіднесеності композиторської складової творчої продукції – такими є дослідження О. Чумаченко …, П. Муляра …, ін. У дисертації П. Муляра загострена проблематика *стильової вибірковості виконавства,* у якому встоялася двоїчність класичний ('строгий') – романтичний ('вільний') стилі. При цьому в практиці сучасного виконавства висунувся ще підсумковуючий 'сучасний', що

охоплює полюси ‘джазованої розкутості’ і експресіоністськи-примітивістскього ‘брюїтизму’ у виділенні ударно-тембральної сторони звучання» [203, с. 15].

Виділення на порозі XX сторіччя проблеми самозначущості *виконавських* стилів вказувало на просування ідеї авторського ствердження для виконавців, при тому що останні складають репертуар, в основному, з чужих композицій. Звертаємося знову до проробки концепції *авторства* в музиці, яке у В. Мартинова чітко зв’язується саме з композиторськими вміннями: «Масштаб особистості композитора виміряється тою кількістю новизни, що міститься в написаній ним речі. Чим значніщий і відчутний новаційний крок, тим значнішою є особистість композитора» [171, с. 174].

Для релігійно-православно мислячого В. Мартинова перспектива розквіту композиторської творчості небезпечна відривом від породжуючого музичну дійсність надособистісного фактору Ідеальності: «І подібно до того, як з позицій Космосу й Одкровення Історія представляється чимсь ефемерним та ілюзорним, так і з позицій звуку й інтонації в їхньому акустичному аспекті функція представляється якимсь віртуальним і навіть фіктивним явищем, тому що, по суті справи, функціональність являє собою явище не акустичне, а психологічне. І Історія, і функціональність складаються з однієї й тої ж субстанції. Якщо за звуком-тоном стоїть Космос і космічна гармонія, а за інтонацією-тонемою стоїть Одкровення й потік Божественої благодаті, то за функціональністю стоїть Історія й свобода волевиявлення людини» [171, с. 175].

Не вдаючись в даному разі до дискусії про духовну перспективу композиторського навику, фіксуємо у висловленні відомого музикознавця концентрацію концепції авторства навколо фігури композитора. Хоч і в його спостереженнях відносно імпровізованої мелізматики дисканту, який історично складає перший крок до формування композиторської специфіки, підкреслена думка, що все ж дискантове мелодійне творення знаходиться в

річищі виконавської майстерності, але вже виявлено авторської [171, с. 147-149].

І саме у виконавській сфері момент новаційності в побудовах *колоподібних кружлянь* (в риторичній символіці – Богопоминальних) виводить на етичні пограниччя, які гостро постають у сьогоденні: авторська новаційність, що відсторонює значимість Космосу і Гармонії самих по собі в музиці заради «правди вираження» індивіда, все ж основою останнього залишає виміри Вищого: «Подібно до того як новаційний крок не може бути зробленим у ‘безповітряному просторі’ і потребує для свого здійснення певної вихідної точки чи вихідної моделі… Свобода, що керує композитором, бере свій початок у відштовхуванні від християнскього Одкровення…» [171, с. 176].

Виховання майбутнього виконавця-артиста як особистості й похідних з цього питань психологічної, фізіологічної, фізично-пластичної та ін. підготовки покликані вирішувати фахівці-педагоги, *новаційний* зміст діяльності яких влучно висловив Г. Г. Нейгауз: «Уважаю, що одне з головних завдань педагога – зробити якомога швидше й грунтовніше так, щоб бути непотрібним учневі, усунути себе, вчасно зійти зі сцени, тобто прищепити йому ту самостійність мислення, методів роботи, самопізнання й уміння домагатися мети, які називаються зрілістю, порогом, за яким починається майстерність” [332, с. 16-17].

Ця неймовірна складність задачі навчання *методології майстерного мислення*, яка, само собою, зберігає «точку відштовхування» осягання змісту музичної Високості загалом, зумовила те, що наукова розробка проблеми професійної підготовки музиканта-педагога, що почалася з кінця 60-х років минулого сторіччя й сконцентрувала зусилля багатьох музикантів, не принесла належних результатів. У деякій мірі це пояснювали тим, що зусилля дослідників були роз'єднаними, по перевазі емпіричними, не об'єднаними єдиною науково-обгрунтованою концепцією й не доведеними до

логічного завершення – до створення скільки-небудь стрункої педагогічної теорії.

З позицій сьогодення – поставлене завдання було утопічним і приреченим на функцію «рубки дороги на місяць» (див.кадри з фільму А. Кончаловського «Сибіріада»): корені музики – в ритуально-релігійній сфері, засновки професійного музичного навчання започатковані Богослов'ям, а минаючи це історичне тло музичного мистецтва вибудувати «скільки-небудь стрункy педагогічну теорію» неможливо.

Інтуітивно такий організаційний поворот усвідомлювався і адміністрацією колишнього СРСР, і самими музикантами-педагогами: відкриті було в консерваторіях педагогічні відділення, музично-педагогічні факультети передали з консерваторій у педінститути, що негативно позначилася на професійному статусі й соціальній ролі музиканта-педагога. Адже його професія не пов'язувалася з системою спеціальної музичної освіти, а вкладена була у сферу загальної освітньої підготовки. Як наслідок, серед музикантів, викладачів і студентів, падає престиж педагогічної професії: підготовка музикантів до педагогічної діяльності здійснюється як другорядна, що не заслуговує спеціальної уваги й праці, більше того, музикант-педагог у свідомості багатьох починає асоціюватися з невдахою, що не відбувся як виконавець-артист.

І тільки тверезa оцінка ситуації на ринку праці, на якому затребувані лише одиниці музикантів-виконавців, примирила випускників музичних училищ і консерваторій з необхідністю надбання навичок педагогічної діяльності. Починаючи з 1975 р. за цією проблемою проводяться регіональні й Всесоюзні семінари й науково-практичні конференції. У багатьох музичних вузах відкриваються спеціальні кафедри психології, педагогіки, методики, вводиться педагогічна практика.

Школи педпрактики стали органічною частиною навчальних планів і навчально-виховного процесу, педагогіка й психологія включаються в число обов'язкових навчальних дисциплін. Всі ці міри деякою мірою сприяли росту

професійного статусу музиканта-педагога, підвищенню інтересу до музично-педагогічної діяльності в цілому і її вивчення як феномена. Дослідження М. Блінової, Л. Бочкарьова, С. Бенедиктова, А. Готсдинера, А. Зелінського, І. Зетель, О. Костюка, Є. Назайкінського, В. Ражнікова сприяли виявленню деяких аспектів психологічного забезпечення діяльності музиканта-виконавця, структури, змісту й форм організації процесу підготовки музиканта до педагогічної діяльності в консерваторіях і творчо-практичної діяльності у цілому.

На якийсь момент саме феномен *сприйняття* став у центрі уваги дослідників: саме культурний контекст музичного вираження вирішував міру іноваційності, знімаючи авангардний радикалізм буквального втілення гасла «знайти свій звук» на користь *прочитання-сприйняття* даного феномену у вказаній якості [377, с. 18-19].

Та психологізація музичних кодів художнього виявлення дуже чуйно відмічена К.Пендерецьким у його «штюрмерських» творах 1960-х – 1970-х років, коли поряд і після демонстративно «новозвучного» сонористичного опусу «Трен пам’яті жертв Хіросіми» представлені «Stabat mater», «Космогонія», у яких звучання мажорного тризвуку постає у феноменальному ключі *концентрації ідеального із сонористичної сукупності* звучащої більшості композиції. Саме сонор склав контекст новаційного сприйняття такого «тривіального» компонента вираження як мажорний тризвук. Саме контекст сонористики відновив архетиповий зміст цієї гармонії як втілення «олюдненого космосу», оскільки акустично-фізичні показники цього виразного елемента мають опосередковане відношення до «гармонії світу» з інтервальною координацією на квінто-квартових співвідношеннях.

Узагальнюючи результати цих досліджень, мусимо підкреслити, що діяльність музиканта-педагога за своєю природою є інтегративною й ґрунтується на практичному оволодінні й осмисленні цілого комплексу наук. Уміння їх усвідомлено застосовувати у своїй практичній педагогічній роботі

- центральний момент у підготовці Музиканта. Досягнення відповідного результату пов'язане із системним принципом організації навчального процесу, заснованому на поетапному освоєнні відповідної моделі фахівця. А це можливе – через глибоке освоєння навчальних дисциплін і вміння застосовувати їх на практиці в процесуальному розгортанні кожної теми, через інтеграцію придбаних знань і вмінь в руслі актуальної ідеї.

Формою для втілення цих вимог служить групова й індивідуальна педагогічна практика. Суто виконавський ракурс втілення української піаністичної культури аналізується на творчості двох найвиразніших, світового значення митців, які засвідчують найвищі щаблі завоювань піаністичного виконавства не лише України, але й світу. Це – Святослав Ріхтер і Еміль Гілельс, вражаючі досягнення яких склалися в безпосередній підготовці прояву їх майстерності саме в Одесі.

Одеса на початку XX століття, у якості Третього міста імперії, визначала найвищі показники центру мистецтва модерну, що певною мірою і сьогодні зберігається в сучасній Україні, кілька десятиліть поспіль демонструючи щорічний, єдиний в Україні фестиваль авангардної музики «Два дні і дві ночі Нової музики», а також Міжнародний конкурс пам’яті Е. Гілельса, у програмі вимог якого підкреслено виконавство музики модерну, твори С. Прокоф’єва, Д. Шостаковича та інших авторів, що уособлюють інноваційні настанови фортепіанного мислення XX – XXI століть.

Спеціальна увага в роботі приділена характеристиці композиторів і піаністів, безпосередньо пов’язаних саме з одеським культурним піаністичним ареалом – це фортепіанна творчість К. Корчмарьова, С. Орфеєва, О. Красотова і, особливо, К. Данькевича, досягнення якого зумовили високий злет музично-творчої репутації міста у передвоєнний період 1930-х – 1940-х років. В описах підкреслена спадковість мистецької майстерності названих та інших представників унікальних мистецьких явищ Одеси початку минулого століття: ректорство В. Малішевського, вихованця

М. Римського-Корсакова, згодом видатного композитора і педагога Польщі, у класі по композиції якого сформувався геній польської музики XX ст. В. Лютославський. Адже саме В. Малішевський став засновником Конкурсу імені Ф. Шопена у Варшаві, перемога на якому визначила високий щабель творчого сходження Е. Гілельса.

Такого роду констатація має досить печальний зміст з огляду на критерії художньо-театрального артистизму, що складає суттєві засновки академічного музичного життя. Але, з врахуванням автономії виконавської діяльності у сукупності музично-творчих виявлень, з яких найбільш цінними вважалися композиторські вміння і які, за висновками такого зацікавленого дослідника як композитор В. Мартинов, є втіленням творчого егоцентризму [171], то саме *виконавство,* покликане до втілення позаіндивідуально даних текстів-змістів, звернене до сакрального витоку музичного мислення у цілому.

Тому театрально-артистичний комплекс закономірним чином складає трудну ланку фахівської підготовки, відповідно, визиває потребу в допоміжних зусиллях для свого розвитку. Звертаємо увагу на зосередження новаційних засобів та ідей, що їх надихають, у історичні періоди, позначені якістю «ренесансу-відродження», сама назва яких (реанімація того, що мало місце – і часто неодноразово – в історичних подіях) як би не суміщається з оновлюючими процесами історичної ходи. Велич європейського і особливо західноєвропейського Ренесансу неодноразово вихвалювали автори історичних описів подій і їх творців-персоналій, хоч той мистецько- й наукотворчий розквіт ретельно готувався ренесансними «кільцями» від початку європейського Середньовіччя, тобто від прийняття Римом-Візантією християнських засад Віросповідання. Нагадуємо ті етапи європейської путі: Музичний ренесанс IV ст. у Візантії (за К. Кузнєцовим [117, с. 40]), Каролінгський ренесанс [95; 96], Македонський ренесанс [131, с. 99-133]. І, відмітимо, «ренесансним», тобто «відроджуваним» в них є ті ж компоненти

античної греко-римської культури, як і в ренесансному колі XIV–XVI ст., якому приписується принципове «відновлення» зв’язків з Античністю.

Для нас цікавим є не зріз буквальної значеннєвості поняття «ренесансу», але те, що при очевидних (неодноразових!) посиланнях на античні взірці вироблялися на кожному наступному витку ренесансних виявлень дійсно новаційні творчі установлення, фахівська велич яких освящалася аналогіями щодо минулих досягнень людства.

В цьому плані символічною виступає епоха Стародавнього Єгипту, для якого фази Древнього, Середнього і Нового царств чітко корегувалися принциповим оновленням форм творення (відмова від побудов пірамід) у період Середнього царства, тоді як Нове царство демонстративно «ренесансно» відновило будівничі переваги Старожитності. Але саме на порозі ренесансного акту Нового царства відбулася найбільш радикально виражена новація давньоєгипетської культурної лінії: реформи Ехнатона, що передували відкриттям Нової ери I ст. І додамо: на зрізі XV–XIV ст. до н.е., що співвідносне з «оберненим» часовим порогом західноєвропейського Ренесансу XIV–XV ст.н.е.

Вказане закріплене історіографією позначення принципово нового етапу буття людей через ренесансне повернення «на круги своя» надзвичайно продуктивне у виділенні амбівалентності моцартіанства – бетховеніанства як традиційності – новаційності у XIX ст. і обернення тих показників у XX ст. В цьому плані прийнята мистецтвознавча двоїчність традиція – новація покликана бути корегованою *культурознавчою* позицією: традиція – атрадиціоналістське тло.

Саме таке розуміння мистецького буття спонукало в свій час заявити Х. Вьольфліна двоїчний принцип історичного розвитку мистецтва взагалі (орієнтуючись на зображальну сферу мистецтва по перевазі), де складовими виступають ренесансна – барочна фази [42], причому, перша з них (Ренесанс) представляє класичний-цілісний етап історичного розвитку мистецтва, тоді

як Бароко концентрує акласичні-антитетичні показники мистецької виразності.

В музичній області аналогічну двоїчність знаходимо в розрізненні музикантами-практиками таких стилістичних градацій як «класичні – романтичні» ознаки, оскільки розквіт авторської музичної композиторської практики припадає на більш пізні історичні періоди, а саме, на творчість XVIII–XIX сторіч, що спирається на досягнення музичного класицизму й романтизму. За спостереженнями П. Муляра [203], саме стабільність у фахівських колах вказаного слововживання у визначенні виконавських стильових застав засвідчила принципову самостійність виконавських стильових-стилістичних уподобань по відношенню до відповідних типологій у композиторських творах.

Щодо професійної діяльності музиканта-педагога це означає, що відначально він повинен володіти власне виконавською, композиторською діяльністю, тобто бути освіченим (підготовленим) як музикант-творець і вже на цій основі освоювати педагогічні засади, що являє собою не що інше як спеціально організовану діяльність педагога по навчанню свого учня діяльності написання, виконання музичних творів за допомогою якого- або інструмента (голосу, скрипки, фортепіано та ін.).

Обговорення питань специфіки музичного твору, як його можна й потрібно виконувати, які способи, прийоми дозволяють найбільше продуктивно освоювати діяльність по відтворенню музичних композицій у живому звучанні, які художні й естетичні принципи регламентують діяльність музиканта-виконавця й забезпечують її ефективність і т.п. – становить головний предметний зміст занять. В них музикант-педагог організує й здійснює вже іншу діяльність, метою якої виступає навчання, виховання, розвиток учня, і яка вибудовується на спілкуванні, взаємодії й співробітництві в системі “ музикант-педагог – музичний твір – музикант-учень”.

У такий спосіб відмінність музиканта-педагога від музиканта-композитора, музиканта-виконавця визначається тим, що він володіє не тільки досвідом, культурою створення й відтворення музичних композицій, але й досвідом навчання цьому досвіду іншої людини – свого учня. Із цього маємо висновок, що підготовка музиканта-композитора, музиканта-виконавця не збігається по своїми цілями, завданнями, сутністю з підготовкою музиканта-педагога, хоча перше детермінує друге, будучи її рефлексією.

Продукт цієї рефлексії функціонує в музичній культурі й, зокрема, у системі підготовки музиканта-виконавця як зразок виконання музичних добутків "за Лістом", "за Шопеном", "за Бузоні", "за Софроницьким" та ін. Завдання музиканта-педагога – ознайомити свого учня із цими зразками й навчити ними користуватися. При цьому вчити цьому необхідно, співвідносячи їх з індивідуальними можливостями й устремліннями свого учня, об'єктивними законами й закономірностями його психічного розвитку й формування як особистості. Саме в цьому складається суть його педагогічної діяльності, у цьому напрямку вдосконалюється й розвивається його професійна педагогічна майстерність, у цьому проявляється його готовність до виконання даної діяльнісної складової музикантсько-фахівського призначення.

Вважаючи на те, що діяльнісна активність регулюється психічними установленнями аперцепції, тобто виробленими суб'єктивним (індивідуальним чи колективним) досвідом мислительними стереотипами реакції на зовнішні впливи, мусимо усвідомлювати органіку адаптації тих останніх до установлень суб'єкта, а, значить, готовності останнього гнучко погоджувати відомі йому нормативи з відмінними від них. Механізм адаптації передбачає засвоєння незнайомого, складаючи біологічно-психологічну передумову інноваційної продукції суб'єкта активності.

Цей енергетичний виток активності живого взагалі надзвичайно органічно втілює релігіно-філософське уявлення про нерозривність суб'єкта і

об’єкта («індекативність») як у діяльнісному виявленні, так і в мислительній рефлексії усвідомлення і самоусвідомлення зробленого-створеного. Вказана сторона мислительних операцій співпадає з механікою тропування-метафоризації в художньо-творчих дільнісних виходах, в яких єдність суб’єкта – об’єкта у вираженні утворює аксіоматичне тло творчих операцій взагалі.

Вказана метафорична підоснова, визнана від Г. Гегеля базою розуміння художньо-образних рішень (див.у Ю. Борєва [32, с. 195-198]), має певні пересічення з науково-творчими механізмами, що зафіксовано поняттям ренесансної «діалогіки» [21] і що має виходи на метод аналогії як спосіб заохочення творчого пошуку (не будучи засобом доказу), на етимологічний підхід, який на певних етапах позитивістської абсолютизації експерименту не вважався науковим за його внутрішній зв’язок з аналогізаційними операціями. Ці мислительно-розумові й віросповідально-поєднальні типології як стимул творчої роботи прекрасно усвідомлювали організатори й діячі перших консерваторій, які саме й заклали базис музичної освіти і системи професійного музичного мислення загалом.

Наскрізне на протязі усього навчання (від 7 до 15 років) штудіювання філософії, Богослов’я-теології, навчання чотирьом мовам та ін. в паралель до об’ємного засвоєння саме музичних теорії й практики [17, с. 40-42], – забезпечували у вищій мірі взаємодію науково-творчих і художньо-поетичних рішень в діяльності музиканта-фахівця як *принципово аналогічних* сфер діяльності. І, більше того, забезпечували – вказані взаємодії – гнучкі поєднання сакрального – профанного, наукового – творчо-художнього, що й на сьогодні вражають гігантизмом творчих досягнень як в науковій, так і в творчо-практичній сферах.

В подальших розробках концепцій діяльності звертає на себе увагу позиція А. Леонтьєва, який, відмовляючись від терміну “трудова діяльність”, вважав за необхідне оперувати поняттяя *предметної діяльності*. Даний підхід цілком приймається музикантами й представниками сфери мистецтва

взагалі, оскільки історія людства засвідчує, що саме специфічно людський характер дільнісного виявлення забезпечується *ритуально-церемоніальною* активністю. Трудових зусиль в розумінні подальших епох первісна людина не робила і не могла робити, оскільки вихідним и стрижньовим для неї була *віросповідальна* спрямованість дій, що й виражалося у «надлишковому» (за вимірами цивілізаційних трактувань) зосередженні на ритуалах-обрядах (див. у Ф. Топорова про культурну єдність слова-міфа-мистецтва в ритуальних дійствах [279]). Це нагадування історичних витоків людського культуротворення аргументує вагомість розуміння діяльності як *предметно* спрямованої, причому, предметом цього спрямування виступає епохально детермінований («дух епохи» [50]) мислительний тип віросповідальної активності.

Вказаний принцип дещо парадоксально віддзеркалювався у вихідній вимозі до «абітурієнтів» італійських консерваторій XVII–XVIII ст.: претендент на навчання повинен бути охрещеним [17, с. 38]. І якщо ревнителі «прогресу» вбачали у тій вимозі «церковний гніт» щодо мислительних установлень майбутніх учнів, то, з позицій сьогоднішньої недовіри до лінійно-історичних підходів «прогресистів», підкреслюємо культуротворчий стимул цієї вимоги, оскільки повнота ідеальної абстракції музики і реальна надскладність засвоєння навчання в масштабах перших консерваторій не могли бути осягненими учнями, якщо до цього не підключалася енергетика віросповідальної пристрасті й довіри до Вищої Досконалості буття.

Адже для віруючого найскладніші зусилля розумового й фізичного характеру спрямовані на *перетворення* дійсності згідно з божественно закладеною в людину здатністю *ангелоподоби* [172, с. 36]. Атеїствуючі філософи Західної Європи XVII-XVIII сторіччя внесли позацерковний аспект в ту формулу, замінивши мету діяльнісного перетворення дійсності на раціонально-логічно усвідомлювану «користь людині», кінець кінцем, ототожнювану з матеріально-споживчим забезпеченням. І така мета не

залишала місця музиці як високому мистецтву, що й спостерігаємо на постіндустріальному-посткультурному роздоріжжі цивілізаційної сьогоденності.

Результуючим уявленням про діяльність привело до розуміння її як особливої людської форми активного відношення до світу, характерною рисою якої виступає необмежена здатність суб'єкта діяльності до перегляду й удосконалювання вже відомих і використовуваних програм, способів взаємодії зі світом. Із цього виходить, що діяльнісний зв'язок людини з природним оточенням складається не в простому підпорядкуванні її своїм цілям, а в спрямуванні цих цілей до природної сутності. Але це вже звучить майже утопічно, оскільки культурна штучність людини таку раціонально спрямовану «на природу» діяльність буде жорстко корегувати не природою народженими стереотипами.

Як бачимо, розвиток не забезпечується використанням наявного суспільного (соціального) досвіду. Воно з необхідністю припускає розширення, поглиблення цього досвіду, його переходу з результативно-предметної форми існування у ідеально-діяльну. Розпредмечування соціального досвіду в діяльності й опредмечення його у власних засобах і результатах діяльності з'являється для людини механізмом його розвитку як суб'єкту. Симптоматично, що у виробництві, де процес обміну продуктами припускає відтворення вже раніше поставленої й реалізованої мети, філософи не знаходять місця цілеспрямуванню як вільному самовираженню суб'єкта:

“ ... той факт, що людина при цьому діє доцільно, зі знанням справи, нічого в цьому змісті не міняє… Усвідомлення необхідності саме по собі не знімає її зовнішнього, примусового стосовно самого індивіда характеру, підпорядкованості його волі доцільності, заданої, нав'язаної йому цією необхідністю. У праці, орієнтованій на меті споживання, людина, отже, не виступає в якості цілеспрямовано діючого суб'єкта. Сама постановка мети є тут не моментом цілеспрямування, а, навпаки, спрямування до зовнішніх цьому процесу меж – саме зовнішніх, оскільки способи реалізації Мети, за

визначенням, не можуть бути представлені в самому процесі Цілеспрямування" [332, с. 36-42].

Таким чином, об'єктивний початок у діяльності знаходить свій прояв у характеристиках її предметного змісту, яке фіксує перетворюючі або створювані якості Дійсності. Також це результати або продукти цього перетворення, що надають соціального змісту діяльності. Нарешті, предметний зміст діяльності усвідомлюється за способами досягнення результатів, що матеріалізують сам процес перетворення. Суб'єктивний початок знаходить своє послідовне вираження в реальних формах втілення об'єктивного змісту діяльності. Уже в силу своєї належності суб'єктові діяльності воно обумовлено неповторністю, унікальністю його психічних можливостей, особистісних переваг і індивідуального життєвого досвіду.

Саме відношення об'єктивного і суб'єктивного надає діяльності риси узагальненого й окремого, є джерелом протиріч, що впливають на її розвиток. Але сам шлях, по якому піде розвиток діяльності, вибір способу усунення протиріччя між об'єктивн і суб'єктивним, визначається суб'єктом. Від нього залежить: чи підкоритися повністю вимогам об'єктивного, що спричинить збереження й відтворення вже відомих зразків діяльності, або через цілеспрямування затвердити власне бачення предмета й способи його перетворення, створюючи тим самим унікальний зразок діяльності.

Важливо те, що й у першому, і в другому випадку регулятором активності суб'єкта виступає його свідомість – у нероздільності з під-свідомими стимулами самовиявлення. Саме у свідомості суб'єкта об'єктивні властивості предмета й вимоги діяльності погоджуються, співвідносяться з реальними можливостями й інтересами самого діяча. Вишикуючи у свідомості (і неодмінно корегуючи з підсвідомими тяжіннями психіки) ідеальний план діяльності, суб'єкт задає її загальну орієнтацію, мобілізує психічні процеси або на задоволення об'єктивних вимог діяльності (тобто збереження її стійкості), або на їх подолання (тобто приведення її в стан нестійкості, розвитку).

Для будь-якого випадку свідомість виконує роль системоутворюючого фактора, що погоджує всі рівні забезпечення діяльності воєдино й визначає загальний характер взаємодії її елементів. Саме свідомість виступає детермінантою змін у діяльності, внутрішньою, сутнісною передумовою її розвитку. Конкретизація наведених вище міркувань у контексті професійної діяльності музиканта- фахівця дозволяє говорити про те, що розвиток, удосконалювання цієї діяльності залежить від особливостей подолання самою творчою особистістю протиріччя між її об'єктивним і суб'єктивним початком.

Об'єктивне проявляє себе в тім, які перетворювальні або створені якості творчого процесу, його учасників фіксуються в предметному змісті професійної діяльності музиканта-фахівця. Також це результати, що надають соціального змісту його професійній музично-творчій діяльності. Об’єктивний початок виражається у тому, яким способом досягаються ці результати, у чому конкретно матеріалізується те, у чому музикант-фахівець бачить підсумок своєї діяльності. Суб'єктивне ж проявляє себе в тім, як особистість приходить до цього результату: чи буде він міняти самого себе, освоєну схему діяльності стосовно до особливостей тої ситуації, що складається під впливом особливостей індивідуальності оточення, або буде намагатися змінити останнє, для того, щоб воно відповідало існуючим схемам, програмам, закликам музично-творчої діяльності.

Очевидно, що від того, яке рішення прийме музикант-фахівець залежить: чи буде його музично-творча діяльність здійснюватися в рамках репродукування вже відомих зразків цієї діяльності, або змінюватися, удосконалюватися завдяки створенню нових зразків, тобто за рахунок інновацій. Але така раціональна альтернатива на сьогодні не доцільна: вибір у ту або іншу сторону визначається індивідом, але, за законами текстотворення, суб’єктивний аспект оперування прийнятими зразками зазначиться попри свідомості персоналії, тоді як однозначно прийнята мета

новаційності, не попадаючи в коло впізнаваних компонентів, не може бути оціненою в новаційності як такій.

Сьогоденне «бриколажне» (за В. Мартиновим) творення текстів на запит людської спільноти, угруповань, нарешті, «масового споживача», неминуче базується на типологічних «мовленнєвих» в широкому значенні утвореннях, підсумковий огляд яких покликаний ствердити суб'єктивну вибірковість комбінованих типологічних складових. Саме вказані «злами розмежувань» типологічного і новаційного у творчості, коли авторською достовірністю перестала слугувати *композиція,* що потребувала зосередження на процесі свого засвоєння (у часовому розгорненні твору як такого у літературі, музиці, театральних виставах чи психології його охоплення у зображальній сфері), на відміну від того, що називають на сьогодні «творчою акцією».

Саме ця остання повинна бути прийнятою в нашому описі розвитку форм творчості, оскільки саме історичні матеріали демонструють переростання первісної простоти синкретизму у багаторівневе диференційоване співвіднесення творчих діяльностей у синтезованих сполученнях музичної цивілізації Нової й Новітньої історії. Відповідно, структури більш низького рівня організації об'єктивно визначають істотні риси структур більше високої організації й трансформуються в умовах їх існування [332, с. 24-32].

Фортепіанне виробництво України (коли вже йдеться про щільну взаємодію матеріально-виробничих і художньо-творчих процесів в сьогоденному соціумі) спрямоване на фахівську озброєність, у тому числі це готовність до адаптації в нових умовах соціального буття, в якому творча сфера часто невіддільна від соціально-виробничо демонстраційних виступів. І коли на Майдані у відомих подіях в Києві 2014 р. на імпровізовану трибуну бів поставлений рояль (і це мало свою аналогію у «промайданній» акції в Одесі біля Дюка, куди викотили піаніно), то в цих умовах гра піаніста сприймалася в принципово позахудожніх критеріях *символіки-емблематики*

рояльності-фортепіанності як культурного здобутку національних революціонерів.

А ці події віддзеркалюють певні тенденції соціального буття планетарного обсягу, з яких найбільш болісно для музикантів-фахівців усвідомлюється категоричне зменшення попиту на фортепіанно-сольні концерти, на клавірабенди, що за кілька десятиліть до сьогодення складали атрибутику артистичного самоствердження піаніста. І не тільки піаністи, а й представники інших творчих професій діставали визнання як видатних діячів *культури* певної історичної доби, минаючи саме мистецькі способи самоствердження і самовиявлення.

В сучасних умовах не програмно оформлений перелік виконуваних творів, але «проект», тематично-літературно сформульований, вирішує долю допуску піаністів до філармонічної естради, – а хіба ж типу «Бах – перезавантаження» у виконанні народним артистом України О.Ботвіновим бахівських Гольдбергівських варіацій в контрапункті з перкусією турецького джазиста. Гра Ботвинова у своєму роді прекрасна, але з тим же успіхом можна були грати цикл, скажімо, С. Рахманинова («Рахманинов – перезавантаження»), адаптуючи до смаків широкої аудиторії, життєвим вихованням зобов'язаній джазовій естраді, класичний твір. Тобто культурна програма у таких виступах – збереження класики в уяві широкої публіки як соціально корисний захід «підтримки почуттів добрих» у масовій свідомості – явно перевершує мистецькі вимоги «художньої цілісності твору».

В річище тих же перетворень, які є сьогоденним надбанням і тим, що не має в артистичному житті «зворотного ходу», виступають і зусилля академічної піаністки, що ствердилася в артистичному званні народної артистки України в Києві, але вихована була і вийшла на всеукраїнський і світовий рівень з Одеси, – Л. Марцевич. Шопеністські переваги її репертуару безумовні, хоч її виконання повністю збігається з пролістівськими «маскулінними»-силовими виявленнями театралізованої рояльності, показовими для піаністичних вподобань Києва. Але головним є те, що

надбагатий досвід її філармонічних концертів завершився – «проектами», типу: «Шопен у листах і в музиці».

І ясно з того заголовку «проекта», що як би ретельно не розписувалися в програмі конкретні твори, поставлені в озвучування виступу, зіставлення тексту листів Шопена із тими чи іншими композиціями, не заявлюваними спеціально, тобто без зосередження уваги сдухачів на процесуальності початку-розвитку-закінчення (асафьєвська формула i:m:t, initium-movere-terminus, запозичена з арістотелівського засвідчення театральної «другої реальності»), - авторські *композиції* Шопена невловимі. На першому плані сприйняття тут – особистість виконавиці, її бачення Шопена – з посиланням на документальність нехудожньої цінності автентичних листів генія.

Надлишкова, мабуть, широта фортепіанного репертуару не заслоняє потреби у віртозів рівня М. Плетньова, М. Аргеріх та ін. робити авторські перекладення відомих симфонічних, балетних, оперних творів для фортепіано (для двох фортепіано), відновлюючи, фактично, традицію транскрипцій XIX сторіччя, тільки в певній строгості «аутентичних» композиційних прочитань вихідного тексту.

Поставангард у світі і в Україні надихнув музикантів на стирання професійних розмежувань, стимулюючи концерти-композиції, концерти-розповіді, концерти з активним відеорядом і з елементами діалогу зі слухачами, що майже 100 років тому (1923-1928) демонстрував у Києві Г.Беклемишев у своїх лекціях-концертах, оцінених як тих, що мали «велике художньо-просвітницьке значення» [25, с. 61], тобто культурно-виховний фактор усвідомлювався не менше, ніж саме артистично-творчий внесок.

Особливо цікавим є те, що стосується виступів піаністами з імпровізаціями, якими ще недавно блищала піаністична Одеса в разі виходів на філармонічну сцену заслужених артистів України Ю. Кузнецова і С. Терентьєва. Переважання у першого джазової стилістики, при тому що свідомо уникав дотримування тої чи іншої стильово-джазової лінії, і свідоме ж зіставлення у другого класичної (шопенівського перш за все) і джазової

складових, – поставили обох в опозицію не тільки академічним, але мистецьким взагалі колам музикантів. Офіційне визнання з присудженням почесних звань сталося в постперебудовні – поставангардні часи, що само по собі засвідчує усвідомлення цінності культурного і саме мистецького пограниччя, відзначуваного такого роду творчістю.

Оформляючись професійно, творча діяльність у своєму бутті постає як нова соціальна сутність, що об'єктивно підкорює собі індивідуальну свідомість і потенційні можливості спеціаліста як суб'єкта праці – мистецької і позамистецької. Подальший розвиток творчої особистості визначений зовнішніми, соціальними обставинами й залежить від того, якою мірою й у якому напрямку піаніст, митець і носій затребуваних в позахудожній сфері вмінь зможе реалізувати свої індивідуальні можливості й потреби в цілеспрямуванні. А останнє кінцевою метою поєднується з ідеальним здобутком перетворення людини в наближеності до Досконалості Світобудови й надихається Вірою – у релігійні цінності чи в ті, що їх переконливо заміщають у конкретних соціальних реаліях.

Таким чином, передумовами виникнення творчих відкрить у професійній діяльності музиканта-піаніста, педагога (як того, в першу чергу, хто здатний виховувати самого себе як артистичну особистість) варто вважати його індивідуальну свідомість, що владає відкритістю як до оволодіння мистецькими нормативами і типологіями, так і до переступання їх заради адаптації до вражень і здобутків буття. Індивідуальна свідомість творчого працівника черпає в механізмах тропування-метафоризації, що зумовлюють не тільки смисл-структуру образу-твору як оречовленого в матеріальних вимірах продукту авторської праці, але і принципи мислення у процесі *піаністичної комунікації,* необхідність звернення до якої висувають ті чи інші верстви, шари, угруповування, нарешті, всенаціональні кола.

Для піаністів останнє чітко проявляється в користуванні засобами мас-медіа – як це ще у 1980-ті заявив Г. Гульд, записуючи свою гру на пластівки, створюючи з них щось на манер альбомів музикантів, що працюють в

масовій аудиторії і в шоу-бізнесі. І таке стирання розмежувань між мистецьким і мистецько-комунікативним світом стало необхідною ланкою фахівської підготовки, як і культурологічна «міждисциплінарність» у виступах, коли відео-, мовленнєве «тропування» того, що грається, видається не запрошеним артистом-конферансьє, але самим виконавцем, набираючим виразних прийомів з арсеналу театральних лицедіїв-акторів. І це все диктує сучасним пелагогам-піаністам палітру навиків, серед яких традиційна академічна «чиста» гра може складати стрижень, системотворчий принцип, але не ціле піаністичного виходу.

Механізм художнього мислення надихає музиканта-фахівця, педагога до активного пошуку, створенню нових зразків творчої й педагогічної діяльності, вибору серед них найбільш ефективних. Але як буде ця готовність реалізована і чи буде втілена у творчий продукт взагалі – залежить, само собою, не тільки від індивідуальних намірів, але від зовнішньо-соціальних обставин. Вони обумовлюють, якою мірою і в якому напрямку музикант-піаніст як суб'єкт професійної діяльності зможе здійснити свої індивідуальні можливості й потреби в самостійному цілеспрямуванні.

Цивілізаційний статус України емблематизується, у тому числі, її фортепіанними здобутками. Наївна, з точки зору сугубо мистецької спрямованості виступу, спроба показатися граючим на роялі у вирії політичних пертурбацій майданних баталій, складає суттєвий у культурній стратегії показник довіри до оздоб національного аристократизму. І мається на увазі буквальний етимологічний смисл поняття аристократизму (від кореня «аристос», з грецької – кращий), тобто втілюючий кращі показники людської породи, що через фортепіанну гру заявляє особливу здатність ємкої пам’яті в управлінні багатозвучною фактурою, витончену рухливість рук як найбільш людськи-специфічного прояву анатомічних даних homo sapiens, артистичну вразливість через здатність в умовах затухаючих звучань кожної

з нажатих клавіш відтворювати кантиленно-співочі й інструментально-різнобарвні звукообрази.

У цілому фортепіано наслідувало, перш за все, клавірні накопичення, які пов'язані історичними й фактично-творчими паралелями до багатозвучних же струнно-щипкових інструментів лютневої групи. І з них емблематичною для України стала гра бандуристів як привілея навчання козацької верхівки, як і гра на торбані (варіант європейської теорби), що відзначила музичні переваги Т. Шевченка, спадкоємця культури православної шляхти у представництві роду Грушевських (див. у П. Зайцева [81, с. 13]).

Позаакадемічні прийоми гри й поведінки на сцені піаніста в умовах сьогодення програмують навчання не тільки мистецько-фахівського, але й комунікативно-спілкуючого. Причому, із широти артистичного запасу у цілому, від гнучкості володіння теоретичними позиціями, які достатньо чітко здатні спрямувати комбінаторику мислення в аудиторіях найрізноманітніших творчо-спілкуючих переваг, залежить рівень затребуваності піаністичної продукції, спрямованої як до мистецьких вимірів, так і соціально-культурного вжитку на рівні заходів, акцій, виступів самого різного спрямування.

В цьому плані особливе значення набуває оволодіння засобами культурно-мистецьких шарів рококо і бідермайєру, в яких естетико-художні показники органічно переплітались із виховно-релігійними, комунікативно-спілкуючими призначеннями клавірної-фортепіанної гри. Спадкоємним до названих мистецько-культурних надбань виступив піанізм *символістської* доби, уособлюваної могутніми фігурами К. Дебюссі-піаніста, О. Скрябіна-піаніста світового рівня. Пряме посилання Дебюссі на досвід рококо в його композиторській творчості і наявність відповідних стильових відмітин в його фортепіанних записах не потребують спеціальних пояснень.

Одухотвореність культури-мистецтва рококо у Скрябіна відверто перетворюється в одухотворенну quasi-літургійну призначеність не тільки

його композицій, але і виконавських виходів. Символічна «польотність» його гри, що визвала до життя користування ним «другою клавіатурою» (на фахівському сленгу піаністів гра на високо піднятій кисті без опори на сильний перший палець) підтримувана була особливого роду «тремтячою» педалізацією, яка «знімала», майже по-клавесинному, зародки фортепіанної кантилени, надаючи особливого роду «пунктирної», «сухої» манери звуковидобуттю.

Гульд також грав майже без педалі, але відкрито виставляв ударно-моторну «крапковість» фортепіанного звучання, солідаризуючись тим з антирояльним піанізмом «перле» і клавірним надбанням дофортепіанної доби. Такого роду гра, будучи сольною і відверто наближеною до салонного типу («віртуальний салон» Гульда в його користуванні технікою мас-медіа!), уводить піаністичні здобутки до ансамблевого витоку своєї сутності, в якій функція клавіру мала високе *релігійно-символічне навантаження.*

Йдеться про єдине джерело інструментального статусу європейської академічної музики, відзначеного похідністю усього професійного інструменталізму - від *сонати,* що генетично охоплює культуру тріо-сонати (дві скрипки плюс бас, у тому числі клавір) аж до українських буттєвих «троїстих музик». Всі ці інструментальні «гри» так чи інакше живилися кантово-дискантовою вокальною ансамблевою сакральністю (див.про це в дисертації Т. Полянської [229, с. 67-68]). Вказаний багатий сакрально-семантичний запас концепції фортепіанного Тріо дозволяє гнучко адаптувати його значеннєву конкретику до актуального поля смислоутворень, зберігаючи його переваги в музиці і на сьогоднішній день.

І якщо пам’ятати, що сам термін *соната* містить вказівку на «озвучування» арії (італ. Sonata від sonare – звучати [270, с. 193]) як високої пісні з риторикою, то тим вже визначаються духовно-церковні стимули розвитку й *розгалуження* даної жанрової якості у вигляді *концерту й симфонії* [270, с. 193]. Так вирізняється один з найважливіших *генетичних* показників європейського академічного інструменталізму: істотність опори

на багатоголосся, реалізоване або в багатоголоссі клавіру, або в ансамблевій множинності інструментального складу. Звідси – «серйозна» (історично церковна за витоками) підоснова жанра фортепіанної сонати, якими б театральними ефектами згодом не насичувалася та типологічна виражальна якість.

Соната стала одним із провідних жанрів європейської музичної культури XVII–XX ст. у всьому різноманітті її проявів, сконцентрувала свої можливості як у сфері ансамблевої творчо-виконавської діяльності, так і сольної, причому, з історичним випередженням першої. Буття названого жанру, специфіка його проявів у історично угрунтованих модифікаціях його *символічного і семантичного культуротворчого навантаження* представляє широкі можливості дослідницькій ініціативі, тільки частково розроблюваної на сьогодні.

При цьому предметом дослідницької уваги були й залишаються не стільки історико-стильова еволюція жанру, його інтерпретація у творчості різних авторів, але й структурні формотворчі принципи сонатного циклу й, зокрема, сонатного allegro, народженого зосередженням у певній частині циклу істотних ознак цілого (див. дослідження Н. Горюхіної, В. Холопової, ін. [57 ; 295; 179]). Однак *культурний* сенс цих історичних зрушень у бутті жанру, їх зв’язаність із релігійно-філософською налаштованістю мислення у те або інше століття залишалися поза увагою дослідників аж до останніх десятиліть, до праць О. Єпишина, Т. Полянської [80; 232] та ін.

Будучи представленою в ансамблево-інструментальній якості, а саме таким був провідний принцип «озвучування» для професіоналів *високого,* виходить, церковного, співу, соната ще із часів готики визначилася *в трьохголоссії-троєрядковості* у відповідності до християнської символіки Трійці. Таким є дискант Паризької, в XII–XIII ст. ще Православної школи, що пишався своєю похідністю від візантійської *калофонії*, англійський (точніше британсько-англійський, якщо бути ближче до історичної правди етнічного вигляду Альбіону в Середньовіччя) *гімель* цього ж часового покажчика,

ранній італійський *мадригал,* грузинське церковне трьохголосся, російський *троєрядковий спів,* що став відомим за московськими записами XV–XVI ст., запозиченими з Новгорода (а, виходить, і з Києва, релігійно-державно зв'язаних), що існувало там у більш ранні століття, та ін.

Як знаємо, історично первинною в європейському інструментальному вжитку виявилася *тріо-соната,* доля якої в історії Нового часу виявилася тісно пов'язаною з буттям церковного мистецтва в цілому. З падінням авторитету релігії напередодні Французької революції, від 1750-х років, даний жанр виявився категорично відстороненим, причому, і у формі, як би «віддаленої» від церкви (*sonata da camera*), але усвідомлюваної в обох іпостасях у репрезентації церковно-духовного мистецтва (*sonata da chiesa – sonata da camera*, «соната церковна - соната камерна», останнє перекладають як «світська», хоча це не відповідає змісту слова в терміні).

Показово, що збережені лінії тріо-сонати після 1750-го року, у паралель до квартетів, тріо, квінтетів і т.п., заявлялися у власно *церковній* якості (такими є Тріо-сонати В. Моцарта, написані за замовленням у Зальцбургський період). Концерт та симфонія історично виділилися в самостійні типологічні якості, будучи представлені як сонати з «концертуючими», тобто виділеними в «згоді ансамблю» (від італ.concerto – узгодження [107, с. 269]) голосами, а також з вокально *високими* вставками в інструменталізм (від церковної «симфонії» як «гармонії влад » Небесного й земного) [270, с. 193-194].

Соната визначилася у своїх базових типологічних показниках *художньо-самодостатньої музики,* так само як і концерт, як і симфонія, у творчості композиторів Віденської класичної школи, яка ствердилася на хвилі підйому світського *театралізованого* мистецтва й торжества *деїзму* в трактуванні релігійних цінностей надконфесіонального значення. А в цьому секуляризованому-*обмирщвленому* варіанті, в *абстрагированості* від церковних впливів соната й породжені нею жанри стають своєрідною «точкою відліку» у характеристиці еволюційних шляхів художньо

самодостатнього інструменталізму. На цьому рівні «класична соната» виступає конструктивно-значеннєвим базисом творчості, а згодом – антитезою «романтичній сонаті» як осередку творчих пошуків та новацій майстрів XIX ст.

Таким чином, *не художня цілісність сама по собі вказаного жанрового зразка, але культурно-прорелігійне призначення*, аж до існування у якості інструментальоної вставки у Богослужіння, *виділяли даний жанровий феномен, зберігаючи його ознаки «серйозності-високості» у фортепіанній сонаті Віденської школи і у поствіденській мистецькій добі*. Театралізований тип фортепіанної сонати, найбільш відверто поданий Й. Гайдном і особливо Л. Бетховеном, склав привілею *мистецької* сфери – і таким увійшов у академізоване бетховеніанство XX сторіччя.

А от моцартівська соната, як і моцартівський піанізм, вирісший на перетині клавесинної *салонної,* тобто *культурно-організуючої і спільної з нею мистецької призначеності, склала засади той моцартіанської лінії XX ст., яка поріднилася і з авангардом (Сонати О. Скрябіна, А. Берга, П. Булеза), і увійшла у вигляді стилю клавірної* (не-рояльної) *гри у дансінг і таперські виступи XX сторіччя.*

У західноєвропейській музиці XVII–XVIII ст. «докласична соната» у цілому фігурує найчастіше з позицій потенційного становлення й поступової кристалізації в ній майбутніх типологічних якостей «класичного» жанру як репрезентанта світськоої музичноої традиції. Однак названий часовий період буття сонати, у її невідривності від церковно-вокальних стимулів вираження, цікавий не тільки своїми «передкласичними» рисами, але й цілим рядом показових саме для неї ознак. І перш за все це – «пограниччя» її належності як до світської, так і до богослужбової християнської музичної традиції. Нагадуємо, що саме розростання інструменталізму в церковному мистецтві було дітищем «обмирщення-десакралізації» церкви в межах Новокатолицтва й особливо відстороненого від містеріальності Протестантизму.

Підсумок цього роду історичних спостережень представлений у роботі Т. Полянської у вигляді такої тези: «Сказане багато в чому визначає глибинний духовний семантичний підтекст не тільки зразків 'ранньої' сонати, але й творів даного жанру у творчості композиторів XVIII–XIX ст. (зокрема й С. Франка), про що пише В. В. Медушевский у своєму авторському курсі 'Духовно-моральний аналіз музики'..., а також у роботі 'Християнські підстави сонатної форми'» [232, с. 10].

З огляду на історично драматичний шлях інструментальної музики й сонати в ній, цитована вище дослідниця відмітила: «Необхідно також відзначити, що, при наявності досить великої кількості досліджень 'буття' сонати у творчості окремих авторів, цілісна історія цього жанру, що репрезентувала б всі періоди її існування, поки відсутня» [232, с. 12].

Адже перші згадування про «сонату» як інструментальний твір, згідно з історичними даними, сходять ще до XIII ст., але «…більш широка назва 'sonata' або 'sonato' починає застосовуватися лише в епоху пізнього Ренесансу (XVI ст.) в Іспанії в різних табулатурах,...потім і в Італії. Часто зустрічається подвійна назва – *canzona da sonar* або *canzone per sonare* (наприклад, у Н. Вічентіно, А. Банкьєрі й ін.)» [270, с. 193]. На цьому етапі інструменталізм сонати був безпосередньо пов'язаний з вокальною манерою письма на рівні простого перекладення, у тому числі для інструментів вокальних побудов. Виділення ж сонати як переважно інструментальної п'єси на противагу кантаті як вокальному опусу намічається лише наприкінці XVI ст.

Так складається чітка тенденція вважати базою цього інструментального жанру – тріо-сонату, що ототожнюється в значеннєво-структурних нахиленнях sonata da camera – concerto da camera с *сюїтою* (генеза якої також відзначена вокально-ансамблевим *церковним* коренем [274]).

Центральною ознакою у цих розмежуваннях стає відношення до танцювальності, що у католицькій і протестантській традиціях усвідомлювалися у позацерковній значущості, тоді як у *Галликанізмі*

французької церкви (що проіснувала формально до 1792 р., до страти Людовика XVI, за суттю, до 1789 р., тобто до початку Революції [48, с. 398-399]) зберігалася сакральність танцювального мистецтва як особливого роду містеріальна складова - від ранньовізантійської (до-іконоборчої) епохи, що й стало основою класичного європейського балету.

Взагалі термін «соната» довго був досить далеким від типологічного визначення музики. Його можна було зустріти і як позначення оперної увертюри (М. Честі «Золоте яблуко»), і як оркестровий вступ до духовної кантати й близьким до неї жанрам (Сонати відкривають Антеми Г. Генделя, Кантати Д. Букстехуде й багато іншого). Відсутність чітких жанрово-типологічних показників часто стає причиною неможливості значеннєвого розмежування між сонатою й близькими їй у цей період «симфонією», «концертом».

У цьому плані звертає на себе увагу Перша фортепіанна соната Ч. Айвза, в останніх тактах якої маємо включення в звучання – флейти і хору. З точки зору європейської професійної традиції таке ускладнення – «антипрофесійне», тоді як композитор писав, згідно установок Американської Євангелістської, генетично пуританської церкви, за темами гимноспівів цієї церкви і позамеркантильно, що надавало його твору статусу духовної музики. Відповідно, за традиціями ренесансної Англії, які шанують в євангелістських колах, та Соната Ч. Айвза нарівно може вважатися і симфонією, і концертом, головне, вписуючись повністю у духовно-очищуючий акт, в якому художня цінність складає похідну від вказаної якість.

В даній роботі приділяється така увага жанровій генезі сонати, оскільки у XX ст., з його явно вираженими необароковими стильовими лініями, у вітчизняному українському мистецтві зокрема, маємо наявні ознаки звернення до форм раннього інструменталізму з його змішаними показникаками сакральності й театральності, сонатності й концертності-симфонічності як таких. Так, якщо, щойно наведеному прикладі, в Першій

фортепіанній сонаті Ч. Айвза (1910), маємо приклад відновлення жанру симфонії в її первісному значенні як інструментального викладення натхнених духовним джерелом образів в поєднанні з кількома тактами хорового звучання, а в Першому скрипковому концерті А. Берга, він же Концерт для скрипки, фортепіано і 13 духових (1925) знаходимо риси сонати-симфонії-концерта, то у «Драмі» для скрипки, віолончелі і фортепіано В. Сильвестрова (1970) отримуємо злиття сонати-концерту й хепенінгу, а також, завдяки присвяченню кожної з частин вшановуваним автором людям, *літургійної* драми.

І якщо є підстава у мистецтвознавців іменувати минуле століття «неоренесансним» (за ознакою «феномену Леонардо да Вінчі» у постатях творців за П. Валері [40]), то це означає актуалізацію ранньосонатних індексів у творчості, в якій очевидна множинність тлумачень сонати, яка ґрунтувалася на духовно-богослужбовій затребованності даного жанру. Як вже відзначалося вище, сонатою в XVI–XVII ст. часто іменували «інструментальні частини церковної служби» [270, с. 193], а серед тних – «Соната-Літургія Діві Марії» («Sonata sopra Sancta Maria»), «Меса-Подяка» (1631) К. Монтеверді. І остання створена автором «Попеї» у Венеції на відзнаку погашення епідемії чуми, а частиною тої Меси є соната.

Дана практика зв'язку з церковним світом глибоко визначала духовний підтекст сонати в її «докласичному» бутті, пролонгуючи ту значеннєвість на відповідні жанрові показники сонати й *виросли на її основі ансамблеві формі*. Нагадуємо, що церковний зміст тріо-сонати підтримувався практикою виконання її – аж ніяк не тріо-складом: прагнення укрупнити баса, як того що представляє церковно-канонічну лінію співу (порівн.з «тенором» у дискантовому співі, покладеним в основу церковного співу у всьому західноєвропейському сакральному ареалі, причина того в політиці римських пап, які охоче погоджувалися на пропозиції галликан щодо музичного оздоблення Служби [206, с. 187]).

Позажанровий характер «тріо-принципу» відзначив у своїй книзі О. Єпишина, виявляючи його і в кантатах, і в операх, мадригалах, дуетах, піснях і інших жанрах епохи барокко. Але найбільш послідовним його втіленням по праву він вважає тріо-сонату в її базових різновидах, у тому числі й церковному. А в якості найважливіших жанрових джерел тріо-сонати О.Епишин справедливо виділив вокальні жанри XVI століття – ораторію, кантату (тобто, історично, «арії для багатьох голосів»). І при цьому спеціально відзначив особливого роду зв'язок цього жанру з месою, більше того, наступність щодо нього: «Як вокально-інструментальний цикл із відкристалізованими за сторіччя типізованими контрастними частинами, меса вплинула на формування циклу тріо-сонати... Органна меса драматургічно найбільш близька до тріо-сонати. У деяких частинах сонати «моделювали» образний склад, стиль і контрастність певних розділів меси, у тому числі й інструментальних, усе більш активно впроваджуваних на початку XVII століття. Ритмічні, тематичні, регістрові, тембральні, формотворчі особливості тріо-сонат, як показав У. Кленц, часто укорінені в різних розділах меси. Отже, саме *меса сприяла становленню сонати як узагальненої музичної концепції*» (курсив Л. Ш.) [80, с. 31-32].

Здійснені спостереження над історичними трансформаціями «тріо-принципу» і тріо-сонати з виходом на концепцію музики меси знаменні в підході до істотності релігійної символіки *троїчності*, що всеприсутня у музичному оснащенні готики-ренесансу, барокко, диктуючи культ трьохголосся й одночасно *театралізуючи* подання священного символу. І це трапилося в уподібнення тому, як здійснилося наповнення меси саме музичними, мадригальними або шансонными номерами, що вносило в неї риторично-художньої вартості – на противагу першолитургійній значущості псалмодії (див.у П. Вагнера [382, с. 12-16]).

Бас, що у тріо-сонаті виконувався струнним інструментом, нерідко дублювався клавіром (органом у церковних сонатах, клавесином в «камерних» – але аж ніяк не «світських» як конфронтуючих церковності), а

те й двома клавірами із відповідним «цифровим» акордовим наповненням. У результаті у виконанні брали участь 4, а то й 5 музикантів у презентації такої *тріо-сонати* (див. в О. Єпишина [80, с. 17]). Назва ж жанру зберігала *Троїчну* символіку, співпричетну таїнствам Християнської церкви, тоді як реалізація-матеріалізація за кількістю учасників не фіксувалася в типологічній означеності.

Ясно, що перемога матеріалістичного-раціоналістичного принципу в мисленні повинна була змінити положення в зазначеннях жанру, а це і відбулося після 1750-х років: «нове покоління», «покоління молодих» («партія Королеви» у Парижі, до якої звертався Х. Глюк, це була «партія молодих»), «покоління штюрмерів» і т.ін. не могли терпіти повагу до релігії (пам'ятаємо знамените гасло Ф. Вольтера щодо церкви: «Розчавіть гадину…») і непомічання ваги «матерії виконання». На поверхню культурного попиту вийшли тріо, квартети, квінтети і т. п. ансамблі, визначані за кількістю учасників і побудованих за принципами сонати. Але назва сонати збереглася тільки для дуетів з фортепіано (скрипка, флейта, гобой і т. п. з фортепіано), саме для клавірів і фортепіано, відзначаючи особливо залученість до *серйозності,* до віросповідально-світоглядної вибудованості вираження.

Так нова жанрова хвиля середини XVIII ст. піднялася й затвердилася: замість тріо-сонати – дуети, тріо, квартети, квінтети й т.д., позначувані відповідно кількості граючих. Але, помітно, явно переважним типом ансамблю став *квартет,* «зібрання 4-х», що нумерологічно апелювали до знака раціо – 2, до 2 помноженого на 2, тобто 4. А це ще з часів Євангелістів висунулося як позначення раціо-логосу, диференціюючого-поділяючого Слова [24, с. 27].

І все ж пам'ять священновизначеності тріо-музики породила дещо показове для жанрово-типологічного підходу – і насамперед у музиці Східної Європи, дотичної жо культури Православ'я: Тріо як твір «Пам'яті великого артиста» (П. Чайковський, пам'яті М. Рубінштейна), «Елегійне тріо» пам'яті

П. Чайковського (С. Рахманінов), Тріо № 2 пам'яті І. Соллєртинського Д. Шостаковича і т. ін. Духовно-меморіальний зміст цього роду творів відновився у XIX–XX столітті як забутий жанр *церковної* сонати, підкресливши дану причетність клавірно-*фортепіанним* включенням у його струнний склад. Як бачимо, клавірна присутність в ансамблі-тріо стала знаком-нагаданням щодо духовного наповнення жанрового різновиду. І в цьому плані показовим є звернення О. Скрябіна до жанру сонати впродовж усього творчого шляху, у тому числі це створення тематизму для майбутньої Містерії у Восьмій-Дев'ятій і Десятій сонатах. Показовим є вибір епіграфу до П'ятої фортепіанної сонати композитора, у якій впізнаною фразеологія ісихастів Візантії (див.порівняння епіграфу до П'ятої сонати О. Скрябіна з фразеологією Григорія Богослова чи Діонісія Аріопагіта [11, с. 73]).

Таким чином, «Тріо-принцип», що детермінував тріо-сонату, обумовив і визначив й наступну секуляризацію-*театралізацію* даного роду мистецтва, ідучи в паралель із симфонізацією-*театралізацією* меси, що стало спеціальною темою розробок А. Робертсона й Н. Мохової [376; 198]. Даний принцип згодом замінив релігійну Троїчність, представивши, замість тріо-сонати, *всепроникаючу сонатність* з її трифазною спрямованістю в співвідношення експозиційного – розвиваючого – репризного початків (див. асафьєвське i:m;t), що наслідує процесуальність фізично-живого.

Клавірна, згодом фортепіанна сонатність, яка стала синонімом і бетховенського, і моцартівського впливу, мала своїм джерелом органну сакральність гри в месі, яка, в свою чергу, через галликанізм, донесла духовність органної гри у Візантії, яка відзначала духовну обраність імператора, який у православній державі був і главою церкви. В книзі М. Степаненка приводяться свідоцтва присутності органу в українській православній церкві моменту прийняття Богданом Хмельницьким в Умані Петра Алепського [273, с. 29-30], що було очікуваним через зв'язки України у XV–XVII століттях із галликанською Францією (див.у Г. де Боплана [31] й ін.) і взагалі контактністю із Древльозахідним Православ'ям [382].

Парадоксально-ефективно здійснена П. Могилою *реформа* Руської Православної церкви засвідчила той потенціал «диз'юнктивної готовності», яка відзначила путь української нації в одному руслі з іншими народами Європи й одночасно в збереженні культурно-релігійної автономії, яка виявилася в неадекватних умовах Речи Посполитої, а згодом Російської й Австрійської імперій.

Культурна пам'ять *освяченості* клавіру і спорідненого з ним фортепіано наклала особливого роду *піднесеність* у цього роду інструментальне вираження, яке стало жанровим атрибутом як класичного інструменталізму у цілому, так і академічної гри взагалі на XIX–XXI ст. І, можливо, показовим є те, що стійке дотримування сольної клавірної сонати чи сонати з участю клавіра як вершинних досягнень творців спостерігається у російських (О. Скрябін, М. Метнер, С. Прокофьєв, Д. Шостакович, Е. Денисов), українських митців (Б. Лятошинський, В. Барвінський, В. Косенко, М. Скорик), у представників Франції (М. Равель, Д. Мійо, А. Жоліве, О. Мессіан, П. Булез), німецького світу (А. Берг, П. Хіндеміт).

Огляд зазначених імен, що віддзеркалюють, в основному, перший ряд музично-композиторської активності XX сторіччя, має також той присмак внутрішньої стильової антиномічності подаваної ними продукції, який виділений в даній роботі завдяки терміну «диз'юнктивний принцип» парадигмально-стильових виборів. Адже всі вони представляють, в основному, ту лінію модерну/авангарду, яка, у цілому, «контрапунктує» із традиціоналістськи орієнтованим компонуванням. І саме в творчості цих модерністів-авангардистів знаходимо стійке дотримування сонатної типології, як би вільно вона не трактувалася: рудимент академізму зазначає глибину стильових радикалізмів, які допускає той чи інеший автор в конкретиці творчості

Диз'юнктивний фактор охоплює, таким чином, не тільки генеральний «етажний» розподіл співіснування у XX ст. шарів традиціоналізму й модерну/авангарду, але й розчленовує кожний з них на внутрішньо-

академічні для них і відзначаюючі у цілому вектори традиційності чи а- й антитрадиційності письма. Сонатна прив'язка таких відчайдушних модерністів як О. Скрябін, С. Прокофьєв, Б. Лятошинський, ангардистів в особах А. Берга, О. Мессіана, П. Булеза, Е. Денисова складає певний внутрішньо-диз'юнктивний важіль стильового мислення, який, судячи з усього, детермінував всеохоплюючу вагомість такого напряму в музиці XX сторіччя як неокласицизм (звичайно, з іманентними розмежуваннями неоготики – неоренесансу – необароко – саме неокласицизму – «неоромантизму XX ст.» і т.п.).

Що ж стосується таких стильово-поміркованих авторів, розгорнутих скоріше до традиціоналізму в їх «м'яко-модернових» виявленнях (М. Метнер, В. Барвінський, В. Косенко та ін.), то в них сонатний стрижень конструкції зосереджує традиціоналістські засновки, тоді як тематизм надає найбільшого стильового віддалення від традиції. Тобто маємо, знов-таки, «пом'якшений» варіант того ж розмежування стильових засад, які проявляються і у послідовних модерністів рівня С. Прокоф'єва, П. Хіндеміта, П. Булеза та ін.

І, головне, промоцартіанський модерн подає поєднання з *позамистецькими* сферами, із джазовими, як мінімум, вкрапленнями, що знаходимо у «грі з пунктирами» попри записаного в нотах у О. Скрябіна, «піанольної» манери гри у В. Горовица та ін.

І саме в Одесі, як у Третьому місті імперії, зконценетрувалися кінематографічні сили України, оскільки з 1910-х років О. Ханженков тут, на Півдні, вибудовує найкрупніший філіал свого московського кінопідприємства, піднявши на європейський простір достоїнства молодого українського кіно, де блищав високий дар В. Холодної-Левченко і де демонстрація фільмів з її участю і взагалі всього того, що випускала студія – невідривні були від демонстрацій під звуки гри таперів, безімених, але вкрай затребуваних піаністів. Останні принципово «трималися у тіні» – дійсно, як

декларував Е. Саті у своєму футуристичному балеті «Парад» – музика «непомітна, як обої на стінах» [336, с. 167], – сукупного кіносенансу.

В основі того сеансу, ясно, був відеоряд, музика – хіба що «ілюструвала» не події, а скоріш ритм «рухливої фотографії» кадрових змін. І ясно, що то була не театралізована «життєподібна» музика рояльно-філармонічного типу, але дещо принципово штучне, несхоже із самозначущими концертними заявами інструментальних сольних виступів, де ритмічна чітка пульсація нарівно сполучалася як з буттєво-подійовими стрічками, так і з вишуканими виявленнями в них персонажів з «вищого світу». І це була, як вже відзначалося неодноразово, музика кіно-таперів, незмінних учасників видовищ, які відповідали принципу провідного виду мистецтва, народженого технічною експансією віку Науково-технічної революції.

Про художні достоїнства такої музики мова не йде, але от про *культуру* піанізму, вміння «тримати ритм», владати пальцевою рухливістю і вмінням швидко переключатися з даних виразних позицій на інші, імпровізувати згідно ритмо-значеннєвих заявок екрану, – слушно говорити і розрізняти «вдалі» чи «невдалі» підстроювання гри тапера під біг стрічки Великого німого.

Останній Ж. Садуль шанобливо іменує «істинно музикальним фільмом» [252], оскільки музичний супровід «тапера» (а була практика гри й цілих оркестрів і співу досить відомих вокалістів «під екран») складав *атрибут кіносеансу*, - на відміну від «неореалістичного» повнозвукового кіно («Іванове дитинство» А. Тарковського), де музика була повністю відстороненою і недоречною в котексті виразності цілого. Записи гри цих безіменних учасників кінотріумфів 1900-х – 1920-х років в силу об’єктивних причин, у цілому, втрачені як ті, що «не мали художньої цінності». Але *культурний* вплив того роду фортепіанної гри був найпотужнішим – і про це красномовно свідчать вищевідмічені способи звуковедення таких гігантів від мистецького піанізму як О. Скрябін і В. Горовиць.

Підводячи підсумки зробленим спостереженням і узагальненням, відзначаємо:

- стильові ознаки парадигми фортепіанної гри – це виділені як моцартіанські клавірні і бетховеніанські оркестрально орієнтовані піаністичні настанови; у складній їх взаємодії є наявними амбівалентні «обернення» у критеріях консерватизму і прогресизму, «фемінінності» і «маскулінності»; зрощення ж моцартіанства з позамистецькими ознаками піаністичної культури визначаємо через лінгвістично трактований термін «диз'юнкції», тобто «розділення / розрізнення», що не ставить у логічний чи в історичний зв'язок вказані стильові антиномії.
- вказане лінгвістичне запозичення у культурознавстві детерміноване лінгвізованим філософсько-естетичним вжитком, текстологічними розробками філософії наративу, у контексті якої музикознавчі спостереження Б. Асаф'єва і Р. Інгардена про «ненаочність» композиції у виконавській множинності втілення одержують актуальне розуміння «смерті автора — кінця композитора» (за Г. Гадамером і В. Мартиновим);
- стильові засади світової інструментальної парадигми стосуються й українського інструменталізму; усвідомлення сакральної ґенези фортепіанної сонати виводить на паралель інструментальної участі у вигляді органу у Богослужінні українського Православ'я часів Богдана Хмельницького, що мало органічні зв'язки із західною кельтсько-галльською православною ж традицією; а це співпадало з Новгородськими здобутками релігійно-мистецького вжитку і дотичними до Галліканської церковності, актуалізованої релігійно-державними стосунками Запорізької Січі та Франції у XV–XVII ст. і парадоксально закріплених реформами Православної церкви, здійсненими П. Могилою;
- загалом фортепіанна творчість у XX столітті склала шар мистецтва, у якому стильові розгалуження у сукупностях традиціоналізму й модернізму / авангардизму відтворюють напрацювання інструменталістики, ґенезисно сонатної, як вона сформувалася на тлі докласичної та класично-

романтичної творчості в часових межах Середньовіччя — Ренесансу і Нового часу; фортепіанна творчість XX ст. демонструє особливе «контрапунктне нашарування» докласичного й класико-романтичного стильових вимірів, найбільш наочно реалізованого у сонатній продукції авторів, композиторів і виконавців, Новітнього часу;

- зазначений «стильовий контрапункт» у межах парадигми XX ст. (бетховеніанство — моцартіанство) має певні проекції на внутрішньо-стильові розмежування всередині єдиного жанрового утворення типу сонати. Типологія останньої (докласичний і класико-романтичний етапи) відтворює засади інструменталістики загалом, концентруючи і в інструментальній творчості взагалі, і у фортепіанній зокрема *сакральний* стимул вираження, що має позамистецькі виміри цінності *загальнокультурного* значення;
- сонатна спрямованість європейської інструменталістики, охоплюючи як бетховеніанське, академічне у XX ст., так і моцартіанське, модерністичне крило XX ст., демонструє парадоксальні адеквати в межах мистецького бетховеніанства і своєрідні проекції в моцартіанських стильових спрямуваннях; взаємодіючи із позамистецькими явищами, останні впливають на мистецтво як таке, що сукупно називаємо *диз'юнктивним* протиставленням парадигмальних стильових антиномій у єдності стильового і композиційного оформлення — і з категоричним виходом за межі композиції в *культурі* піаністики в межах *таперської* гри.

Висновки до Розділу 1

Наявна культурознавча і мистецтвознавча література засвідчує експансію лінгвістичного-мовознавчого принципу у своїх розробках, оскільки праці Б. Яворського, Б. Асафьєва, згодом О. Лосєва, Ю. Лотмана, І. Ляшенка в Україні демонструють проекції семіотики, герменевтики, почасти символології у гуманітарні розробки, спрямовані на пізнання культурних і мистецьких цінностей. Названі ланки гуманітарного знання

очевидно живляться також Богословськими, історико-етнологічними розробками, філософсько-естетичними накопиченнями, які, у свою чергу, демонструють лінгвістично-семіотичні опірності, як то спостерігаємо у працях о. П. Флоренського, О. Шпенглера, Е. Гуссерля, Й. Хойзенгі, В. Вернадського, Л. Гумільова, А. Канарського.

В результаті культурознавчі-мистецтвознавчі пошуки Д. Лихачева, С. Аверинцева, М. Бахтіна, представників філософської наративістики Р. Барта, Ж. Деррізи, Ю. Кристєвої висувають тотальний текстологічний погляд на явища буття і мистецтва. Такий підхід відсторонює розмежування творчих сфер Нового часу заради усвідомлення принципової індикативності суб'єкт – об'єкт, завдяки чому проясняються поняття поставангарду – посткультури у відтворенні позицій світосприйняття Середньовіччя: культурні й мистецькі цінності складають синкретичну єдність з психологічним вибором Віросповідання.

Згідно історичних знань щодо конкретних творчих особистостей і створених ними артефактів, піаністика останніх трьох сторіч пережила свій вихід із єдності культурно-мистецьких здобутків клавірності бароко, невіддільних від релігійної цінності музики як частки Богослужіння, – у тетралізоване буття фортепіанних завоювань Віденської школи. А остання заявила парадигмальний зміст стильових антитез фортепіанного бетховеніанства і моцартіанства на першу половину XIX ст., з яких моцартіанство, у вигляді «легкої» гри представників Лондонської і Віденської шкіл (М. Клементі, Й. Гуммель) живило відгомін рококо у бідермайєрівському бутті нероздільності культурного вжитку і мистецтва, символізуючи консервативний ракурс піаністики (Дж. Фільд – Ф. Шопен). Тоді як мистецько-тетралізований статус бетховеніанства, уособлюваного Ф. Лістом, символізував ідеї прогресу.

Амбівалентний ефект отримуємо у XX ст., коли бетховеніанський «прогресизм» доби романтизму стає основою академічної піаністики, тоді як модерн-авангард живиться моцартіанською «клавірністю», причому,

сполучаючись із позамистецьким культурним здобутком гри таперів – у кінематографі і дансингу. І саме ця диспропорція складових парадигми піаністичного моцартіанства-бетховеніанства, з яких перше (моцартіанство) демонструє нероздільність культурно-буттєвої і саме мистецької сфери, тоді як бетховеніанство втілює повноту театралізовано-художнього виявлення, виводить на термінологічну фіксацію *їх диз'юнктивної* взаємодії, що означає у прийнятому тут мовознавчому розумінні як «розділення-розрізнення» поза логічної зрівноваженості вказаних протилежностей.

Українська фортепіанна гра, як вона усталилася від Нового часу, від клавірних здобутків XVII–XVIII століть, до салонних зібрань і концертно-філармонічних надбань XIX–XX сторіч, засвідчує певні проекції ментально-мислительних здобутків нації, серед яких безперечну першість утримує ліричний комплекс у різноманітті художньо-стильових виявів. Угрунтовуючись на ліро-епічній оригінальності *думної* спадщини кобзарів-бандуристів і співочих духовних заощаджень *ліричного канту,* як здобутків *пограниччя* побутового й духовно-проповідницької сфер, українська музика заклала стильово-парадигматичний принцип *проромантичної* орієнтації, при тому що повнота художнього методу романтизму у XIX сторіччі не проявлялася в тій мірі, як те спостерігається на європейському Заході.

Саме у творчості корифеїв національного мистецтва XIX сторіччя, у творах Т. Шевченка, С. Гулака-Артемовського, М. Лисенка, К. Мікулі вирізняються проромантичні, але з домінуванням протосимволістських, бідермайєрівських, реалістично-веристських, протоекспресіоністичних (у Шевченка) рис мислення, але, замітимо, тих, що минають демонічно-драматичні показники, з підкресленням ліричної «розмитості» методологічних показників вираження, тобто у згоді з тим «ліризмом душі», який відзначається як стійкий ментальний показник суб'єктів національної єдності українців.

І в цьому *ліризмі* спеціального сенсу набувають *наділндивідуальні* його прояви, які зумовлюють увагу стильової складової парадигми національної

творчості до прото- і постсимволістських засобів вираження, що зосереджені у «Кобзарі» Т.Шевченка, мають місце у поезіях Л. Українки, багато проростають у кінематографі ХХ ст., від О. Довженка до К. Муратової.

І той символістський зріз в стилістиці різноспрямованих творчих зусиль закодований глибинами зв'язку з візантійсько-православними витоками національного мислення, які не тільки в Центральній, Східній, Південній Україні складають базис релігійних засад, але і в греко-католицьких і навіть католицьких як таких вподобань Західної України. Адже виділення греко-католицького протестантизму складає єдиний у світі виняток утворення національної церкви грецько-православної обрядової установки під Папою Римським, а власне католицькі засади історично споріднені зі старокатолицькими віруваннями координованості з візантізмом.

Відповідно до сказаного стильова парадигма української фортепіанної школи горнулася до просимволістських, пробідермайєрівських засад салонного мистецтва, одним із блискучих представників якого став М. Лисенко, який у створеному ним музично-драматичному інституті викладав саме клас фортепіано.

Підкреслимо, що суттєвим внеском в українське фортепіанне мислення вніс К. Мікулі у Львові, єдиний з учнів Ф. Шопена, який впродовж усієї другої половини XIX сторіччя зберігав вірність бідермайєрівському піанізмові польського митця, що визнавав тільки гру на «легких» фортепіано. І хоч Львов-Лемберг у адміністративному розкладі у кінці XIX сторіччя не мав тої ваги, яка б дозволяла б йому конкурувати із більшістю столичних вподобань Європи, які тяжіли до театральності-симфонічності лістівського фортепіанного артистизму, все ж наявність його непохитної вірності заповітам вчителя дозволила йому протриматися аж до ери К. Дебюссі–О. Скрябіна, які на рівні модерну відновили салонно-символістські вподобання епохи Шопена і рококо.

Диз'юнктивний принцип стильової парадигми культури і музики в ній ХХ ст. як складне і протиспрямоване співіснування традиційності й

модерну, що народили «накладені» в бутті пласти традиціоналізму і модернізму / авангарду в мистецтві, склав дещо кардинально відмінне від канонічності-академізму і новаційності попередніх епох, в які перше (релігійний канон, естетичний устій академізму були прийнятим засновком, з якого виростала типологічна варіативність церковного мистецтва та індивідуалізована авторська творчість.

І найвищі досягнення новаційного наповнення складали змістовний «еліпсис» відносно канону, але була з ним «зрощеною». Відтоді найзначніші музиканти формувалися в новаційному спрямуванні, тоді як академічні принципи самі по собі не складали стильового виявлення визначного художника.

Показовою в цьому плані є доля українського канту, який не чекрез авторський індивідуалізм, але набиранням художніх ознак на базі притаманної жанру типрологічності вийшов на перший рівень нацонального мислення, будучи незрівняно художньо більш багатим, ніж аналогічні жанрові побудови на Заході.

Релігійно-світоглядна диз'юнкція мислення XX сторіччя мала пролонгацію в конкретику мистецького будівництва, у якому визначилася риса, незрівняна з виявленнями попередніх століть: співіснування кардинально різних стильових шарів традиціоналізму і модерну-авангарду. Більше того, самозначущість інструментальної культури у музиці XX ст. (див. про це у О. Маркової [164, с. 12]) виводить на клавірно-фортепіанні зосередження в останньому, піднімаючи на щит жанр фортепіанної сонати, сонати з участю фортепіано у тому значеннєвому навантаженні, яке склалося в генезі європейського інструменталізму: соната – інструментальне відтворення духовного співу, перш за все церковної Троїчності і поліфонізованості клавірного звучання.

Вказана смислова «обраність» фортепіанної сонати породила «внутрішньо-диз'юнктивні» показники стильових нашарувань: до цього жанру звертаються найактивніші представники модерну / авангарду,

підкреслюючи «тертя» академічного кістяка жанру і антиакадемічних виявлень музичного мовлення.

Українська музика, з притаманним їй надособистісним ліризмом, активно долучається до світової диз'юнктивної парадигми інструментально-сонатної творчості, зосереджуючись у композиторській діяльності і в жанрових виборах виконавців на сонатній типології як базовій в оволодінні інструментальним мисленням XX століття. А останнє позначається *стильовою диз'юнкцією* співіснуючих незалежно одне від одного шарів-стилів і внутрішньожанрових значеннєвих компонентів. Один із них — моцартіанська складова фортепіанної парадигми — виходить за мистецькі межі у простір піаністичної комунікації, що свідчить у грі про культурну цінність естетично виважених звучань, незалежних від міметичних авторських вимірів й «життєподібно» вибудованих композицій.

РОЗДІЛ 2
БЕТХОВЕНІАНСТВО У СВІТОВІЙ ФОРТЕПІАННІЙ КУЛЬТУРІ XX СТОЛІТТЯ І ЙОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ В УМОВАХ НАЦІОНАЛЬНОЇ СТИЛІСТИКИ

2.1 Українська національна ідея в контексті бетховеніанства XX століття

Говорячи про ментальну визначеність українського образу мислення як виявлення *ліричного* принципу не тільки в мистецтві, але в бутті й соціальних стосунках-відносинах, вималювалась одна із суттєвих ознак українства і концентрації його в тому, що прийнято називати *національною ідеєю.* Остання набула значення політологічного терміну, за яким стоїть синтез суспільно-державотворчих, мистецько-культурних і релігійних уподобань і які містко втілив в свій час М. Грушевський, наполягаючи на українській специфіці як *Пограниччя* [59], маючи на увазі співвідношення зі слов'янським, європейським у цілому світі в розкладах релігійно-мовних, державоутворюючих чинників. І в той розклад *Пограниччя* органічно врисується «ліризм української душі» за Є. Онацьким, О. Кульчицьким та М. Шлемкевичем [282, с. 48-65, 97-112, ін.], для якого «стирання меж» раціонально-диференційованих якостей співвідносне з «переступанням межі» граничних розмежувань етносов-націй за расовими, релігійними і державобудівними установками.

Вважаючи на принципову штучність культурного типу (про що вище вже йшла мова) і спостерігаючи принципові незбіги змістовного навантаження побутового й художньо-, науково-творчого виявлення, звертаємося до романтичного світосприйняття, яке живило не стільки художній світ XIX сторіччя в творчості найвидатніших його предстаників – Г. Сороки, С. Гулака-Артемовського, Т. Шевченка, П. Мирного, М. Лисенка та ін., скільки сам тонус національного буття з очікуваннями «України

вільної, нової» із збереженням в побуті краси мистецького світовідчуття попри всі негаразди соціально-політичного виявлення національно-патріотичних уповань.

Та висока Віра в красу України чудово вимовлена К. Малевичем: всі українці – співають і малюють [54, с. 27]. І згідно з ліричною вдачею українця, це романтичне Очікування реалізовувалося не в методологічному виявленні романтизму в мистецтві, але в «помежовних» до нього напрямах-течіях, таких як бідермайєр («український бідермайєр» як тотальна якість української професійної музики як доби романтизму, так і XX століть за О. Козаренком [102]), символізм (Т. Шевченко, М. Лисенко, Л. Українка, О. Довженко, ін.), реалізм-натуралізм (М. Вовчок, П. Тичина, О. Гончар, В. Стус, ін.).

Українська національна ідея в музиці заявлена була в XIX столітті попередниками М. Лисенка (С. Гулаком-Артемовським, П. Сокальським, ін.) і цим останнім з позицій *фольклоризма* в композиторській творчості. Саме фольклористский орієнтир визначив неприйняття фортепіанної творчості П. Сокальським. Із цього приводу зовсім справедливим є спостереження С. Мірошниченко: «...Програма ця (музичних класів в Одесі – Л. Ш.) ...зовсім та ж, що й у консерваторіях, з тою різницею, що тут виключене викладання гри на фортепіано (Сокальский у той період був категорично проти цього, тому що вважав, що інструмент застосуємо "тільки в заможному побуті" і не був характерний для народної музики...» [222, с. 29].

Історична ж правда полягала в тім, що саме фортепіанна салонна творчість склала значне досягнення української культури XIX століття, утворивши оригінальне переплетіння із шаром творчості "російських поляків" і "російських німців", які породили феномен піанізму І. Івановського (племінника Ф. Ліста за його другою дружиною К. Вітгенштейн, уродженою Івановської), Б. Яворського, І. Белзи як виконавців і музикознавців. Зрештою, салонний стиль характеризує фортепіанну спадщину М. Лисенка і його сучасника В. Малішевського,

першого ректора Одеської консерваторії, з 1921 року видатного композитора й педагога Польщі, учителя великого В. Лютославского.

В області салонного піанізму зложилися установки М. Завадського, Б. Пулло, що стали засновниками стилістики українсько-польської лінії в становленні культури вітчизняного музичного салону. Головне, в цих «помісних» традиціях музикування не мала місця показова для багатьох національних шкіл неодноразово відзначена нами поляризація «легкого» і «рояльного-оркестрального» піанізму, які на певному етапі першої половини XIX сторіччя співіснували, демонструючи «романтичні антиномії» гри, але будучи спільними у представництві «духу романтизму».

Вказана стилістична розбіжність відверто протилежна «антиноміям XX ст.», в яких одна (традиціоналізм) усвідомлювалася в пролонгації виробленого в попередні епохи, оціненні як вершинні в розвитку мистецтва Нового часу (і це цілком справедливо стосовно досягнень Нового часу), тоді як друга (модернізм) самою термінологією претендувала на «сучасність», тобто на втілення ідей-принципів Новітньої історії. Традиціоналізм являв охранительну функцію культурного надбання, тоді як модернізм відстоював «сьогохвилинну» значущість вираження, яка à priori не збігається з цінностями новочасового періоду.

Тому нами і введений термін «диз'юнктивний прицнип» стильового вираження для художнього, зокрема музичного світу XX ст., оскільки діалогічність романтичних «антиномій» зв'язана єдиним коренем їх народження в романтизмі. «Диз'юнктивне» утворення не має вихідного зв'язку, носить а-діалогічне позначення «накладення» різноепохальних за генезою і різноспрямованих структурно-смислово побудов, які здатні, хіба що в перспективі поставангардного буття «змішуватися» в «мозаїчній суспензії» симулякрів буття-творчості.

Фортепіанне втілення диз'юнктивних стильових сполучень апелює до орозуміння тих цінностей як проявів досягнень різних епох і часів, тільки з тою суттєвою різницею по відношенню до модерну і модернізму, що

сучасність-«сьогохвилинність» виявляється підкреслено *штучно:* відсторонюючись від рояльної палітри наслідування вокальності у кантилені і гіпертрофованої інструментальності в оркестральних ефектах, модерн-фортепіано спирається на рухливу моторику-фігуративність прочембальної проорганної у старовинному дусі гри, за якою проступає й цимбальна ударність, й механіка піаноли (пор.із строруською ідеомою «в органи бити» [225, с. 69].

Чуйний до новацій вступаючого у свої права XX ст. І. Анненський зазначив тембральне його визначення віршем – «Кек-уок на цимбалах» (1904), в якому головним діючим «персонажем» виступають «молоточки» – «молоточків лапки цупкі» [207, с. 239-240]. Так образно-точно була втілена в художньому нарисі звукова просторовість, яка своєю об'єктною втіленістю самодостатня – і категорично віддалена від тої «антропоцентричної» фортепіанної гри, де не звуки як такі, але граючі «тріпотні руки» переносять у суб'єктизовані «почуття-видіння» позазвукового наповнення (див. вірш Ф. Тютчева «Шопену», 1883 [207, с. 182-183]).

У російській традиції визначилася *романтична подвійність* розуміння національної зазначеності національного фортепіанного стилю: "російське багатирство", персоніфіковане в манері рахманінівської масштабності, фортепіанної оркестральності, що успадковує лінію Бетховена-Ліста (і що вбирає лістіанську ж традицію драматично-монументального подання Ф. Шопена М. Балакірєвим і шопеністом С. Рахманіновим, ін.), але також продовжує шопенівську "легкість" – "ширяюча" манера Скрябіна, що продовжується в авангардній музиці творчістю винятково фортепіанного композитора І. Вишнєградського.

В українському виконавському мистецтві, стимульованому салонною традицією, є дещо співвідносне зі споріденою за багатьма параметрами російській, однак є і установка, що її відрізняє. Це притаманне "ліричній хвилястості-мелодійності" [282, с. 34-47] душі українця бажання "згладити" антитези романтичного піанізму, звертаючись і до лістівських, і до

моцартівських-шопенівських орієнтирів, знаходячи опору в лейпцігській манері “помірного” романтизму І. Брамса деяку “спокійну” лінію стилістичного відліку. Досвід піаністичної діяльності автора дослідження свідчить, що в практиці виходів на публіку в Україні піаністів, що концертують, імена Мендельсона-Шумана-Брамса утворювали “непробивну-базисну” тріаду стильових спадкоємностей. Схильність до “домашнього” (“бідермейєрівського”) прояву романтизму, у якому демонічні шаленства відсторонялися, а проби індивідуалізованої суб'єктивності купюрувалися, утворює дещо характерне для української салонної традиції й споріднених з нею польсько-“провінційних” проявів.

Як приклад – п'єса В. Малішевського “У салоні”, написаної ним в одеський період творчої біографії українського, згодом польського композитора (див. дані біографії першого ректора Одеської консерваторії в книзі [221, с. 5-17]). У жанровому вираженні це “поема-мазурка”, що містить гармонії в дусі Шопена-Скрябіна й що нагадує ранні Рондо Ф. Шопена за загальною композиційною структурою.

Показовим є сам “полонізм” в образі салонного звучання, при тім що танцювальність як таку ледь намічено: це явно “музика для слухання”, це “образ мазурки”, а не бальний, тим більше не народний польський танець (до речі, риси “бальної” мазурки тут очевидно представлені в багатоголосній насиченості саме фортепіанної і ніякої іншої фактури). Наявність у другому – центральному – епізоді вальсових рис свідчить про “сумарність” втілення не тільки мазурочно-жанрової якості, але й деякого “симбіозу шопенізмів”, асоційованого у вітчизняних музичних колах з мазурками-вальсами в цілому (див. добірку О. Глазунова в “Шопеніані” – і особливу місію Глазунова в Україні, оскільки в Одесі за внесок у культурне життя міста Друга музична школа ще на початку 1920-х років одержала почесне звання – ім’я цього композитора й диригента у своє представництво).

Піаністична техніка в названій п'єсі В. Малішевського (написаної в цілому “незручно”, з розрахунком на значну технічну підготовку виконавця,

– автор був скрипалем за виконавськими інструментальними навичками, але навчався також серйозно і грі на фортепіано, так що “зручність” або “незручність” фактури є в цьому випадку прийомом вираження) відтворює “артистичну технічність” взагалі як показник салонної демонстраційності художньої підготовки.

Будова типу рондо є символічною для салонної традиції, що йде від французького аристократичного-артистичного салону, який успадкував найдавнішу традицію ритуалів з їх “круговим дійством”, що символізує “космічну гармонію” у конкретиці даних зборів.

Зовсім чудової у своєму роді є “Думка” Б. Пулло, що створив “українську рапсодію” у явному наслідуванні Тринадцятої рапсодії Ліста – у відтворенні “репетитивної” техніки звуковидобуття струнного щипкового інструмента в ліричній частині сюїти-поеми. Епіко-баладний жанр української-польської думки містить ознаки, що співвідносяться з угорськими епічними сказаннями про Подвиг ягеллонської традиції, які породили угорсько-румунський “вербункош”. Безумовно, баладні (драматично-діалогічні) ознаки цього жанру відмінні від трагіко-епічної української думи, у цих перших істотною є танцювальна грація (порівн. із французькою “шансон де жест”), з навмисним зіставленням вираження чоловічих, силових, мужніх, і жіночих, м’яких-спокійних образів.

Зазначений жанровий зріз опори на думку у відповідній п'єсі Пулло фіксує деякі важливі риси української салонної специфіки. При відвертій паралелі до Угорських рапсодій Ліста, є відсторонення від масштабності й програмного “гігантизму” цих других: образи картинно локалізовані, у них “приглушені” риси сонатно-поемної розробковості, а також наявним є уникнення оркестрово-багатогласних фактурних охоплень всіх регістрів “під tutti” оркестрового масиву. І разом з тим у наявності – святковість, помітна насиченість фактури, вищевідзначені прийоми звуконаслідування стосовно народного інструменталізму.

Зазначені ознаки салонної «фактурної серединності» відрізняють і Рапсодії М. Лисенка, з яких Друга, що має підзаголовок «Думка-Шумка», демонструє жанрову солідарність із салонним піаністичним стилем України. Перша рапсодія є масштабно більше розгорнутою, однак і тут оркестральність позбавлена «запаморочливих» лістівських martelato, при тім що лістівська ж модель, у цілому, явно надихала українського класика. І одночасно ліричні фрагменти позбавлені ноктюрнового аріозної вишуканості, такої показової для ліричних побудов (див. вище) композицій «несамовитих романтиків».

У цій же якості недооціненим є внесок І. Падеревського, знаного польського композитора й редактора академічних видань творів Ф. Шопена, друга К. Шимановського, що подовгу жив в Україні, але, головне, будучи представником південнопольської, краківсько-ягеллонської так званої старокатолицької традиції, усвідомлював нерозривність польського-українського в стилістичному переломленні творчості. Яскравим свідченням в ілюстрацію зазначеної тези є “Краков'яки” І. Падеревського, написані на початку ХХ сторіччя і які втілюють ідею “танцювальної поеми”, у розвиток концепції “серединності” між Угорською рапсодією Ліста й Мазуркою Шопена.

У контексті уявлень про грунтовність культури українсько-польської салонної музики органічно виглядає творчість В. Косенко, житомирські корені якого споріднюють його з видатними представниками музичної Одеси – Т. Ріхтером і М. Рибіцькою. Інтернаціональний базис фортепіанної української салонної культури органічно виводить на сучасні умови роботи з іноземними студентами, демонструючи планетарний розмах фортепіанної педагогіки України. Узагальнення досвіду педагогічної діяльності автора даного дослідження дозволяє сформулювати ряд тез-позицій, що демонструють особливості бачення вітчизняними піаністами виходів у міжнародний культурний простір міжконтинентальних контактів взаємин професор – студент для представників вітчизняної фортепіанної школи.

Особливості роботи зі студентами-іноземцями визначаються значною мірою регіонально-ментальними показниками, притаманними тому або іншому контингенту учнів-іноземців у нашому вітчизняному музичному вузі. У цьому випадку мова йде, в основному, про учнів з Китаю, система підготовки яких значно відрізняється від вітчизняної підготовки, хоча в окремих випадках ми довідуємося, що вчителями педагогів, що готували китайських абітурієнтів, є випускники Московської, Київської консерваторій та інших навчальних закладів колишнього Радянського Союзу.

Поряд з органікою ліризму як художнього виявлення типового для культури даної країни *квієтизму,* тобто винятково споглядального мислення у втіленні вищої мудрості, підкреслюємо також певні числово-диференціюючі особливості сприйняття китайців, які жорстко корегують їхнє навчання європейським культурним цінностям. Відзначимо тут особливого роду двоїчність – четвертичність сприйняття пропорцій, на відміну від органіки *троїчності* в європейців (див. про це спеціально в дисертаційній роботі Ма Вей "Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції й виконавства", Одеса, 2004 [157]).

Звертаємо особливу увагу на те, що, як підказав особистий досвід роботи з китайськими музикантами (і на це у свій час звернула моє сприйняття моя старша колега заслужена артистка України Л. Н. Гінзбург), піаністи, музиканти з Китаю в цілому, "обминають" трьохдольність, тому що для них основою ритмічного відчуття є двохдольність (розмір на ¾ вони, як правило, прагнуть трактувати як 6/8, тобто рахують "на два...").

Ментальною ознакою європейських музикантів, які усвідомлюються лише в порівнянні з їхніми китайськими колегами, виступає особливого роду "здатність фантазії". Останнє виражається в "економії мислення", що має місце у представників Далекого Сходу в цілому щодо словесно-понятійного втілення в мові назви предметів *без вказівок на рід.* Всі ж європейські мови позначають рід предметів, демонструючи фантазійну надмірність носіїв цієї язикової нормативності; "раціональні" німці ще й артикль перед кожним

словом ставлять, підкреслюючи рід (!?) предмета. “Гіперраціоналізм” китайців не дозволяє їм повною мірою охопити європейську художню меланхолійність, що выражається в музиці в тому числі у витонченій техніці *diminuendo* (це теж зі спостережень Л. Н. Гінзбург, котрі повністю апробовані особистим досвідом).

Китайські вихованці чудово подають ефекти *crescendo*, що, вважаємо, пов'язано в них з розумінням поступневого розкриття у творчості “енергії серця” (і це має паралелі до релігійно-екстатичної установки в старохристиянській, Православній, зокрема, традиції). Однак *diminuendo* китайським вихованцям дається зі значною напругою, – але без цього динамічного прийому романтична “Sehnsucht” Ф. Шопена або Ф. Ліста ніяк не проявляється. Звідси з'являється необхідність деякої *загальнокультурної перепідготовки* при роботі в класі за фахом.

Як відомо, базисним у нашім вітчизняному музично-науковому побуті є *інтонаційний* підхід (будь те в наслідуваності від Б. Яворського або Б. Асафьєва), тобто з усвідомленням мовленнєвої природи музики й сутностності впливу досвіду мовлення на музичний світ. Така позиція українського музикознавства має переваги в роботі з китайськими піаністами, тому що властиве їм відчуття музичного змісту також тримається на аналогіях музика – мова, музика – мовлення. Адже китайське мовлення – з розряду “тональних”, тобто висотно-мелодійний контур є не тільки носієм емоційно-значеннєвого насичення повідомлення, але й показником значення слова.

Типові інтонації китайської мови (їх чотири) усі розраховані на почуття “середнього тону” мови, – що цілком збігається з відчуттям інтонації європейцями, якщо вони звернені до театрально-патетичного проголошення. Класична музика Європи цілком базується на пафосних інтонаціях – китайці легко схоплюють це, вироблене і їхнім мовленнєвим досвідом (про це в дисертації У Голін [280]).

Узагальнення даних щодо підготовки китайських музикантів за їх перспективою «входження» в систему європейського піанізму дає такі позиції:

а) вузька профілізація, обмеженість якої обумовлена нерозвиненістю музично-теоретичної бази навчання за фахом, але широта загальноартистичної поінформованості;

б) високий в окремих випадках техніцизм виконавської підготовки, що має коріння в естетизмі художньої освіти в Китаї і що базується на високому рейтингу музичної підготовки в соціалістичній системі державних відносин країни, спадкоємиці величі Срединної імперії;

с) складності “мовного бар'єру”, що в окремих ситуаціях має хворобливі прояви, оскільки ментально-пластичні, поведінкові стереотипи китайських музикантів значно відрізняються від європейських у цілому навичок спілкування.

У роботі з китайськими студентами є труднощі регіонально-ментального порядку, хоча європейський тип музичної освіти склався в цій країні ще з 1920-х років і від 1950-х і до сьогоднішнього дня світове фортепіанне мистецтво відзначене видатними досягненнями китайських піаністів, які від Лю Ши Куня до Лі Юнді чітко проводять лінію особливого роду *базовості ліричного мислення* в грі, навіть у тих випадках, коли мова йде про виконання традиційно-драматичних творів Л. Бетховена, Ф. Ліста, Ф. Шопена та ін. Китайський ліризм, при уважному ставленні педагога до індивідуальності учня, може стати джерелом високих творчих виконавських відкриттів, як це спостерігається й в Україні (Ван Вей, У Цунь, ін. з їхніми перемогами на Всеукраїнських і європейських конкурсах). Правда, явище Лан Лана, Ван Юджи вносить нові лінії у вибудувану тенденцію китайського піанізму – але це спеціальна тема.

Даний екскурс в роботу з китайськими студентами зроблений заради того, щоб підкреслити органіку *ліризму* для їх художнього мислення, який стає дотичним до української ментальної константи, і саме в аспекті

надіндивідуальної ліричності. Для китайських музикантів з арсеналу європейського композиторського надбання два імені мають виключно захоплену адресацію: В. Моцарт і Ф. Шопен. Аргументація лаконічна і симптоматична: *красиво.* Причому, з тої пари імен на першому місці стоїть саме Моцарт. За спостереженнями Ма Вей, першої аспірантки, музикознавця і піаністки, в Україні, відзначено, що при поширенні фортепіанного мистецтва в Китаї ще у XIX ст. найбільш усього іншого подобалися: Моцарт і…Етюди - не важливо яких авторів, головне, щоб очевидним був піанізм типу «перле».

Надані уточнення дозволяють провести розрізняючу лінію між ліризмом, переважно надіндивідуальним, китайців і українців: для китайців все ж «об'єктивованість» ліризму Моцарта є ближчою, тоді як для українців представлений вибір між названими історично-стилістично зв'язаними особистостями Моцарта і Шопена виводить на прийняття, в першу чергу, безумовно, другого. Тотальний шопенізм видатних піаністів-педагогів України в особах К. Мікулі, М. Лисенка, В. Пухальського, Ж. Дронсейко-Миронович, М. Рибицької, Б. Рейнгбальд, ін. і аж до сучасності відсторонює принципову зверненість до Моцарта в тій мірі, як, наприклад, в Росії це здійснила Н. Голубовська.

Одночасно шопенівський вплив відверто корегувався «рівнянням на Ліста», що складало виконавську проекцію впливу купкистів на Україну, а також нового покоління Польщі, настроєного «антишопенівськи» – в особах таких видатних виконавців, що пропагували «новий стиль» від «Молодої Польщі»: Ар. Рубінштейн, І. Падеревський. І хоч сам К. Шимановський явно був в руслі стилістики О. Скрябіна, однак озвучування останнього, доречі, «шопеніста» за генезою виконавської позиції, здійснювалося вищезгаданим Ар. Рубінштейном і гри в тому ж ключі Ф. Шимановського, брата композитора.

Не слід забувати, що саме в Україні і в Києві працював нащадок і послідовник Ф. Ліста – І. Івановський (племінник за дружиною композитора

К. Івановською-Вітгенштейн), який самою могутньою статурою презентував «маскулінну» оркестральність фортепіанної гри. І вище підкреслювалася «змішаність» піаністичної техніки М. Лисенка, для якого салонний тип був органічним, але з виходами на всеохоплюючу пасажність у дусі прооркестральної рапсодійності Ф. Ліста.

А у всеукраїнському розкладі, безумовно фігурою знаменною в резонуванні на світові обрії піаністики є В. Горовиць, учень В. Пухальського і Ф. Блуменфельда. І в репертуарному списку виконуваних композиторських здобутків на першому місці стоїть – Ф. Ліст [56, с. 145]. І хоча загальний перелік зіграних Горовицем текстів включає твори від Шопена до Скрябіна і від Д. Скарлатті до М. Мусоргського, але гіперартистичний філармонійно-симфонічний принцип подання творів засвідчував лістіанський, тобто гіпертрофовано-бетховеніанський *оркестральний* ракурс гри. В основі мислення В. Горовиця– театральна контрастність зіставлень і переключень, поетика *рояльної* презентації фортепіанного надбання.

Так виконавське лістіанство «Молодої Польщі», що теріторіально розміщалося в значній мірі в Україні (див.польське оточення В. Горовиця в Україні), а також спорідненість через Київ із лістівською родиною, нарешті, ідеологічний клімат, який вибудовувся революційними вибухами 1905-1907 рр., а згодом наближенням знамененного 1917, коли салонний аристократизм фортепіанної гри асоціювався з мистецтвом «призначеного класу», тоді як похмуро-пристрасний тип бетховенської виразної палітри органічно вписувався в криваво-суворий стрій наближуючого вихорю влади, що жадала в демократичному екстазі «до основанья всё разрушить».

Це ж недарма в Одесі, Третьому місті імперії (найвищий статус серед міст України в перші демятиліття ХХ ст.), щоб усунути фахівців світового рівня, таких як В. Ребіков, Б. Тюнєєв, В. Малішевський, К. Кузнєцов, Т. Ріхтер, консерваторію перейменували у Музично-драматичний інститут імені Л. Бетховена. І тим самим офіційно затвнерджений культ Бетховена як виразника Революції, що до певної міри було справедливим, вважаючи на

захоплення великого Віденця «філософією громадянського договору» Ж.-Ж. Руссо, беззаперечне визнання ним величності особистого композитора глави кривавого Конвенту Л. Керубіні, автора страшної за своєю ідеєю «абсолютної Помсти» опери «Медея».

Світові культурні переваги визначалися і визначаються ідеями епохального обсягу, в яких національні втілення видають оригінальні нахили інтегруючого значеннєво-структурного показника. Як вже відзначалося, бетховеніанство стало загально-культурним феноменом романтичної епохи, для якої показовим є декларативний музикоцентризм (А. Шопенгауер), який усвідомлювався у всепроникаючій виразності (за формулою А. Шопенгауера – «Музика це мелодія, текстом до якої є увесь світ» [335]). Цей підхід як би знімав проблему ідеальної сутності музики, на визнанні специфіки якої трималося уявлення про музику у релігійній сфері. Знімалася таким підходом і саме мистецька суть музики у вищеприведеній формуліровці, з якої логічно витікав ще один афоризм А. Шопенгауера: «Музика сама для себе філософія» [335].

Оскільки саме філософія ствердилася у XVIII ст. у функції «науки наук», вищеприведений підхід Шопенгауера виводив музику у надмистецький простір, визначаючи саме загальнокультурну охваченість у музичному мисленні. Тільки у XIX, «романтичному» столітті могла відбутися подія, неможлива у попередні епохи і не відтворювана у наступні: будівництво Вагнерівського театру у Байройті. Причому, то був театр «національного служіння», і творцем його був філософ за університетською підготовкою Р. Вагнер, а вказана функція театру перетворювала його на культурний стрижень німецького й іншонаціонального буття.

Даний підхід на зорі XIX століття, як вже зазначено, запрограмував Й. Форкель у своїй монографії, присвяченій Й. С. Баху як написану заради «слави німецької нації», що явно розширительно витлумачує можливості бахівського мистецтва. Першою ланкою форкелівських проекцій на культурне мислення стало формування бетховеніанства як пролонгації

заповітів Й. С. Баха як генія монументального мислення, що уособлювало дещо типу міфологеми «світової ріки» (спам'ятаємо знамените висловлення Бетховена щодо етимології прізвища Лейпцігського кантора – «не струмок, а море», Bach німецькою «струмок»). І тому у грі – не клавесинність Баха (а саме для клавесину написав Й. С. Бах основні свої клавірні твори), але органне, витлумачуване в оркестральному розмаху звучання асоціювалося зі значеннєвістю мистецтва Баха – й Мистецтва взагалі.

Так органність Й. С. Баха і оркестральність Л. Бетховена отримували єдність, в якій велич реалізовувалася в матеріальній моці прооркестрального і саме оркестрового вираження – у підтримку концепції І. Ньютона про масу як атрибут матеріального прояву світу. Так монументалістськи прочитане бахіанство романтиків XIX ст. стало основою вибудови *бетховеніанської* лінії мислення, в якому мала місце опора на релігійно-протестантські засади. Не забуваємо, що розгорнутою політикою Французької революції 1789–1793 рр. було спирання в музичному виробництві – на пісні гугенотів [338 , с.176], протестантів, виселених Людовиком XIV в помежовні до Франції землі Німеччини і Швейцарії. А це надавало енергії історичного сліду естетиці «боротьби і перемоги», яку асоціювали з Бетховеном.

Так істотною складовою романтичного світобачення в цілому й, природно, його української пролонгації в інтерпретації стало *бахіанство*, яке, як відзначено вище, зросталося з пробетховенськи витриманій естетиці «звернення до маси». Творчість Й. С. Баха становить деяку «вихідну точку» апробації майстерності піаністів, з його ім'ям зв'язане сходження фортепіано на провідне положення в клавірному інструментарії, динамічні можливості якого відповідали ідеї оркестральності-*симфонічності*, що стала вищим критерієм художньої оцінки звучання даного інструмента – і що цілком викривляло реалії бахівської клавірності. Оскільки і орган, і клавесин не відзиваються на динамічні «розслоювання» фактури і театральні за своєю природою ефекти *crescendo – diminuendo*.

«Нав’язана» добою романтизму фортепіанність виконання клавірних творів Й. С. Баха насправді була «підтягуванням» бахівського поліфонізму під стереотипи гомофонно-гармонічного мислення, в естетиці якого чітко вибудовувалася динамічна ієрархія мелодія – акомпанемент, що відповідало нормативам німецької «праворучної» гри з обов’язковим виділенням теми у фактурі поліфонічного твору, що є запереченням ідеї контрапункту поліфонічного мислення взагалі як церквою народженої концепції музики.

Класика фортепіанного виконавства – це XIX ст., а в ньому німецька музика зайняла стилістично провідне положення. Монографія Й. Форкеля, присвячена Й. С. Баху, видана була в 1802 році й мала багатозначний підзаголовок: «сприяти славі німецької нації», «розбудити шляхетний ентузіазм у грудях німців» [74, с. 40]. Бахіанство Н. Паганіні виводить на ідею Ф. Ліста: “фортепіано – замінник оркестру”, що визначило класику фортепіанного виконавства.

Але пам’ятаємо й про антитезу німецькій театрально-симфонічній, послідовно романтичній трактовці фортепіано, у французькій та італійській школах пробідермайєріваського гатунку – у вигляді гри на «легких» фортепіано, яку уособлював геній Дж. Фільда та Ф. Шопена, згодом О. Скрябіна. Тут також мало місце бахіанство, але втілюване клавірно-моторно (див. про це у Д. Андросової [8]). І це стильове спрямування також мало місце в піаністичних втіленнях української фортепіанної школи, хоч на сьогодні домінуючою академічною лінією прийнята лістіанська романтична концепція піаністичного виконавства.

Форкелем складена і підхоплена музичним світом XIX ст. концепція бахівської спадщини відповідала романтичним установкам цього століття: духовна, безпосередньо пов'язана із церквою музика Й. С. Баха не була почута “фаустіанствуючими” представниками століття національних революцій і відкриттів в області матеріалістичної історичної діалектики й біологічної еволюції.

Висока дисципліна розуму й “риторика фуги” (словами Б. Асафьєва [14, с. 264]), що відрізняють спадщину творця Пасіонів, не збігалися з тим “реалізмом почуттів”, який займав центральне місце в художній виразності романтичного століття. І духовний раціоналізм Й. С. Баха став предметом осмислення лише в XX сторіччі, відзначеному вираженим антиромантичним тонусом стильових устремлінь. Конструктивність розумових стереотипів XX століття, століття науково-технічної революції й соціально-революційної перебудови держав і суспільств, століття, у якому напрямки неокласицизму-необарокко утворили знаменну лінію художньо-стилістичних установок, – споріднює їх із механіцизмом-раціоналізмом, классицизмом-барокко XVIII століття.

Бахіанство романтиків було всеохоплюючим, оскільки майже всі національні композиторські школи орієнтувалися на бахівську поліфонію як джерело й «точку відштовхування» для своїх новацій. Парадоксальною й разом з тим історично доцільною виступає апеляція М. Глінки до шанувальника Й. С. Баха З. Дена – у побудові «істинно православної багатоголосної музики», причому, в опозицію до так званої «німецької» школи в російському православному співі. Демонстративним і не менш парадоксальним було бахіанство Н. Паганіні, що проекувало на італійську скрипку техніку бахівської скрипкової поліфонії, обумовленої, у тому числі, технічними можливостями німецької скрипки з іншим положенням підставки по відношенню до визнаної концертної італійської моделі.

Орієнтація Ф. Шопена на композиції Й. С. Баха загальновідома, однак недооцінена в конкретиці окремих творів, зокрема, в його монументальних фортепіанних Сонатах. У них засновчий зміст має Перша соната *c-moll*, у якій вихідна тема монотематичної конструкції цілого містить пряму цитату з двохголосної Інвенції Й.С. Баха, що у свій час спеціально відзначив у своїй монографії З. Кемпер [368, с. 73-75]. Але вже відмічалося і надалі неодноразово підкресленим буде посилання на *зрощення бахіанства і бетховеніанства* Ф. Шопена, що наочно реалізується початком його

знаменитої Другої сонати, де вступний хід у басах з «жорстким» інтервалом (*passus duriscuelus* музичної риторики!) чітко наводить на тематизм Баха-Генделя, тоді як випливаюча зі Вступу основна тема демонструю саме бетховенську драматичну діалогіку.

Наведені й інші приклади спрямованості композиторів-романтиків на творчість Й. С. Баха у «вростанні» останнього в бетховеніанський вольовий драматизм далеко не вичерпують глибинність впливу цього композитора, що персоніфікував докласичну стилістику. До Баха також апелювали романтики у запереченні класицизму-академізму як «сковуючого» фактора у фантазійно-вільному самовираженні художника. І це – очевидно одно з «волюнтаризмів» романтизму, оскільки церковна дисциплінованість мислення Лейпцігського кантора виключала індивідуалізм «самовираження», який став самостійною цінністю романтичного монологізму.

У XX столітті в спадщині Й. С. Баха заново були відкриті його духовні твори, включаючи Кантати й Пасіони, які демонстрували риторичну вибудуваність виразності музики Й. С. Баха, далекої від романтичної «волі почуття – волі вираження». Серійна конструктивність А. Шенберга, на думку творця цієї системи, мала своїм джерелом саме твори Й. С. Баха, у тому числі це була дидактика його релігійних композицій типу духовних Кантат.

Піаністична версія бахівських творів, спрямована в епоху романтизму на підкреслення органної кантиленності й грандіозності звучання, змінилася у XX ст. інтересом до клавесинової «метрономічної» інтерпретації, що відповідає дисципліні ритму словесної метризації в духовному лютеранському співі. І вже від музикознавства XX століття виходить розуміння творчої позиції Й. С. Баха, фіксованої в одному з його листів 1708 року: «…працювати, рухаючись до мети, а саме, до *добре організованої* (курсив Л. Ш.) церковної музики, що славить Бога». І далі: “Метою й первісною причиною усякої музики ...повинне бути не що інше, як прославлення Бога й звільнення свідомості. Там, де цього немає, не буде щирої музики, а тільки диявільське бурмотіння” [281, с. 143].

Е. Уілсон-Діксон (його книга англійською видана в 1997 р.) так коментує заявлену позицію: «Будучи ортодоксальним лютераніном, Бах дотримується тут поглядів самого Лютера на очисну силу музики й не робить розходжень між світським і священим. Бог бачить і чує все, тому людині варто прагнути радувати Бога всіма засобами». Бах і намагався "створити добре звучну гармонію до слави Божої", безперестану пізнаючи можливості традиційної музичної мови, що для нього персоніфікувала порядок [281, с. 142].

Зібрання його клавірних п'єс під загальною назвою "Klavierübung" («Клавірні вправи») – це чудовий приклад надзвичайно захоплюючої музики, що *має строго інтелектуальний обрис»* (курсив Л. Ш.) [цит. за вид. 281, с. 143]. Як бачимо, подібна установка Й. С. Баха не залишала місця романтичному волюнтаризму, що шукав самовираження в пошуках художніх мовно-стилістичних новацій. Однак право на пошук «добре звучної гармонії» стимулювало експериментаторство композитора, що послужило зразком конструктивних шукань А. Шенберга. «Строго інтелектуальний обрис» вищезгаданих «Клавірних вправ» і інших подібних їм за зазначеною ознакою творів був належним чином оцінений тільки в XX сторіччі. Апогеєм такого визнання інтелектуальних завоювань спадщини Й. С. Баха стало введення в репертуар граючих піаністів циклу «Мистецтва фуги».

Все сказане дозволяє виділити інтелектуальність «добре організованих» звучань у Баха як ознаку епохальної належності до XVIII століття – століття «класичної механіки», що актуалізувалася в клавірному виконавстві у XX сторіччі. «Строгий інтелектуалізм» Й. С. Баха спирався на інструментальну механічність гри, що мала місце у XVIII столітті, прогресивна ідея якого визначалася як відповідність механічному *універсуму,* виражалася в культурі *perpetum mobile*. Виключалося романтичне *ad libitum,* що йде від вільно трактованої вокальності: церковний спів завжди базувався на ритмізованості складового часу, керованого ритмом "постійної тривалості".

Механічна ритмізація, що в епоху першої технічної революції не могла мати знижуючого значення, з яким асоціювалася в романтичний період усякого роду “механічність”, становить один зі способів збереження у звучанні художньої цілісності твору. У зв'язку з характеристикою мистецтва Й. С. Баха використовується поняття “екстатичності” [281, с. 150], що зв'язують із танцювальністю. З посиланням на В. Меллерса у вищеназваному дослідженні Е. Уілсона-Діксона констатується: “...безумовно, його (Й. С. Баха – Л. Ш.) музика, якої б догми він не дотримувався, відроджує танець як “видиму гру сил” [281, с. 149].

І далі говориться спеціально про “потужний ритм” музики Баха і її витоків, що мають місце у А. Кореллі й А. Вівальді: “…сучасна християнська музика дуже багатьма своїми досягненнями зобов'язана копозиторам бароко, але з них самою головною особливістю, як тоді, так і зараз, є та перевага, що виявляється музиці з *потужним ритмом* (курсив Л. Ш.). Музика Баха…пронизана пульсацією, що найбільш виразно втілює в собі “крокуючий” або “бігучий бас” – використання в басовій лінії нот однакової тривалості. Інтерес Баха до музики Вівальді й Кореллі, безсумнівний, їх ритмічна енергія підсилила відповідні якості й у його власній музиці. Теорія афектів…вимагала *постійний і потужного* (курсив Л. Ш.) ритму, що триває досить довго…Цей підхід аналогічний тому, що відбувається в джазі, де *таким же точним образом* (курсив Л. Ш.) використовується контрабас або бас-гітара…”[281, с. 150].

Вказаний ракурс сприйняття Й. С. Баха – це вже надбання XX ст., тоді як на даному етапі дослідження підкреслюємо *злиття* корегованої фортепіанною гомофонністю музики Й.С. Баха із драматично-епічно усвідомлюваним бетховеніанством.

Українська піаністична школа, що органічно увібрала європейські джерела й розвивалася у взаємодії з фортепіанними завоюваннями Росії й Австрії, отримала світовий резонанс у діяльності своїх учнів і вихованців, що працюють у самих різних географічних точках планети. Романтична

орієнтація, властива українському мистецтву й самодостатня в піаністичних установках майстрів України, утворила на початку XX ст. актуальний стилістичний профіль пробетховенського-пролістівського «маскулінного» піанізму, який відтісняв могутні напрацювання фортепіанної салонності, що в окремих ситуаціях складали регіональні завоювання на противагу офіційно установленій «бетховеніані».

В результаті українська національна ідея, що склалася в опорі на «пісенний» принцип мислення ментальної спільності українців, перетворилася в умовах мистецтва XX століття в *послідовний інструменталізм* у жанрово-репертуарному вираженні, – але зі збереженням стилістичної бази *ліризму* як епіцентру романтичних і постромантических установлень, але із вираженою зверхністю *пробетховенськи* вибудуваних офіційних принципів в музично-освітніх закладах.

Розміщення саме в Одесі бетховеніанського гасла від імені Радянської влади – у вигляді вищенагаданного найменування Одеської консерваторії Музично-драматичним інстритутом імені Л. ван Бетховена, – історично невипадкове. Єдине в Україні імперське місто, з міцним аристократичним запасом культурних накопичень, із визнаним салонним принципом високоартистичного спілкування – нова влада свідомо мала поламати ті свідоцтва дореволюційної Росії і України в ній. В тому ж руслі спрямовувалися зусилля відсторонити аристократизм Одеси «поетикою бандитизму Молдаванки» та інші ідеологічні засоби, аж до репресій 1937 р., коли десятками тисяч винищувалося грецьке-православне і польсько-католицьке населення міста заради зміни етнічного балансу та ін.

Висунуті позиції покликані орієнтувати аналіз стилістичних устремлінь мистецтва й фортепіанних художніх розробок другої половини XX – початку XXI сторіч, у яких досягнення українського піаністичного світу й одеської фортепіанної школи в ньому займають самостійне й досить почесне місце. У цілому в зазначених розкладах висуваємо особливу значимість для України й Одеси двох фігур, що персоніфікують піаністичну доблесть у світовому

масштабі: С. Ріхтер і Е. Гілельс. Звичайно, багато чого в їх фортепіанно-віртуозній озброєності визначив вплив музичної Москви, однак старт і вихідні творчі установки, що проглядають протягом усього їхнього творчого шляху, сформувалися в умовах неоднозначно й великотрудно установлюваного в XX столітті Півдня України.

Все надбання музики нашого часу визначено відторгненням класики трьох минулих постренессансних сторіч і половини того століття, що стало минулим тільки неповних два десятиріччя тому назад. І ми зі здивуванням усвідомили, що дивне, огидне катаклізмами, грандіозними кровопролитними військовими зіткненнями – і відзначене найвищими культурно-художніми досягненнями XX сторіччя має унікальну аналогію: тільки до XIV сторіччя. Тільки це сторіччя, що відзначило перший щабель європейського Ренесансу, висунуло своєю позицією Ars nova – Нове мистецтво й тим розірвало з корпоративно-колективним мисленням традиційних епох. У Європі (і тільки в Європі!) перемогло в музиці гомофонно-гармонійне мислення, що стало ядром класичної музичної системи, що втілювала «людськоцентристськи» визначене суспільство.

Ренесанс і класицизм у мистецтвознавстві в цілому (див. концепцію Г. Вьольфліна [42]) втілювали “класичні” епохи, у яких окристалізувалися гармонічно-функціональні виявлення гетерофонного й поліфонічного багатоголосся. Стосовно них готика, бароко й романтизм XIX ст. визначаються як «акласичні» прояви, - але не в плані антитези як такої, але як деяке змішання класичних рис, тобто гомофонно-гармонійних установок і їх «стираючих» мелодійністю-поліфонійністю тенденцій. Сукупно всі зазначені історичні стильові етапи охоплюють період музичної класики, у яких єдність гармонійних (саме «класицистських») і монодійних-поліфонних утворень становлять особливого роду досягнення європейського музичного світу.

Класична музика сформувалося в умовах оперної культури, підґрунтям якої є егоцентричне артистичне мислення: демонстрація людського голосу зі штучно розширеним діапазоном у наслідування механіки інструментальних

діапазонних переходів. Але генеза цього «антропоцентричного» співу – все ж церковна, *bel canto* не тільки термінологічно, але і змістовно-фактично наслідував візантійську «калофонію», вирізняючи стильову альтернативу театральності художньо самодостатнього мистецтва. Як визначалося вище, Ренесанс і класицизм у мистецтвознавстві в цілому зафіксували "класичні" етапи мистецького розвитку, в яких сформувалися гармонічно-функціональні виявлення гетерофонного й поліфонічного мислення.

Як вже відзначалося вище, бетховеніанство яскраво втілило театральну путь фортепіанного-*рояльного* мистецтва, яка у самого Бетховена намічена була підкресленим драматико-трагедійним наповненням образності його композицій – і в цій іпостасі відверто протистояло піднесено-радісній у цілому аурі творів Й. Гайдна і освітлено-захопленій, не без торкань драматико-трагедійних зрізів, палітрі музи В. Моцарта.

Наймогутніша у світовому розкладі фігура С.Ріхтера, що сформувався як митець в Україні (батько – із житомирських німців), а його перший публічний концерт, який завалили в Одесі у 1934 р., дав репертуар, з яким він став активним концертуючим піаністом у кінці 1930-х років і переможцем на Всесюзному конкурсі 1945 р., що й відзначило безумовне визнання його як майстра фортепіанної гри. Зіставлення цих дат засвідчує, що у Москву С. Ріхтер явився сформованою артистичною особистістю, будучи вихованим талановитою піаністкою матір'ю А. Москальовою і батьком, піаністом і композитором, що закінчив Віденську консерваторію і твори якого, завдяки старанням М. Степаненка, стали у 2000-ні роки надбанням музичної громадськості, засвідчивши високий творчий статус того, хто сформував піаністичний базис генія свого сина.

Бетховеніанський нахил репертуару С. Ріхтера не обговорюється, хоча вишуканий артистизм митця дозволяв широко відходити від «епіцентру» його творчих зусиль, у тому числі виходячи на виконання творів О. Скрябіна та французьких імпресіоністів. Граючи останніх, за спостереженнями всіх, хто бачив С. Ріхтера на сцені і судячи з відеозаписів його виступів, С. Ріхтер

навіть «усаджувався» за інструментом по-іншому, настроюючись на виконання творів К. Дебюссі і йому стильово подібних. Але ядром його виконавчої роботи були бетховенські твори, зокрема Сонати великого майстра в амплітуді звертання до «незначних» з точки зору академічної, тобто продраматичної традиції композицій типу Дев'ятої сонати (про це нижче).

Саме ідея класицизму, першого понадконфесійного художнього напрямку, створила установку на стиль, народжений у Франції, у практиці придворного музикування королів, змучених зіткненнями релігійних конфесій. Власне, це була ініціатива Генріха IV, що визначив напрямок у мистецтві, яке наслідувало "класичний" шлях Античності. І художньо ця ідея була апробована й продовжена в аристократичних салонах Італії, при Іспанському дворі (Неаполітанська оперна школа XVIII ст.), нарешті, у монархіях Німеччини й Австрії другої половини XVIII сторіччя. Віденський класицизм, який звично розгортався на буремний злет Л. Бетховена, тим самим усвідомлювався у перспективах «несамовитого» і «пізнього» романтизму, для якого Дев'ята симфонія складала базис симфонічних і оперних побудов від Г. Берліоза до Р. Вагнера і Ф. Ліста.

Але таке трактування спадщини Бетховена є тенденційним, хоч і історично апробованим, тоді як Віденський класицизм у цілому представляв цілу сукупність авторів, серед яких поєднання чеської, німецької, італійської і французької участі є беззаперечним. А от Л. Бетховен жорстко відмежовувався від італійської складової, приймаючи інші національні внески, особливо пророволюційні французькі, а слов'янські хіба що через довірених учнів типу чеха К. Черні та ін.

Вважаючи на сукупний принцип Віденського класицизму у втіленні «німецької культурної ідеї» XVIII ст. [219], то беззаперечно найбільш эмно його сутність проявлялась через В. Моцарта, якого сучасники зіставляли з Ф. Рьосслером-Россетті, а сам композитор співвідносив, протиставляючи собі, із Х. Глюком. А це все автори, в яких німецько-італійські, чеські і

французькі перетини були органічними і послідовними, – та це вже характоеристики моцартіанства, що освіщається в даній роботі у Розділі 3.

Віденська композиторська школа визначила у музиці початок «епохи геніїв» XIX ст., що дала найвищий злет професійної творчості й визначила в популярній сфері (і панівної в ній корпоративності стильового пошуку) роль тла, народжуючої основи, «ґрунту» діяльності «великих індивідуалістів», апогей прояву яких – «доба романтизму». І в цьому плані фігурою номер один ставала постать Л. Бетховена, який уособлював і злет Віденців, і їх «перехід» в інше стильово-творче середовище: останній період діяльності Майстра у 1820-ті прийнято відзначати як проромантичний [103, с.12], хоча за суттю стильових побудов це скоріш «необароко» на рівні початку XIX ст.

В дисертації Юй Ле, талановитого піаніста, здатного до оригінальних узагальнень спостережень практики та історичних описів гри видатних музикантів, знаходимо такого роду висновок: «Однак уявлення про третій період, як той що демонстрував у глухотою відгородженого від світу, позбавленого виконавського самовираження Майстра *повноту відкриттів 'бетховенського романтизму'* (курсив у цитованому тексты Юй Ле) - вишиковувало творчий шлях у *крещендуючому* напрямку його художньої моці. І це повною мірою зафіксувало XIX століття, в особі М. Глінки, Р. Вагнера, які зафіксували у творах 1842 р. ('Руслан і Людмила' Глінки, 'Летючий Голландець' Р. Вагнера) *відновлення національних шкіл* в опорі на концепцію Дев'ятої симфонії Бетховена» [343, с. 26].

Вище відмічалося тотальне «бахіанство» віку романтизму, яке відзначило і під'йоми творчості Віденців, і Бетховена особливо (який прийняв участь у підтримці удови Й. С. Баха та ін.). Саме через Бетховена усвідомлювалася у романтиків вихідна лінія класичної музики від Баха, що так наочно демонстрував Ф. Шопен у своїх Сонатах, у якого посилання на інтонаційні бахіанські знаки і бетховенські діалогічні побудови складають нерозривну єдність, «покривану» шопенівським «польотним» піанізмом, в

якому церковність Баха і театральність Бетховена отримують одухотворенне наповнення салонного ідеального «ширяння в висях».

Приведені описи показують, що бетховенський «проромантизм», щиро прийнятий романтиками та їх нащадками у постромантизмі як Благословення для їх новаційних устремлінь, закладав просування його підстав у творчу позицію й тих з романтиків, які усвідомлювали себе послідовниками Моцарта, як то маємо у Ф. Шопена. Такий підхід «універсалював» бетховеніанство, що й відтворили установлення спочатку Ф. Ліста, який охоче виконував композиції Шопена (тоді як Шопен грав тільки свої твори), ясно, у притаманній йому силовій-рояльній манері. А згодом і В. Горовиць, і С. Ріхтер, зосереджуючись на бетховеніанстві Ліста чи бетховеніанстві як такому, з позицій романтичного «бетховеніанського універсалізму» щиро грали репертуар, стильово-історично несумісний з їх абсолютизацією генія «Appassionata».

Такий підхід був підготовлений в східнослов'янській музиці П. Чайковським, базисне моцартіанство якого зовсім не виключало посилань на Бетховена, ім'я якого ідентифікувалося із майстерністю симфонічного письма і досконалістю драматичного виявлення. Оскільки вище відзначалася органіка романтичних застав для української ментальності, причому, в певній неадекватності їх виявлення у *надособистісному ліризмі,* що породило поширеність рудиментів романтизму у різні епохи, при тому що повнота романтичного образу світу не реалізувалася в мистецтві України першої половини XIX ст. як часу «класики романтизму».

Звідси – потреба розрізнення поняття романтизму у «вузькому» і «широкому» тлумаченні. Узагальнення відомостей щодо розвитку романтизму в його «вузькому» значенні історичного стилю-напрямку й у розширительному трактуванні як різновиду методології аклассического типу творчості дозволяє зробити наступний висновок:

1) романтизм, що історично зложився в «реконструкції» барокових установок в умовах «постклассичного» мистецтва початку XIX століття, у

тому числі в межах естетики «великого в малому» німецького бідермайєра і його аналогів в інших національних культурах, у тому числі в українській, російській, – має особливу значимість в «необарокових» лініях минулого сторіччя й у поставангардних установленнях кінця XX – початку XXI століть, що відсторонили агресивний “антиромантизм” авангарду XX сторіччя;

2) романтизм, що супроводжував базисні установки композиторських національних шкіл, які народжувалися або заново вибудовувалися, як це було й в Україні, у сфері світської творчості, – виявився методологічно живильним середовищем для відповідної національної школи-традиції, генетично зобов'язаної зазначеним стилістичним принципам у виробленні стратегії свого творчого просування в культурному просторі буття різних народів і країн;

3) виконавство як відносно незалежна від композиторської творчості сфера, що історично передувала професіоналізму композиторської діяльності, у значній множинності національних культур XX століття виявляло прихильність до романтичних принципів, іноді в протиріччі з антиромантичними установками композиторської роботи, яка представляла ці ж національні показники в мистецтві й у музиці;

4) романтична складова як стилістична підвалина визначає генеральні лінії буття українського мистецтва у XX столітті й значною мірою запліднюючи виконавський базис українських музикантів; в області фортепіанної музики романтична академічна тенденція утворила стійку пролонгацію в практику й теорію музики, що направлялася естетичними критеріями й ідеологічними перевагами Радянської епохи.

В руслі сказаного бетховеніанство, яке надихало романтиків і сформувало через оркестральне мислення Ф. Ліста пробетховенські лінії фортепіанного виконавства України в особах С. Ріхтера, В. Горовиця, закладало проромантичні *академічні* засновки, які витоком мали культурні напрацювання асоційованості спадщини Л. Бетховена із «полум’яним

здобутком Революції», що надихала пошуки поєднання свого мистецтва з революційними вибухами у Г.Берліоза, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Р. Вагнера тощо.

І якщо діячі Російської революції, як на стадії 1905-1907 рр., так і на кульмінації 1917 р., усвідомлювали свою наслідуваність відносно революційного потрясіння 1789-1793 рр., то і музичний символ тих революційних горінь, Л. Бетховен, точніше, романтичний міф про ідентифікацію музики Бетховена і Революцій (біографічно-фактично не так однозначно складалися погляди Бетховена відносно подій 1789-1793, наступних років аж до виявлення Наполоена як ставленика Революції і її зрадника і т.п.) повинен був задіятися. І це сталося при Радянській владі і, в силу історичного розкладу, найбільш однозначно висунуто було в подіях в Одесі з переймсенуванням консерваторії в інститут імені Бетховена, про що мова йшла вище.

На фоні вищезгаданих подій досить вагомо звучить спостереження Г. Чичеріна, який написав свою книгу про В. Моцарта [303] не з огляду на професійні критерії розвитку ідеї художньо-самодостатньої музики (а це диктувало засвоєння історичної ролі для генія автора «Чарівної флейти» як блискучого «упередження Бетховена»), але з позицій загальнокультурного розуміння творчості свого особисто улюбленого автора. І тут маємо симптоматичне втілення ідеї про «кінець часу бетховеніанства» у творчих колах з висуненням саме аристократизму В. Моцарта на пьєдестал музичних вподобань.

Тому висновку Г. Чичеріна є підтвердження в книзі також такого ж аматора в музично-професійній сфері як А. Луначарський (доречі, шанувальника Р. Вагнера як пролонгатора бетховеніанства у XIX ст., за вагнеріанські переваги в репертуарі Одеський театр опери та балету отримав у 1920-ті почесний титул «імені А. Луначарського», який відмінили у 1930-ті роки). Серед статей Луначарського, присвячених музиці і які складали письмово оформлені матеріали усних виступів Наркома освіти Радянської

Росії і який, за його самохарактеристикою, був «інтелігентом серед більшовиків» і «більшовиком в середовищі інтелігенції» [144], виділяється нарис «Танєєв і Скрябін» [144, с. 129-145].

Названі два імені зіставлені Луначарським у соціологічно-евристичному плані, оскільки тип фактури вказаних авторів втілював, за традиціями, усталеними в релігійній і державно-службовій сферах, тип людських відносин в соціумі. Такий підхід був закарбований в радянських наукових колах як «вульгарно-соціологічний», хоча саме даний підхід складає базис найкрупнішого філософа і соціолога XX ст. Т. Адорно в його славнозвісній праці «Філософія Нової музики» [355]. Згідно висказаної позиції А. Луначарський зазначає тип музики Скрябіна як втілення «романтизму Революції» і художнього засвідчення «енергії прориву» у соціальному стрибку суспільства від традиційного експлуататорського строю до ідеальності соціалізму, тоді як Танєєв уособлював «гармонію суспільства» як створюваної «грандіозним колективним порядком» соціалізму [144, с.136].

І хоч такі узагальнення дещо дивно звучали з огляду на реалії політичних вподобань названих композиторів (хоча відомі прореволюційні поривання Скрябіна, правда, без якої би не було чіткості політичних виборів, а релігійність Танєєва досить різко протистояла атеістичним впобобанням революційних діячів), але даний аспект оцінку внеску Скрябіна і Танєєва став пророцким. Адже з перемогою Революції Скрябін надовго був відсунутим з першої шеренги офіційно признаваних авторів, тоді як стиль танєєвського традиціоналістсько-неокласичного письма став офіційним стильовим принципом «перемігшего соціалізму».

Зважаючи на вищесказане і на сукупність зроблених історичних систематизацій та їх культурно-історичну інтерпретацію, відмічаємо такі особливості виявлення фортепіанного бетховеніанства в умовах України, виходячи із загальнокультурних засад мислення, із діалектики символіки, традиції і вжитку в тих музичних подіях:

- бетховеніанство в музичній сфері і у фортепіанному виконавстві як її частці склалося на хвилі підйому світоглядного установлення *прогресизму,* згідно якого жорсткі дії соціуму відносно мас та індивідів приймалися у вираженні суворового закону Оновлення, альтернативою якому ставала інерція зберігання традиції, а на їх боротьбі трималися реалії вжитку;
- бетховеніанство абсолютизувало динаміку буття, вибудовану на боротьбі протилежностей (хоча сам Бетховен під «двома принципами» розумів не тільки жахаючі контрасти Патетичної, але і мирну компенсативність Десятої сонати), що органічно переходить в *антиномії романтизму,* які у фортепіанній виконавській культурі породили «суперництво» – «легкої» і оркестральної гри, з яких перемога другого вирішена була соціальним катаклізмом загибелі Реставрації 1813-1849 рр. і з нею культури салонного фортепіано;
- соціальне замирення, що склалося у Європі у 1890-ті – 1900-ті рр., продемонструвало часткове відновлення «двоємирія» салонності і оркестральності фортепіанних виступів, але в межах єдиного інструментарію «тугих» фортепіано-роялей і під егідою безперечності першості симфонічного композиторського самовираження і тому главенства фактурного «гігантизму» фортепіанного подання творів, навіть коли це втілювалося носіями салонної виконавської традиції (К. Дебюссі, О. Скрябін);
- усвідомлення «спасительної простоти» проклавірного – промоцартівського піанізму як оновлюючого-реконструючого засобу музичного мислення у XX сторіччі, оскільки його специфічна клавірно-*піаністична* моторність складала не антитезу оркестральності як генетично спільного відгалуження протиспрямованого значення, а дещо *співіснуюче* з рояльним гігантизмом і не претендуюче на «поглинання» останнього (як це здійснив «рояльний приницп» відносно «легких» інструментів), існуючого автономно як знак іншокультурного буття в океані академічних надбань бетховеніанства.

Виникає аналогія з образом Дитинства у Б. Бартока, яке він розумів у розширеному тлумаченні і як перший ступінь персонального розвитку людини, і як рудимента в осоціумі дорослих осіб пам’яті про первісне «дитинство людства» із притаманним йому «родовим знаком» тої спільності, представленої в чистоті специфіки, «забруднюваної» подальшими стосунками із нелюдським світом (пор.із заголовком твору Дж.Крамба «Древні голоси дітей»).

Примітивістська-неофольклористська могутність «варварських Allegro» цього композитора в його інструментальних творах має тенденцію на мить «розступатися», являючи недоторканість дитячої простоти-досконалості, яка не протистоїть іншому і не «перемагає» його, але засвідчує своє буття, не зливаючись з поточним вихором дій-акцій, – як це маємо у коді фіналу Музики для струнних, ударних і челести чи в фіналі ж П’ятого квартету. Бартока впевнено різні автори (див монографії І. Мартинова, І. Нестьєва [174; 213]) порівнюють з Бетховеном, оскільки очевидною є подоба у базуванні на інструменталізмі-симфонізмі, на виділенні жанру квартету у першорядовому типологічному переліку композицій.

Але очевидна й відмінність, яку вказані науковці з різних причин не підкреслюють, оскільки не «боротьба протилежностей», яка дійсно займала велике місце у театрально-драматичному мисленні Л. Бетховена, була в центрі уваги у просоціалістичному народництві Бартока. Для нього найважливішою була думка про внутрішнє «самоочищення» етносу-нації, яка, згідно з генокодом первісної комунності, реконструює на новому рівні свої «соціоінстинкти» рівності і людського братерства.

Тому не протистояння, але нагадування про «внутрішній кодекс Вірності Початку» складає смисл симетрично-рондальних конструкцій творів Б. Бартока, бетховеніанство якого було жорстко скореговане установленнями на кругову циклічність світової подійовості і саморозвитку людської свідомості.

Підсумковуючи приведені аргументи і узагальнення, приходимо до висновку щодо соціокультурного феномену *бетховеніанства* від XIX до XX сторіччя: втілення буремної ідеї вольового «перетворення» світу, в якому моральний позитив покликаний силово відсторонити зло і тим ствердити надрелігійне і новою державністю підтримуване Братерство; це останнє романтики почасти асоціювали з релігійним ідеалом «раю на землі», тоді як соціалістичні Революції орієнтувалися, словами В. Маяковського, на будівництво «міст-садів», що у свою чергу відтворювало секуляризовану символіку християнського Раю; фортепіанне оркестральне втілення «боротьби за Ідеал» складало збереження стереотипу «боротьби», складеного у XIX ст. і пов'язаного з абсолютом динамізму-прогресизму у соціальних уявленнях і принципах мислення.

Спеціальну тему в розумінні фортепіанного бетховеніанства у світовій і українській культурі XIX–XX століть бахівські засади творчого виявлення виконавців і композиторів. Адже світові культурні переваги визначалися і визначаються ідеями епохального обсягу, в яких національні втілення видають оригінальні нахили інтегруючого значеннєво-структурного показника. Бетховеніанство стало загально-культурним феноменом романтичної епохи, для якої показовим є декларативний музикоцентризм (А. Шопенгауер), який усвідомлювався у всепроникаючій виразності музичного єства.

Оскільки саме філософія ствердилася у XVIII ст. у функції «науки наук», вищеприведений підхід Шопенгауера виводив музику у надмистецький простір, визначаючи саме загальнокультурну охваченість у музичному мисленні. Тільки у «романтичному» столітті могла відбутися подія, неможлива у попередні епохи і не відтворювана у наступні: будівництво Вагнерівського театру у Байройті. Причому, то був театр «національного служіння», і творцем його був філософ за університетською підготовкою Р. Вагнер, а вказана функція театру перетворювала його на культурний стрижень німецького й іншонаціонального буття.

Так органність Й. С. Баха і оркестральність Л. Бетховена отримували єдність, в якій велич реалізовувалася в матеріальній моці прооркестрального і саме оркестрового вираження – у підтримку концепції І. Ньютона про масу як атрибут матеріального прояву світу.

Істотною складовою романтичного світобачення в цілому й, природно, його української пролонгації в інтерпретацію – в мистецтві одеської фортепіанної школи стало *бахіанство,* що від XIX сторіччя визначилося в якості базової стильової установки академічної гри. Творчість Й. С. Баха становить деяку «вихідну точку» апробації майстерності піаністів, з його ім'ям зв'язане сходження фортепіано на провідне положення в клавірному інструментарії, динамічні можливості якого відповідали ідеї оркестральності-*симфонічності*, що стала вищим критерієм художньої оцінки звучання даного інструмента.

Відповідно, такий атрибут оркестральності як кантиленність «інструментальоного співу», який «перехоплює» вокальну здатність кантиленного звуковедення, будучи націленим на оркестральну «нескінчену мелодію» вагнерівського всеохоплюючого симфонізму, у трактовці Й. С. Баха робить акцент на органній кантиленності гри, переносячи її в клавір взагалі і наділяючи тим самим клавірні композиції Й. С. Баха контрастами артикуляції і динаміки, неможливими у виконавських можливостях того часу.

Особливою вільністю романтиків у трактуванні творів автора Пасіонів і Духовних кантат стала фортепіанна динаміка, похідна від оркестрового crescendo-diminuendo, що відверто театралізувала звучання бахівських творів. Ця «дихальна - просторова» динаміка надавала розрахованим на салонне виконавство клавірним композиціям театральну контрастність і динамічні «коливання» відповідно до театральних можливостей фортепіанної фактури охоплювати всі регістри чи зосереджуватися на вузькому тембро-регістровому рівні.

Класика фортепіанного виконавства – це XIX сторіччя, у якому німецька музика зайняла стилістично провідне положення. Монографія Й. Форкеля, присвячена Й. С. Баху, видана була в 1802 році й мала, як вже підкреслювалося вище, багатозначний підзаголовок: «сприяти славі німецької нації», «розбудити шляхетний ентузіазм у грудях німців» [74, с. 40]. Але не забуваємо й про антитезу німецькій театрально-симфонічній, послідовно романтичній трактовці фортепіано, як вона склалася у французькій та італійській школах пробідермайєріваського гатунку – у вигляді гри на «легких» фортепіано, яку уособлював геній Дж. Фільда та Ф. Шопена, згодом О. Скрябіна. Тут також мало місце бахіанство, але втілюване клавірно-моторно (див. про це у Д. Андросової [8]). І це стильове спрямування також мало місце в піаністичних втіленнях одеської фортепіанної школи, хоч на сьогодні домінуючою лінією сталася лістіанська романтична концепція академічного виконавства.

На лістівському рівні сприйняття спадщини Й. С. Баха просувається пробетховеніанська, з персоніфікованною героїчністю трактовка музики Майстра, одностайно визнаного романтиками у вигляді витоку своїх пошуків, в яких бахіанство Бетховена закладало потужні й перспективні стильові початки. Тут суттєвою стає позиція не тільки Ф. Ліста, бахіанство і бетховеніанство якого нероздільні – і може ілюструватися величчю Сонати h-moll, в якій бетховенські тематичні антитези доповнені бахівською риторикою високої абстракції Вступу і Фугою репризного розділу.

«Змішання» бахіанських і бетховенанських прикмет принципово проглядає в історичному опоненті Ф. Ліста – у Й. Брамса, який писав свої Симфонії за зразком П’ятої і Шостої симфоній Л. Бетховена. А Дев’ята симфонія останнього з Кантатою у фіналі надихала Ф. Ліста у його Фауст-симфонії, також з фіналом-кантатою, пролонгацією її в оперу вважав Р. Вагнер у своїх реформаторських операх, з яких перша, «Летючий Голандець», написана в d-moll, тональності останньої Симфонії Бетховена. Однак бетховеніанство Брамса, націленого на «центрального» Бетховена,

невідривним було від рівнянь на Баха, на поліфонізм Баха, правда, з вираженою тенденцією, на відміну від Ліста, акцентувати контрастну, а не імітаційну поліфонію (останнє стало перспективним на ХХ ст.).

Бахіанські орієнтири романтиків абсолютизовували імітаційно-поліфонічну фактуру, підключаючи в її трактуванні ознаки *фортепіанної прооркестральної* гри. Трактування бахівського поліфонізму в динамічній ієрархії «основного» і «акомпануючого» голосів надавало *гомофонно-гармонічного* вигляду фактурі бахівської поліфонії – така фактурна ознака «офортепіаненого» Баха діє до сьогодення. Констатуємо такого роду риси бахіанства XIX ст. у зв'зку з вираженими пробетховеніанськими виявленнями:

1) гіпертрофія органної кантилени у *фортепіанній* версії клавірних і – нерідко – органних творів, що демонструють оркестрально-*всеохоплюючу* установку творчості як *музично-ідеальної якості музики романтиків;*

2) редакції Ф. Бузоні, Б. Муджелліні у виданні творів Й.С. Баха, що були еталонними для поколінь академічних музикантів ХХ століття, утворивши резерв романтично-традиціоналістських установок у виконавстві минулого століття;

3) зрощенння бетховеніанського театрального драматизму із фортепіанною прооркестральною динамікою диктувало «офортепіанення» поліфонізму, переважно імітаційного, фактуними ознаками гомофонно-гармонічного викладення, коли не *контрапункт* нарівно звучащих голосів, але поділ на «тематичні» і «нетематичні» проведення надавали (і надають до сього дня) бахівській фактурі риси німецької фортепіанної «праворучної» гри, при якій мелодично провідні голоси динамічно «відсувають» інші, порушуючи контрапунктий принцип поліфонічного мислення Баха.

Підводячи підсумки буття української національної ідеї в контексті бетховеніанства XIX–XX століть, виходимо на ряд положень, суттєвих в розумінні національного переломлення бетховеніанства як складової світової парадигми фортепіанного мистецтва зазначеного часового обсягу.

Національна українська ідея, як вона усталилася з часів *козацької доби* до подій XIX століття, нерозривно зв'язувалася з релігійно-воїнським її втіленням, музичною емблематикою якого став думний епос, а суб'єктом – постать козака-лицаря, персоніфіковувшого козацьку Славу. Ліричний пафос самовираження нації виявлявся в шануванні материнського початку буття і в релігійно-православному над-індивідуальному виявленні тої ліричної стихії в музиці, що надало проромантичного змісту стильовим показникам художнього самовираження українців, які, за К. Малевичем, усі малюють і співають [54, с. 27].

Звідси – чутливість до надособистісного ліризму Й.С. Баха, особливо – до *контрапунктичної* складової його мистецтва, яку сфокусував у своїй творчій палітрі М. Леонтович і в симфонізованому плані, проникнутому бетховенською пафосною інтонацією втілив Б. Лятошинський. Нерозривність бахіанства і бетховеніанства у Леонтовича виявляється у виходах на героїко-трагедійний образ – пор.картину *похорон героя* у знаменитому Марші з Третьої симфонії Л. Бетховена і в хорі українського Майстра «Козака несуть».

Відмітимо ту обставину, що грандіозність виразності і масштабів симфонічного звучання Похоронного маршу у Бетховена незрівняна з одиничністю уходу героїчної ж особистості у аналогічному за програмою втіленні Маршу з Другої сонати Ф. Шопена, свідоцтво чого – звичай використання останнього як прикладної похоронної музики, що неможливо стосовно цієї жанрової якості у бетховенському поданні.

Парадоксально уподібненість відносно бетховенської моделі – у вищевказаному хорі Леонтовича; його компактність, здавалося б, ще більш провокує вжитковість у церемоніалі похорон, ніж Марш Шопена. Але скромні фактурні умови твору Леонтовича, легко схоплюваного вжитком, вміщають «гіперобраз», співвідносний з персоніфікованістю надособистісного змісту у Бетховена: Козак – це символ *думної* (від етимології слова, збереженої в польській мові – *гордість*) означеності

колективного суб'єкту української нації. І «надстисла» мініатюра Леонтовича супротивиться її прикладному використанню.

Надособистісний, православно-релігійний початок культури українського музичного ліризму минає повноту романтичного розкриття у «добу романтизму», оскільки надособистісний зміст його складав «анти-тіло» щодо суб'єктивізму-егоцентризму романтичного світосприйняття. Звідти – сутнісність бідермайєрівських, протосимволістських, провериcтських позицій у художньому виявленні митців, тобто торкання напрямів, які мали поза-художнє, загально-культурне охоплення предмету світобачення і відповідних мислительних позицій. Раблезіанство «провінційної культури» В. Гоголя, І. Котляревського і українських виходів М. Гоголя чітко намічають багатирсько-сміховий ракурс української думності Князь Димитрій Вишневецький, прозваний Байда, що мав прекрасну європейську освіту, який став засновником козацької республіки-ордену Запорізької Січі, що простояла у цілому 200 років, героїчно загинув, *насміхаючись* над зрадниками і своїми катами (див.матеріали [91]). Це той сміх, який є помежовним до ритуального сміхового *героїчного* дійства, що складав основи Весняної жертви мужніх даків, предків румунів, з якими, силою історичних обставин і спільністю православного Віросповідання, єдналися українці у тяжкі часи турецької навали, відтворюючи в бойовій обрядовості поведінково-мислительні типології своїх бойових побратимів.

Найкращим свідоцтвом того єднання суворості шанування героїв і сміхового освящення в танцювальному екстазі є молдавсько-румунські дойни і їх паралелі у румунсько-угорському вербункош з їх послідовністю повільного мелодизованого речитативу і буйної танцювальної частини. І це має принципове співвіднесення із характерною послідовністю думки-шумки, що зайняла таке значне місце саме в українських православно-шляхетських колах і що наділила відповідним колоритом знамениті Рапсодії М. Лисенка.

Вплив на ті останні Рапсодій Ф. Ліста безсумнівний, але, як це слушно відмічено у роботі Д. Андросової, Лисенко, за логікою національного

багатирства, підкреслює похідність танцювально-швидкісного буяння «шумки» із наспівності думки. Послідовний романтизм Ф.Ліста спонукав його протиставляти образи-частини Рапсодій, максимально тематично-темпово «розводячи» лашан – фрішку вербункош. Ту контактність слов'янського, українського-російського, й угорського, етнографічно угорсько-румунського, відчував, судячи з матеріалів композицій, й Л. Бетховен.

Його «12 варіацій на російський танець» (1798), в основі яких мелодія Камаринської, відмічені «угорсько-циганською забарвленістю» в повільних варіаціях №№ 3, 6. І це відповідає відчуттю спорідненості усіх цих національних ареалів, поєднаних дотичністю до православно-візантійських витоків мислення. Серед тих тем Камаринська, що є сольним віртуозним чоловічим таньцем за типом лицарських таньців гопака чи козачка, має принципову спільність з оспівуючими нисхідний хід-catabasis (образ Спокути) послідовностями знаменитої бойової пісні запорозців – кубанських козаків «Їхав козак за Дунай». Нею захоплювалася Європа у часи антинаполеонівських воєн, і Бетховен здійснив обробку цієї пісні, а у заключній партії фіналу Місячної сонати явно втілив образ Прощання з опорою на ту мелодію.

Такі торкання українства і східнослов'янської мелодійності у цілому у Бетховена і Ліста (обробки думок у останнього) складали достойну привабливість для митців України, на що особливо, як показано вище, реагував піаністичний Київ, Харків, тоді як для Одеси показовим є скоріш бетховенський вибір. У даному разі йдеться про генезу відповідних шкіл на початку XX сторіччя у представництві майстрів світового рівня – М. Лисенка, В. Горовиця, С. Ріхтера.

Підводячи підсумки зробленому історичному огляду, відмічаємо:

- найвизначніші піаністи України початку XX сторіччя означили фундаційні орієнтири піаністичного мислення в паралелі й дотичності до фортепіанних шкіл як таких; саме М. Лисенко сприяв становленню

харківської і київської фортепіанної культури, В.Горовиць, який уособив досягнення В. Пухальського в Київі, а С. Ріхтер, через свого батька Т. Ріхтера, продовжив традиції взаємодії українського-російського й німецького чинників музичної культури України завдяки зв'язкам із представниками офіційної Одеси; усі троє, у різних співвідношеннях фортепіанн х вітчизняних досягнень демонстрували опору на бетховеніанство, солідаризуючись з романтичною симфонізацією Й.С. Баха, театрально гіперболізованої Ф. Лістом;

- зазначені ключові фігури українського піанізму початку XX сторіччя, які мали найглибший вплив на фортепіанну культуру минулого століття і сьогодення, демонстрували різні зрізи бетховеніанства, віддзеркалюючи, врешті-решт, регіональні культурні пріоритети; це виразно позначилося у перевагах лістіанського тлумачення бетховенської піаністичної парадигми, зокрема, в особі М. Лисенка; а з ним – у позиціях київської і харківської фортепіанних шкіл загалом, залучаючи й салонність, тобто моцартіанський аспект піаністики; щодо бетховеніанства С. Ріхтера, то саме у нього це виявлялося найбільш безпосередньо, дивовижно-парадоксально поєднуючись з офіційною радянською установкою на «Одесу пробетховенську»;
- українська національна ідея, відзначена ліричним надособистісним початком мислення і чутливістю до романтичних засад в неадекватності їх стильових виявлень, у фортепіанній сфері проступала у чутливості до салонної, тобто промоцартівської традиції, при тому що базовим було бетховеніанство; таке «стирання» стильових розмежувань торкається в різних аспектах зазначених митців, зокрема і «нелістіанського лістіанства» Горовиця, неакадемічна постановка рук у якого «знімала» певні можливості оркестральних і тим більш пластично-театральних ефектів, і С. Ріхтера, із притаманним йому «гіперартистизм» відсував бетховенський стильовий ригоризм на користь «межовних» стильових рішень поза бетховенським репертуаром.

2.2 Жанрово-стильові переваги спадщини Людвіга ван Бетховена і Ференца Ліста у репертуарі українських піаністів світового рівня Миколи Лисенка, Генріха Нейгауза, Володимира Горовиця, Святослава Ріхтера від XIX до XXI століття

Винятковий вплив на вітчизняну фортепіанну культуру піанізму Л. Бетховена і пролонгатора ідей його оркестрального піанізму Ф. Ліста позначено, як констатувалося вище, безпосередньою наступністю стилю цього роду гри для представників української фортепіанної школи. Мова йде про сходження художньо-освітніх установок провідних педагогів Центральної, Східної і Південної України до Петурбургу, де працював Т. Лешетицький, учень К. Черні і «онук» по виконавській лінії Л. Бетховена. Така наслідуваність зобов'язувала пишатися «маскулінним» типом піаністичного вираження, тим більше що Київ у своєму розпорядженні племінника і наслідувальника Ф. Ліста І. Івановського.

Авторитетність бетховенської лінії, як це показали події виходу на світовий простір С. Ріхтера, підкріплялася спиранням на музику Й. С. Баха, яка першою стоїть в репертуарному переліку великого піаніста, а за нею називається весь композиторський ряд Віденьської школи, від Й. Гайдна до Л. Бетховена, не минаючи В. Моцарта. Але такі характеристики гри Ріхтера як «глибина і масштабність концепцій», «виключна сила вольового і емоційного впливу на слухачів» [245, с. 465], що є точним і справедливим описом гри геніального піаніста, – вказують саме на «німецьку» театралізовану манеру динамічно-фактурно контрастної гри, яка вибудувалася з опорою на бетховенський фортепіанний симфонізм.

Останній, безумовно, підготовили і його величні попередники, але ознаки «масштабності» концепцій і «сила вольового і емоційного впливу» не показові для Гайдна, у Моцарта не становлять специфіки його виразності, сила музики цих двох останніх – в іншому. А виявлені ознаки виражальної

здатності С. Ріхтера, безумовно, зростались із бетховенською лірою, з суворою риторикою і надособистісною лірикою *кантових* за тематизмом Сонат автора «Appassionata», співвідносних з апофеозом бетховенської кантовості, за Б. Асаф'євим, у фіналі Дев'ятої симфонії [15, с. 287].

З характеристтики специфіки виразності гри С. Ріхтера ясно, що названа емоційна пристрасність і вольова виявленість не є вирішальними для звучання творів Й.С. Баха, останні він подавав «через Бетховена» – явно надихаючись «бахіанством» Тридцять другої сонати і подібних до неї творів. Бах існував для Ріхтера у могутньому «проорганному» поданні, у багатстві темпово-динамічних контрастів, – але все це ракурси «бахіанства по-романтичному», не торкаючись бахіанських же ліній А. Шнабеля, що уготовляв клавірне-салонне прочитання спадщини Лейпцігського кантора, яке актуалізувалося у середині XX ст. у грі Г. Гульда з настирливим посиланням на названого австрійського піаніста і педагога.

І також «по-бетховенськи» грав Ріхтер і Ф. Шопена, цілком ігноруючи «легкість-польотність» мистецтва останнього; в переліку репертуарних переваг в коротких описах ім'я польського генія відсутнє [245 , с. 465], хоча Ріхтер грав Ф. Шопена – грав, як все що він озвучував – артистично бездоганно. В більш деталізованому викладенні щодо ріхтерівського мистецтва відмічається, що перший сольний концерт 18-річний Ріхтер (1934) зіграв з творів Шопена [244, с. 668], хоча той виступ в Одесі пройшов непоміченим. Ясно тільки, що у підході до виконання Шопена Ріхтер явно орієнтувався на Ф. Ліста, який привносив «бетховеніану» в шопенівський світ і яка не була чужою для останнього, але існувала в контексті його *салонного* піанізму.

Незрівняний артистизм С. Ріхтера дозволяв йому охоплювати найрізноманітніший репертуар, в якому існували як виконавський об'єкт і твори явно салонного піаністичного типу – це і О. Скрябін, і К. Дебюссі. І грав їх – захоплююче, але «переводячи» їх виразність у театралізовані виміри бетховеніансько-лістівського піанізму, з підкресленою кантиленою у

повільному темпі, з широким користуванням педаллю, з підкресленими динамічними і темповими контрастами (останнє – з певною гіпертрофією!). А це все – прикмети бетховеніанства-лістіанства, хоча Ріхтер спеціально саме лістівський репертуар не культивував.

Відомо, що для С. Ріхтера репертуарний чинник щедро насичувався творами авторів XX ст., у тому числі це С. Рахманінов, Б. Барток, П. Хіндеміт, А. Берг, К. Шимановський, ін., і серед них особливе місце належить композиціям С. Прокофьєва. Показовий інтерес до Хіндеміта і Берга, але обминання відверто салонної музики А. Шенберга і А. Веберна, тим більш Е. Саті та інших зразків «протомінімалістської» музики. Музика споглядання і принципової статики – не є специфіка С. Ріхтера. І в цьому плані показова гра ним О. Скрябіна: С. Ріхтер явно «театралізує» його подання, вносячи контрасти і динамічні («праворучні») розшарування фактури, непоказові для салонної «контрастної поліфонії» скрябінівського типу.

Так, опис виконання Ріхтером Прелюдії № 2 ор. 11 О. Скрябіна у книзі Д. Андросової констатує: «У подачі Прелюдії Скрябіна Ріхтером виявляється його явна установка на ‘натуральність театралізації’: часті ефекти наближення й видалення, гра із частими змінами темпів. Серед всіх інтерпретацій Прелюдії гра Ріхтера виявляється *відзначеною більш повільним темпом* і в найбільшій мірі насиченою контрастами педалізації» [7, с. 254].

Прокоментуємо: саме повільні темпи є неможливими з різних причин у салонній грі, а С.Ріхтер надзвичайно дорожив зіставленнями «надповільних» і «надшвидких» виконавських подань.

Даний огляд зроблений з однією метою: підкреслити оригінальність-неповторність, високо усвідомлювану концепційність мислення С. Ріхтера, яка мала великий вплив на музичну Україну і Одесу зокрема, оскільки музиканти добре були обізнані з початком біографії С. Ріхтера, з його народженням в Житомирі, на землі, що подарувала перший подих і Б. Лятошинському, і В. Косенко, і М. Рибицькій, чия діяльність мала такий

високий смисл для Одеси і Півдня, знаходячись на пересіченні південнослов'янського світу і саме Центральної України.

Стосовно старту Ріхтера, то попри невизнання тут виступу у 1934 р. (нерезонансний концерт 1934 р. почасти мав соціальне підгрунтя, немалозначуще у 1930-ті роки, – в Одесі добре знали про дворянський статус батьків Ріхтера, нащадкам яких до Війни був закритий хід у вищий учбовий заклад) робота в Оперному театрі надала піаністу розуміння колег-музикантів, а звідти – сили для професійного «прориву» в Москві.

Відносно трагічних подій з Т. Ріхтером, то мучеництво батька, який, за матеріалами В. Смирнова, піднятих з архівів КГБ [261, с. 20], буквально «заслонив» собою сина, якому загрожувало знищення по ділу «монархічної молоді» (у числі яких був страчений племінник Філатова та ін.), – то в *культурній аурі міста*, в якому люто, караючи за «Третє місто імперії», розправлялися з «бувшими», мученицький ореол над сім'єю Ріхтерів робив неофіційно, але буттєво реально вкрай привабливою артистично-художню велич «земляка» по місцю навчання і мистецького виходу.

Даний екскурс зроблений заради *культурно-дійового визначення авторитету С. Ріхтера для виконавства України і Одеси* особливо, який формально не може вважатися у функції «впливого» на фортепіанне єство місць свого дитинства і юності. Але музикознавчо-педагогічне невизнання впливу С. Ріхтера не може прийматися з позицій найглибшої *культурної* значущості особистісного творчого подвигу С.Ріхтера, яка надихала, ставала зразком, нарешті своїм переконаним і геніально подаваним *бетховеніанством* підтверджувала *емблематичність його фігури для музичної Одеси*.

Так формується головна теза щодо ріхтерівської піаністики: *від Баха похідне бетховеніанство, підсилене симфонізацією звучання, розроблену Ф. Лістом і транспоноване на найширший репертуар,* «втягуючий» у коло бетховеніанства-лістіанства протилежні його особистісній творчій парадигмі ігрові надбання. Тим самим бетховенський репертуар і піаністична

бетховеніана як творчий орієнтир виконавської й педагогічної діяльності особливо надихнув музичну Україну й Одесу, чому в чималому ступені сприяли музиканти з «російських-українських німців», блискучими представниками яких стали Теофіл і особливо Святослав Ріхтери.

Трагічні події біографії Теофіла й Святослава Ріхтерів надовго відвернули й самого великого піаніста, і музикознавців, що писали творчо-біографічні характеристики його діяльності, від акцентуацій одеського періоду його формування. Але дистанція часу спонукує порушувати це табу, оскільки син Т. Ріхтера, що навчався у Відні, але народився і був вихований в Україні, і російської дворянки А. Москальової, освіченої й у вищій мері музично підготовленої (див.матеріали спогадів Т. Малюковой-Сидоренко, що була близькою людиною до родини Ріхтерів [221, с. 237-246]), які дали своєму спадкоємцеві слов’янське князівське ім'я Святослава (а вдома ніжно називали його «Свєтік»), – органічно увібрав умови культури Одеси як Третього міста імперії на початку XX століття і тої що зберігала цей високий державний показник у сфері культури й музичних відносин аж до 1939 року (див.матеріали статей О. Маркової і Л. Смирнової [221, с. 17]).

Саме дворянсий статус родини Ріхтерів, і це вже відзначалося вище, відтинав в Одесі можливість вступу С. Ріхтера в консерваторію як вищий навчальний заклад, оскільки аж до 1942 р. діяло Революцією заявлене правило не допускати нащадків дворян у вищі навчальні заклади країни. Слава Богу, були всякого роду виключення, оскільки й певна частина більшовизму сформована була активністю представників цього привілейованого стану старої Росії. І тим доброчинним виключенням було відношення в Москві до Г. Нейгауза, також уродженця України, що сложив в Москві ім'я, яке дозволило йому творчо всиновити С. Ріхтера й у перший же рік переїзду в Москву останнього (1937), тобто у всеозброєнні в Одесі сформованої фортепіанної майстерності, вивести на активну гру і на Всесоюзний конкурс як лауреата першої премії (1945), тим самим, відразу поставити в шеренгу провідних піаністів країни й світу.

Звертаємо увагу на той показовий момент, що манера гри С. Ріхтера і його московського керівника Г. Нейгауза досить різко відрізнялися: у першого взяв гору театралізований симфонічний «прорубінштейнівський», у цілому, лістіанський оркестральный принцип, тоді як у Г. Нейгауза очевидні прийняття салонності. Даний момент підтверджують свідоцтва гри вихованців Г. Нейгауза в Одесі, професорів Л. Гінзбург та І. Сухомлинова. Л. Гінзбург підкреслювала, за споминами своїх колег, що їй в аспірантурі у Нейгауза прийшлося «повністю перевчитися» після підготовки у класі М. Старкової, бувшої шанувальницею «маскулінного» лістівського піанізму.

І до кінця своїх днів професор Гінзбург грала – і грала на піднятій кисті, що виключало силовий «удар від плеча», не допускаючи розставлених ліктів, завжди у «ласкавій-привітній» манері подаючи навіть відверто трагічні-драматичні композиції. Тим самим демонструвалася салонна настанова образності і сприйняття музики, яка для Людмили Наумівни була предметом щирої любові і захопленості.

Більш стримано ці салонні риси демонстрував у своїй грі І. Сухомлинов, також випускник Г. Нейгауза за аспірантурою, хоча пройдений ним клас професора М. І. Рибицької при навчанні у консерваторії не потребував якоїсь кардинальної корекції по відношенню до просалонних позицій його московського творчого керівника. Сама Рибицька, як відзначалося вище, будучи випускницею В. Пухальського по музичному училищу у Києві і А. Єсипової по Петербурзькій консерваторії, маючи безпосередні контакти із Л. Ревуцьким у Києві і Б. Яворським у Москві, у своїх педагогічних засадах демонструвала салонну стриманість і споглядальність, при тому що вміння пальцевої техніки «перле» стало найвизначнішою ознакою належності до її школи. Всі ці риси зафіксовані у статті випускниці класу Рибицької професора В. М. Кузикової [221, с. 158-162].

Салонна установка сформувала знамените нейгаузівське дидактично-естетичне «хапандо», що підкреслювало грунтівність клавірно-щипкової

культури звукозвуковидобіття на фортепіано, органічно властивого французькому піанізму, салонному за суттю естетико-ідеологічних переваг. І хоча в основу техніки й Г. Нейгауза, і С. Ріхтера покладений був так званий «праворучный», німецький театралізований піанізм, ряд показових інтерпретаційних і педагогічних позицій вказували у обох на зв'язок із французькою школою, безумовно, більш виражену у першого і «відсунену» у виразових здатностях у другого.

Бетховенські Сонати утворили стрижень репертуару С. Ріхтера, для якого показовий особливого роду «ріхтерівський» синтез німецької, театрально-пролістівської, і салонної, генетично французької, шкіл піанізму. Остання, як відмічено вище, істотно корегувала фортепіанну стилістику гри Г. Нейгауза, але в Ріхтера відзначений синтез прийняв спеціальний артистичний поворот: зосередження якостей салонно-французької клавірності у виконанні К. Дебюссі, почасти С. Прокоф'єва, тоді як у грі бетховенських Сонат піаніст-артист висував спеціально (і гіперболізував) оркестрально-німецький пролістівський дух виконання.

І все ж: в даній роботі акцентується дотичність мистецтва Ріхтера до салонних уподобань французької школи, при базовості лістіанського-рубінштейнівського піанізму. І тому звертаємо увагу на виділення Ріхтером для свого репертуару не тільки «оркестральних» бетховенських Сонат №№ 21, 23 та інших, але й на замилуване явно виконання Дев’ятої сонати, яка довго ігнорувалася у якості «неспіввідносності» з названими оркестрально вибудованими шедеврами.

Такий підхід С. Ріхтера склав очевидний орієнтир для багатьох піаністів Одеси, що пишалися скрябінівським впливом на музичний світ міста (про це спеціально нижче). І більше того: салонний нахил явно переважав у піаністичному кредо Е. Гілельса, хоча в період сходження й роботи знаменитого піаніста не можна було висувати характеристику салонності щодо його гри, бо це сприймалася як зневажлива ознака. Однак розробки останніх десятиліть, у тому числі здійснені в Одеській музичній

академії [6; 8; 272], а, головне, відродження цього принципу в практиці музикування й концертного подання творів, свідчать про ренесанс салонної культури в постмодерністському й, у цілому, сучасному мистецтві.

В цьому ж культурно-ментальному сенсі вкрай значущою постаттю для України і Києва перш за все стала піаністика В. Горовиця, яка розгорнулася поза Україною. Але старт в Києві (блискуче закінчив консерваторію у 17 р.!), безумовне визнання в Радянській Україні і в СРСР склали ауру високого довір'я і захвату його заокеанськими досягненнями, що реально культурно мали найзначніший вплив на музикантські кола, артистично-психологічно часто більш глибокі, ніж ті, які вибудовувалися безпосереднім спілкуванням.

Серед репертуарних переваг Горовиця безумовно переважне положення зайняли твори Ф. Ліста – взагалі лістівський «силовий» піанізм з переважанням так званої «крупної» (октавної) техніки. І хоча в репертуарі Горовица суттєвим був і Шопенівський внесок, виконання цієї музики явно підкорялося лістіанському принципові. Саме в цьому тоні характеризується тип піаністики В.Горовиця: «…Масштаб його артистичної обдарованості і сила впливу на слухачів зіставленими є з лістівськими (критика постійно порівнює Горовиця з Ф. Лістом). Гра Горовица зваблює блискучою технікою (октавною і пальцевою), бурним темпераментом, стихійним динамічним напором. Разом з тим його виконанню приманні романтична натхненість, поетична вишуканість, своєрідність трактування…» [55, с. 11].

Г. Коган, автор вищеприведеного опису, очомусь протиставляє «лістіанство» Горовиця і «романтичну натхненість», хоча за суттю це синонімічно. І далі в цьому поданні про Горовиця маємо дещо, що потребує уточнення. Йдеться про високу оцінку (і це зовсім справедливо!) виконання творів Ф. Шопена, його Сонати b-moll і Мазурок, «Картинок з виставки» М. Мусоргського, Сонати № 9 О. Скрябіна, а також фортепіанного Концерту № 3 С.Рахманінова, з приводу якого є репліка: «його (Горовиця – Л. Ш.) виконання 3-го концерту не поступалося авторському» [55, с. 12].

І в художньому сенсі це, безумовно, так. Але детальне порівняння виконання Горовиця і Рахманінова (здійснене у книзі Д. Андросової з посиланням на матеріали роботи прекрасного піаніста Цян Чена [298, с. 270-271]) показує, що стилістика виконання Горовиця і Рахманінова суттєво розходяться. Особливо це стосується подання Фіналу цього Концерту, в якому швидкість руху Рахманінова, відмічена, за спостереженнями Д. Андросової, торканнями відвертої салонності, успадкованими від тренажу М. Звєрєва [8, с. 261], виводить на темпові показники, *недоступні* іншим віртуозам-виконавцям.

Мова йде про пальцеву рухливість, можливу тільки при «рахманінівському» положенні руки на клавіатурі, з припіднятою кистю, що відповідає шопенівському розумінню «польотних» вмінь – і яких бракувало Лісту, незрівняно сильного у крупній октавній техніці (його вражаючі мартелято майже приголомшуючи діяли на слухачів – а це прийом, недопустимий в салонному принципі вираження). Октавна техніка була вражаючою і у Горовиця. Але пальцева рухливість – поступалася рахманінівській, і це не «приниження» характеристики великого виконавця, але уточнення саме *лістіанського* тонусу його обдарованості і вибору.

Знамениті горовицевські «пласкі» пальці можливі тільки при «низькій» кисті, що давала безмірні можливості «глибокого» звуку і октавних «потоків», але минаючи просалонне «хапандо», про яке так настирливо розповідав вихаванцям Г. Нейгауз.

Все сказане дозволяє констатувати виключність виявлення лістіанства в піанізмі В. Горовиця – і у київській фортепіанній школі у цілому. І це – безумовна заслуга В. Пухальського-педагога, у якого вчився В. Горовиць і вийшов в Києві на свій блискучий старт і який сам не був таким жорстким «лістіанцем», про що свідчить виховання ним інших піаністів, М. Рибицької в училищі зокрема. Але проекція лістіанства мала принциповий характер для Києва, з усвідомленням музичними колами міста родинних зв’язків з сім’єю

дружини Ф. Ліста К. Івановської-Вітгенштейн, про що вже згадувалося в тексті викладу і показано далі в характеристиці піаністичних терен України.

Лістіанську фортепіанну програму уособлював у Києві Г. М. Беклемішев, навчання якого у В. Сафонова і у Ф. Бузоні давало відчутний нахил до гри «глибоким звуком», тобто у академізованій «рояльній» системі, яка втілювала бетховеніанські стимули і цілком відповідала можливостям оркестрального мислення Ф. Ліста.

Як бачимо, на відміну від С. Ріхтера, для якого репертуарний показник на творах Й.С. Баха і Л. Бетховена став точкою відліку його звершень, а перше звертання до шопенівського репертуару опинилося невдалим (минаючи відмічені соціальні перешкоди на шляху Ріхтера-піаніста, про які недвозначно сказано вище, виключне акцентування «слов'янського» нахилу репертуару не виправдало себе у сукупній біографії митця), – В. Горовиць чітко йшов у романтично-лістіанському напрямі.

Тим самим реалізовувалася «лістіанська бетховеніана», яка самим Ф. Лістом виправдовувалася посиланням на Л. Бетховена, на *симфонічність* фортепіанного мислення. І це стало відзнакою музичного Києва. Тоді як Одеса, що мала замість консерваторії у 1920-ті Музично-драматичний інститут імені Л. Бетховена, висунула *бахіанство-бетховеніанство* безпосередньо у грі С. Ріхтера. Більше того, спроба юного Ріхтера у першому своєму сольному концертові 1934 р. «опиратися» такому стильовому призначенню вибором шопенівського репертуару (що мало прихований «антирадянський» знак для бувшого «Третього міста імперії») стала неорганічною для великого митця, оскільки віяння «духу часу» у локальності регіонального визначення культури України в Одесі вказував інше.

При цьому спеціально підкреслюємо лістіанські ж повороти мислення С. Ріхтера, коли він торкався саме трактування Ф. Шопена, коли він демонстрував «гіпертеатральність» у виступах, максимально «розставляючи» темпи, – прийом, заборонений у салонному типі подання. Все сказане демонструє те особливе *переплетіння* бетховенських-бахіанських і саме

лістіанських заповітів, які мали місце в Україні в творчості світово значущих піаністів, могутній старт яких в Україні важливо враховувати не тільки з добросовісності відбиття етапів їх творчих біографій, але виходячи з *правди культурного буття міст України,* які силою об'єктивних історичних обставин на початку ХХ сторіччя задавали вседержавний мистецький курс.

І фактом *культурного вжитку України є глибоке визнання вказаних зірок світового фортепіанного гороизонту, С. Ріхтера і В. Горовиця, у якості провідних постатей піаністичної культури нашої Вітчизни – як провідників бетховеніанства фортепіанного мистецтва у ХХ ст.* Саме ці імена заклали засновки бетховеніанської складової світової музичної парадигми, що мали виключне значення для фортепіанної *культури* нашої землі, яка визначала *мистецьку* конкретику втілення відповідних стильових застав.

Харків, в перспективі перша столиця Радянської України і географічно найбільш наближена до обставин Московського модерну, повністю виправдала своє фортепіанне призначення в цій якості, давши старт такому видатному піаністові (і до цього часу недооціненного саме в цьому значенні) як М. Лисенко. Це було блискуче явлення *салонності,* що історично стала грунтом модерну ХХ століття – і саме в модерновому виявленні справдився Харков у 1920-ті роки і в першій половині ХХ сторіччя у цілому.

Західна Україна, яка у кінці ХІХ сторіччя переживала не найкращі часи буття Лембергу у представленні старовинного Львову, але відзначена була ректорством знаного учня Ф. Шопена – К. Мікулі. Відповідно, саме шопенівська, промоцартівська лінія мала глибокі можливості розвитку тут – і виправдалася в піаністиці О. Криштальського, закладаючи основи моцартівської лінії у світовій піаністичній парадигмі ХХ сторіччя. А спеціальна підтримка музичними колами України і Польщі у першій половині ХХ століття діяльності Молодої Польщі і К. Шимановського (про це спеціально в дисертації О. Гиси [52]) і бетховеніанських-пролістіанських ліній у фортепіанних пролонгаціях її позицій через активність

Ар. Рубінштейна, І. Падеревського та ін., закладала певні пробетховеніанські фортепіанні переваги, які виявилися у зв'язку із діяльністю фортепіанної творчості М. Скорика і цілої плеяди знаних митців.

При широті вжитку бетховеніани в музичному бутті взагалі, виділяємо ті зрізи її виявлення, які показові саме вітчизняним колоритом її виявлення як віддзеркалюючим *національні* вподобання відчуття і розуміння спадщини великого Л. Бетховена. Тут спеціальна увага належить до *кантових* початків бетховенського мислення, яке було почуто і в Росії, і в Україні, ясно, мало відмінності виявлення в цих націях, яке усвідомлюється через зіставлення кантово виявленого бетховеніанства М. Глінки, прихильного до українських джерел його дару, і кантовості у творчості М. Лисенка. Це спеціальна тема, але в даному разі для нас важлива такого роду констатація.

Кантовий почерк М. Глінки і його бетховеніанства у цілому найяскравіше втілила епічна опера «Руслан і Людмила», яка наслідувала в грандіозному розмасі Кантату фіналу Дев'ятої симфонії. Кантовість М. Лисенка – це саме Канти, написані ним у чистоті жанрового подання і камерно-ліричній, надособистісно-релігійно поданій стильовій якості.

Силою історичних обставин твори Л. Бетховена 1790-х років опинилися у вищій мірі показовими у втіленні унікального стилістично-творчого й життєвого розкладу роботи великого музиканта. Серед творів Л. Бетховена 1790-х років явно переважають фортепіанні композиції, насамперед, Сонати й Концерти. І якщо аксіомою є те, що Сонати для Л. Бетховена зосереджували сутнісну специфіку його спадщини в цілому (у ролі «лабораторії симфонізму» – для Бетховена це було органічно), то фортепіанні Концерти склали серйозний внесок у концертний жанр взагалі. Р. Грубер, автор числених публікацій щодо названого автора, відзначав ту обставину, що «основу концертного жанру» як такого у цього композитора «становлять концерти для фортепіано» [200, с. 259].

Згадуючи про юнацький, втрачений Концерт Es-dur, що був складений в 1784 році, Р. Грубер вказував на ознаки «віртуозного піанізму

XVIII століття» [200, с. 259]. А продовження цього типу концертності названий автор доглянув у двох наступних Концертах B-dur і C-dur, у прийнятій нумерації №№ 1 і 2 (хоча є відомості про час створення Другого як більше раннього [4, с. 478]. І якщо вищезгаданий Р. Грубер знаходив у Четвертому, G-dur, і П'ятому, Es-dur, більш високий рівень трактування жанру фортепіанного концерту, відповідно до академічної установки оцінок по виразності симфонізації як ознаки «великої симфонічної драматургії», все-таки не варто поблажливо ставиться до ранніх творів: це *інший* ракурс генія Бетховена, що не оцінюється в критеріях гірше – краще, але в повноті представництва ідеї, показової в цілому для культурних устремлінь 1790-х.

Таке розуміння еволюції бетховенського авторського стилю у протиставленні «віртуозності» у вигляді деякої значеннєвої «полегшеності», а симфонічності як «більш складного й глибокого змісту» [4, с. 478] склалося в умовах девальвації ідей і методів мистецтва рококо на тлі революційного шаленства загальної театралізації музики під впливом подій 1789–1798 рр. Нагадуємо, що віртуозна гра мала пряме джерело в церковному мистецтві, що виражало *героїку Служіння*, тоді як симфонізм породжений був *громадскістю* штюрмерского театру, – що за сучасними вимірами не можна протиставляти як «легке» й «складне», «неглибоке» і «поглиблене», оскільки й перше, і друге втілюють високі творчі відкриття розглянутого складного й творчо багатовекторного часу.

Зроблено акцент на концертах як випереджаючих ствердження Симфоній Бетховена й тим складаючих реальний жанрово-творчий орієнтир для сонатних фортепіанних композицій 1790-х. Нагадуємо, що Перший і Другий фортепіанні концерти створені були в пору перших публічних виступів Бетховена у Відні в 1795–1798 рр. ([4, с. 105]), знаменуючи перший етап творчого самоствердження генія, така об'єктивно місія названих концертів у біографії Бетховена-композитора й піаніста. І в ці ж роки створені фортепіанні Сонати ор.14 №№ 1, 2, перша з яких стала предметом пильної уваги в даному дослідженні.

Глибину симфонічних торкань вищезгаданий Грубер знаходив і в Першому, ор. 15, у Другому, ор. 19, концертах, сполучаючи їхню значимість зі значеннєвими нагромадженнями Першої симфонії. При цьому в B-dur'нім Концерті № 1 бачиться більша близькість до Моцарта, тоді як в C-dur'ному до Гайдна, – і саме в цьому останньому, «гайднівському» убачалися більше риси «майбутнього Бетховена» [200, с. 260]. Особливе визнання в названого музикознавця одержала музика фіналу Першого концерту, в основній темі якого вбачався зв'язок з популярними німецькими піснями [200, с. 61].

Зазначеного протиставлення Першого й Другого концертів Бетховена як «гайднівського» й «моцартівського» не зустрічаємо в інших авторів. А от А. Альшванг категорично захищає стильову близькість обох концертів – як обох «гайднівських» і виводячи з них майбутню «симфонічність мислення» їх автора: «В 1798 році він концертував у Празі й двічі виступав там публічно, виконавши фортепіанні концерти (ор. 15 і ор. 19); на цих творах ще лежить печатка гайднівської традиції, але вони вже дихають справді бетховенською енергією (особливо рондо з першого концерту, написаного пізніше другого)...» [4, с. 113].

Але в іншому місці своєї книги вищезгаданий автор чудової у своєму роді монографії, А. Альшванг, писав дещо інше відносно стилістичних ознак перших фортепіанних Концертів Бетховена у цілому: «Перші три фортепіанні концерти Бетховена формально близькі до концертів Моцарта. Але незвичайна енергія окремих епізодів і цілих частин (рондо першого концерту, фортепіанний вступ першої частини третього концерту), сміливий тональний план першого й третього концертів роблять ці твори близькими до бетховенського симфонізму» [4, с. 182]

У Грубера явно помітна критична нота щодо аристократизму моцартовского стилю, «віртуозний» стиль якого явно містив ознаки французького рококо, тоді як Гайдн був «простіше», ближче до національної фольклорності. Але не забуваємо, що рококо французьких авторів було різновидом ... «преціозного» стилю літературних наслідувань «простим

вдачам» Галлії IV-VI ст. [13, с. 192] і освячено устремлінням до духовно-релігійних цінностей нації і її ж духовного фольклору. Підкреслюючи значимість фінального рондо з Концерту C-dur для всіх наступних Концертів, Р. Грубер відзначав цим зв'язок і із моцартівським, із французьким стилем у цілому, у яких рондальні структури характеризували зв'язок з формами танцювально-обрядових акцій, що представляла відколки одухотворених дійств старовини-архаїки й *першохристиянської-ранньовізантійської церковної танцювальності*.

Так чи інакше вимальовується деяка загальна лінія в оцінці Концертів ор. 15 і ор. 19 як «гайдно-моцартівських» за джерелами, але й тих, що одночасно представляють повноту «симфонічних» устремлінь Бетховена. За матеріалами книги С. Лобачевської [371], виконання Концерту C-dur ор. 15, що ввійшов в історію як Перший концерт Бетховена, сприйнято було як глибоко новаційне – такою є реакція знаного празького музиканта й композитора В. Томашека [371, с. 56]. Причому, і Томашек, і сам Бетховен протиставляли стиль цієї музики, що гралася в Празі, де вперше пролунав згаданий Перший концерт, – Моцарту.

У зв'язку зі сказаним загострюється увага до стильових складових Віденського класицизму, що вбирав у різних пропорціях і ідеологічно різноспрямовано (особливість шляхів Й. Гайдна, Х. Глюка, В. Моцарта як попередників Л. Бетховена у Віденському стилі) різні впливи шкіл і напрямків, але в повній відповідності з тим, що прийнято позначати як «німецьку культурну ідею» XVIII ст. і яка одержала унікальне виявлення в явищі Жозефінівського класицизму.

Концепція Жозефінівського класицизму [363, с. 13-14] надзвичайно важлива для розуміння істоти Віденського стилю, що став, як відзначено вище, торжеством німецької культурної ідеї в мистецтві. Німецька культурна ідея – це культурне єднання релігійно-конфесіонально й політично роз'єднаних представників німецьких націй і історично споріднених з ними народів – пам'яттю про Священну Римську імперію германської нації,

імператорська корона якої до 1804, до коронації Наполеона, належала Австрійському монархові. Музичним пам'ятним символом її, за справедливим узагальненням дослідниці [219, с. 12], виступає класична, німецька (!) сюїта, у якій різнонаціональні складові (алеманда-куранта-сарабанда) утворюють розвиток образу-змісту першої «алеманди» (тобто «німецької») музики.

Історично так склалося, що саме італійські й німецько-австрійські землі визначилися в одній державній і релігійній спільності з VIII по XVIII сторіччя, німецьке лютеранство не зупиняло активних взаємодій до XVI століття й після компонентів зазначеного етнічно-національного конгломерату (згадаємо глибоке проникнення Генделя й Баха в італійську музику, згодом Глюка й Моцарта, ін.). Французька ж традиція, відособлена від IV ст. Православ’ям Нерозділенної церкви, а з XIII століття Галліканством, відстояло й від Католицтва, і від Православ'я, і, тим більше, від Протестантизму [48], і це зміцнювалося положенням мілітарно найдужчої країни Західної Європи в XVII ст. Відповідно французька музика стилістично відмежовувалася від італо-німецької контактності, – див. французьку «ліричну трагедію», відмінну від італійської опери, самостійність балетного жанру й ін.

Всеєвропейський зміст «німецької культурної ідеї» як спадщини політичного принципу «римської імперії германської нації» орієнтував німецьку культуру на зближення із французькою музикою – у руслі головування німецького інструментального принципу: розмежування італійської й німецької-віденської симфонії й сонати позначилося через включення у ці останні *менуету* – див. перші 10 Сонат Гайдна, в яких крайній лаконізм, у розвиток спадщини Д. Скарлатті, двох-трьохчастинних композицій істотно доповнювався *укрупненим* поданням *менуету.* Так музичний *французький* знак визначив відділення від італійської симфонії й сонати – Віденського їх типу. А початок віденської симфонії зв'язується з Мангеймом, де працювали ....чеські майстри. Але головний тонус культури

визначався коротко: «маленький Париж», про перебування там Моцарта чітко сказано – «репетиція» паризьких виступів [1, с. 87-89].

Цю «профранцузьку» спрямованість німецького віденського мистецтва прийнято називати за ім'ям імператриці Жозефіни Австрійської, що була ентузіасткою проникнення французького класицизму й французького барокорококо, органічно пов'язаних з релігійними установками Галліканізму (див. вище), у мистецтво народжуваної Віденської школи. І якщо в самій Франції принципи класицизму як монументального мистецтва театру й театралізованої образотворчої сфери протистояло принциповій камерності-салонності рококо, то у віденській проекції ці риси з'єднувалися в театралізованій інструментально-оркестральній сфері Віденського мистецтва.

Якщо Моцарту ближче були позиції салону й рококо, а в опері помітна явна схильність до «малих» форм комічного жанру, то Бетховен тяжів до так званого *революційного* класицизму (див. твори живописця Л.Давида, композиторів Госсека й Мегюля, що працювали за замовленнями Конвенту, вищезгаданого Керубіні, який співпрацював і з Конвентом, і з Наполеоном, ін.). За увертюрами до опер останнього склав свою модель симфонічної увертюри Бетховен, у жанрі *опери порятунку*, створеного й розробленого Керубіні, написана єдина опера Бетховена «Фіделіо».

Вимальовується питання спеціального аспекту французьких впливів на Бетховена, які у свій час узагальнив Б. Асафьев, у тому числі визначивши особливу значимість жанру *канта* як хорового співу з ходою [15, с. 286-289] для тематизму творів автора Кантати «До Радості».

У характеристиці Асаф'єва музики канта особливий зміст має моральний стрижень *гімну співдружності*: «…мелодика й весь стиль канта цілком спрямовані на людський простір, на спілкування,на співдружність» [15, с. 288]. Дослідник писав: «Від канта йдуть застольні пісні, вокальні серенади, студентські пісні й пісні революційні з їх неодмінною 'інтонаційністю ходи'...Крім того, у суспільній свідомості з гомофонною

стилістикою канта змагаються … ритмо-інтонації танцювальної музики» [15, с. 288].

Резюме наведених спостережень є коротким: «Стильові елементи канта проявляються в симфоніях Бетховена дуже часто…, але панування *тонічних* (курсив Л. Ш.) інтонацій у канті і його ‘ритміка ходи’ впливали на весь бетховенський симфонізм із його ‘пленером’ і прагненням до ‘людського простору’, з його *позитивною емоційною настроєністю, його етосом* (курсив Л. Ш.)» [15, с. 288-289].

Як бачимо, цей *кантовий нахил* музики Бетховена становить щось показове для мислення даного композитора, при безсумнівності впливу на нього й керубінівської оркестральності, і клавірного рококо. Канти як «пісні співдружності», представлені на Заході у секуляризованому прояві етично високих, але позбавлених сакральності виразних показниках, зайняли чільне місце у творчості усіх видатних композиторів (див.матеріали творчості Віденців, а також Ф. Шуберта, Р. Вагнера, ін.). Однак їх явно прикладний характер виключав спеціальне виявлення авторства, що поставило їх на периферію творчого саморвираження. І певним винятком виступає саме Л. Бетховен: наділндивідуальний ліризм канта співпадав з устремліннями його суворої музи.

У даному випадку висуваємо *кантовий тематизм* Першого фортепіанного концерту Бетховена як щось значеннєво і структурно базисне, який дозволяє, при явних запозиченнях з моделей музики Гайдна й Моцарта, виділити в даному не-драматичному творі специфіку образного строю автора Другої й Сьомої симфоній. Вихідна тема Першого концерту показова в її *кантовому* виявленні: ознаки хорової фактури в оркестровому поданні теми, опора на славильну *кантову ритміку* о ♩♩, жестову енергію *бадьорого кроку*.

План викладення Концерту з подвійною експозицією в І частині, Allegro con brio, *C-dur*, як це має місце в аналізованому творі Бетховена ор. 15 – відпрацьований був ще Гайдном, тоді як вступ соліста зі своєю

темою (т.107) підказано явно Моцартом. Однак, на відміну від Моцарта, у якого такого роду теми в Концертах №№ 21, 24 надзвичайно виділені індивідуально-ліричним тонусом викладу по відношенню до надіндивідуальної виразної сукупності основних тем експозиції, дана тема Бетховена воістину є сполучною (така за функцією в експозиційному показі є «тема соліста» у Моцарта), оскільки становить трохи розспівуваний варіант висхідного тетрахорду вихідної теми.

У цьому плані – експозиція Бетховена вирішена в градаціях славильного ліризму, без протиставлень одиничного й загального, що закладено у фортепіанно-концертній поетиці Моцарта: всі теми бетховенської експозиції – іпостасі канта, усі звернені до вищих струн щиросердечного руху, що співвідносне з *одно-óбразністю* духовної музики.

Показово й те, що *всі* частини Першого концерту Бетховена написані у двох- чотирьохдольному розмірах, а це риторично у німецькій музиці відповідне більш високому строю думки, ніж записане в трьохдольній ритміці, яка звернена до танцювальної пластики й, у німецькій традиції, сполучена з уявленням про буттєво-приземлене вираження. Нарочитим це *уникнення трьохдольності* виступає в Рондо фіналу, оскільки позначений жанровий нахил Scerzando традиційно звернений до трьохвимірної ритмічної ходи.

Безумовно, «прогайднівські» жанрові показники в темах фіналу суміжні з танцювальністю – і все-таки очевидною є *овокаленість* всіх тем, значимість тематичних проведень у нижньому регістрі, у паралельностях голосів, що вносять зв'язок з кантовістю як образно-жанровою якістю. Так фінальним значеннєвим акцентом затверджується *ідея преціозності* у творі Бетховена, що співвідносить його авторські прагнення з морально-руссоїстською лінією французького рококо, представленого доброчесно-милими образами Шардена та Ліотара.

Наявність *рондальної* будови як *наскрізної* для всіх трьох частин Концерту («варіації на сруктуру», як у Сонатах італійців і Моцарта), з

урахуванням символіки Божественого в посиланнях на кругові побудови (див.вище) і органічністю їх для французької сонати-сюїти, *дозволяє зробити висновок про причетність ідеї Першого концерту до естетики рококо в її руссоїстських преціозних переломленнях,* кульмінацією яких згодом виявилася Шоста Пасторальна симфонія.

Така пильна увага до Першого фортепіанного Концерту Бетховена продиктована зосередженням у ньому надзвичайно важливих для цього автора прогнозів на симфонічний метод. Впровадження в нього рис стилістики французького бароко – рококо – у тематичні й композиційні показники Концерту свідчить про органічне входження даного твору в Жозефінівський класицизм Віденської школи, яка сприйняла не тільки театральний драматизм французького класицизму, але також і преціозно орієнтований *надособистісний* ліризм французького рококо, який мав суттєвий вплив на східнослов'янський музичний свыт ы фортепыанне викоанвство зокрема.

Отже, твори Л. Бетховена 1790-х років, як підсумку розвитку Віденського класицизму у цілому, зосереджені в жанрі сонати й концерту, звернені до клавірно-фортепіанного репертуару й відзначені зв'язком з Жозефінівським класицизмом, тобто особливого роду органічною сполукою саме класицизму й рококо (французького різновиду бароко), що принципово протистоїть ситуації у французькій музиці, у якій театральність класицизму й салонність рококо утворюють діаметрально конфронтуючі якості.

Перший і Другий фортепианні концерти Бетховена, що склали, разом з фортепыанними Сонатами, найбільш великі й художньо значимі твори 1790-х, демонструють збірні моменти Віденського класицизму як безпосередню проекцію Жозефінівського класицизму в інструменталізм. При тім вже Перший концерт зосереджує специфічну для творчості Бетховена в цілому лінію *кантового* тематизму, апогеєм якого стає фінал-кантата Дев'ятої симфонії. Жозефінівський класицизм заявляє специфічно віденське переломлення «німецької культурної ідеї», у якій співвіднесеність німецьких-

італійських і французької стильових складових утворюють у творчій концепції кожного з авторів, що представляють Віденську школу, сугубо персоналістськи вибудувану позицію, а ця остання стає живильним джерелом для розходжень легкі – «оркестральні-тугі» фортепіано романтичної доби.

Фортепіанні Концерти і Сонати Л. Бетховена складають, в силу вищевказаних історичних обставин, наслідування українськими піаністами, через Т. Лешетицького і А. Єсипову, заповітів піанізму Бетховена – Черні, дещо усталене в учбовому і концерному проявленні. І в цьому академічний принцип засвоєння фортепіанної виучки передбачає базування саме на бетховенських творах і його Сонатах. Відтоді увагу привертають не тільки композиції центрального і пізнього періодів як стимульовані руссоїстськи-революційними й Богопошуковими установками мислення автора П'ятої й Дев'ятої симфоній, Сонат №№ 23 і 32, але і тим, що спостерігаємо в бетховенському доробку у 1790-ті.

Фортепіанні Сонати 1790-х демонструють значну стилістичну розмаїтість, втілюючи «штюрмерський» демонстративний драматизм (Перша соната ор. 2, П'ята ор. 10, особливо Восьма «Патетична» ор. 13), а також об'єктивований лірико-епічний план (Друга, Третя ор. 2, Четверта ор. 7, Шоста, Сьома ор. 10, Десята ор. 14, Одинадцята й Дванадцята ор. 22 і 26). У числі останніх Десята Ор. 14 № 2, що позначив сам композитор у пояснення «Двох принципів», які символізували філософське кантіанство, прийняте бетховенським генієм як генеральну ідею творчості [169, с. 295]. Твори в сонатному жанрі склали вищі показники досягнень композитора в цьому роді творчості й одночасно безпосередньо спиралися на фортепіанно-виконавські досягнення автора, згодом ті, що опинилися нереалізованими в артистичному безпосередньому прояві.

Піанізм Л. Бетховена зложився в руслі салонної клавірної традції, що успадковувала «галломанію» Віденської школи, німецький дух якої, як відзначено вище, немислимий без посилання на французький класицизм і рококо. У роботі польського дослідника І. Гуделя стосовно до фортепіанної

гри в епоху Шопена зроблені багатозначні посилання на гру Бетховена, який користувався об'єктивно інструментами, на яких неможливо давати ті «громові» наростання, які, з подачі Ф. Ліста, стали згодом усвідомлюватися в істоті бетховенського фортепіанного стилю [361, с. 507].

Звичайно, Бетховен був виразником пізнього, у тому числі *революційного* класицизму, що апелював до мистецтва площі й ораторських виступів. Барвисто й захоплено про це писав Б. Асафьєв: «... Заклики-покличи ораторів, вождів народу; хвилі-припливи й відливи голосів народних: ритмо-інтонації барабанів, моторошні для ворогів революції й хвилююче-радісні для людей, що борються за неї; сигнали військових труб, немов вісники нового світу; 'перебори' литавр, тріумфальний і грізний рокіт перемог і небезпек...» [15, с. 278].

Це той аспект бетховенської творчості, що спрямований був до драми життя – до драми театру, втілюючого *таке* життя. І у зв'язку із зазначеним *драматичним* ракурсом революційного класицизму Бетховена Асаф’єв виділив *ритмічні боріння* його музики: «У бурхливому, інтенсивному становленні бетховенської музики два основних ритмічних 'упори' – двовимірність і тривимірність – вступають у постійну контрастну взаємодію не як протилежності метрів – дводольного й трьохдольного, а як ритмо-інтонації-образи» [15, с. 279].

І далі вказаний автор прямо співвідносить « ритмо-інтонації-образи» маршової «сталевої ходи» і з нею співвіднесеної регулярності прояву «відпочиваючої волі» мас – зі «спіралеподібним», «вихровим» рухом *трьохдольного* скерцо [15, с. 279]. Тим самим Асаф’єв протиставляв маршевість І частини й *кантовість* фіналу Дев'ятої симфонії скерцозному напору ІІ частини.

Однак у палітрі бетховенського мислення є також *безконфліктна лірика* – Четвертого й Першого фортепіанних концертів, у яких відсутня гострота зазначених ритмічних альтернатив, переважає замилувано-*захоплена радісність,* зміст якої пізнаваний – у *віденських пролонгаціях*

рококо як втілень *преціозних* ліній останнього. Як бачимо, для Першого концерту абсолютно не прийнятна система полюсів двох- і трьохдольності, оскільки навіть скерцозный фінал *принципово вирішений у дводольному розмірі.* У гармонії із зазначеною стороною композиторського мислення Бетховена була його піаністична манера, визначена певною будовою фортепіано.

І. Гудель, дослідивши тип фортепіано, яким користувався Бетховен в 1790-е – 1820-е роки, вказав на інструменти Штрайхера, у яких уперше була введена залізна рама для більшого натягу струн, які при виступах Ф. Ліста майже всім комплектом за концерт міняли; виступи Бетховена такого «наступу на Штрайхера» ніколи не викликали [362, с. 507]. Особливим визнанням у Бетховена (як і в Шуберта, Шопена) користувався інструмент Графа, що виявився яскравим зразком салонного – «бідермайєрівського» типу, спеціальним достоїнством якого було досягнення дуже гарного piano [362, с. 509].

І якщо саме в контакті з інструментами Графа писалися останні Сонати, в яких найбільш помітні «позаклавесинні» тенденції фортепіаністики Бетховена, те тим більш органічним є «поміркований піанізм» Бетховена в його грі на інструментах іншої будови. Що стосується «фортепіано своїх мрій» Бродвуда, яке одержав композитор за 9 років до смерті, то, за дослідженнями Гуделя, він не міг скористатися можливостями цього фортепіано з різних причин [там же].

Тим самим *салонно-моцартівське джерело піаністичної гри Бетховена* (коли «звук клавесина істотно не відрізнявся від фортепианного» [362, с. 507]) *не залишало його протягом усього творчого шляху, утворюючи деякий стилістичний континуум, далеко не завжди домінуючий, але завжди так чи інакше виражений у художній палітрі бетховенського мистецтва.*

Вже тільки зазначене співвіднесення «Бетховена драматичного», Бетховена як виразника пафосу революційного класицизму, і Бетховена ліричного-кантового звучання, виразника «дитячого» рококо - засвідчує про

перепади стильових переваг, що сукупно організували композиторський-піаністичний статус Майстра. Однак зазначеними альтернативами, як неодноразово відзначалося, не вичерпується стильовий вибір Бетховена – композитора й піаніста. Хрестоматійною стала теза про «передромантизм», а те й романтичних складових бетховенської спадщини, прояв яких асоціюється з новаційною вольовою установкою з'єднання *традиційно непоєднуваних образів*-смислів.

Слід пам’ятати, що завоювання революційного класицизму логічно випливали з французького сентименталізму як відгалуження рококо. І всі ці переплетіння французького стилю були *новаційними* для німецької музики загалом, яка увібрала ці стильові розбіжності в руслі неодноразово виділеного в даному викладі Жозефінівського класицизму. І за тою логікою елементи рококо у Бетховена не можуть протистояти його ж музичним моделюванням Керубіні, але складають компенсативне ціле.

У виконанні Сонат різних років недоречно відшукувати у новаційному значенні саме драматично-антитетичні змісти: авторитет «Аврори», Сонати, написаній у близькій часовій відстані від «богоборческої» Appassionata, засвідчує органічне «перетікання» гімнічно-кантового, замилуванно-умиротворенного й патетично-драматичних іпостасей французьких впливів: всі ці змістовні шари *на рівних були новаційними у вибудові Віденської національно-стильової еклектики*, яка й висунула нову якість німецької музики після величних досягнень Й. С. Баха і Г. Генделя

Таким чином, новаційне устремління чутне не тільки в останніх Сонатах, у яких є прямі запозичення із багаточастинних (або двочастинних) сонат-сюїт бароко з'єднані з романсовим *індивідуалізованим* ліризмом. І в Першому фортепіанному Концерті є чудовий зразок романтизації (або «передромантизації») вираження – в *Largo* As-dur II частини. Тому що в контексті відзвучавшого *Allegro con brio*, де виділена хорально-хорова, кантово-мелодийна лінія, проходження в перших тактах Largo, на кантовій ритмічній схемі о ♩♩, акордово-хорального комплексу помічається

спеціально у певній відмежованості від *ноктюрнової арії без слів* верхнього голосу.

Тим більше, що від т. 15 (ремарка cantabile!) у фактурі інструментального ноктюрна проходить мелодія-тема в оркестрі. Розвиток цієї теми в партії фортепіано робить честь ноктюрновым фрагментам самого Шопена, випереджаючи набагато більш скромну фактуру «фортепіанних фіоритур» Дж. Фільда й М. Шимановської, які об'єктивно формували ноктюрнову ауру творчості Ф. Шопена. І в цьому ж стильовому «прориві» до романтизму/бідермайєра виявляється жанровий контраст в епізоді в As-dur фіналу Першої сонати: це очевидна «пісня без слів» у ряді сонатної моторики частини в цілому. І хоча темп формально не міняється, різка зміна опорної одиниці руху (з восьмої у триольних угрупуваннях – на «биття» чверті) створює ефект зміни характеру руху в аналогії до романтичних поемних темпових змін усередині сонатного *Allegro*.

Романтичний зріз антитетичного подання образу Роздуму в *Largo appassionato* Другої сонати апробовано внесенням І. Буніним ідеї даної музики в «Гранатовий браслет». І зовсім у дусі протосимволізму Ф. Шопена виявляється Тріо Minore з III частини Четвертої сонати (порівн.з етюдністю в триольному русі у фіналі Другої сонати Шопена); промантична монологічність виявляється в I частині Десятої сонати.

Що стосується барочної складової відкриттів Бетховена, композитора й виконавця, то завжди цей стильовий аспект звернений до *бахіанства великого Віденця,* оскільки французьке бароко у вигляді рококо в Жозефінівському Віденському класицизмі усвідомлювалося в нерозривному зв'язку із класицистськими галисизмами в цілому. Адже німецький і італійський варіанти бароко представляли *монументальне* мистецтво, на відміну від *салонності й мініатюризму рококо,* останнє на хвилі ньютонівського фізичного «матеріалізму маси» ставало критерієм «легковажності», відсуваючи церковну ідею «ширяння» як знака вищої досконалості вираження.

Бахіанські знаки представлені в Бетховена в композиціях різних років, але найбільш помітні в останніх Сонатах, і апогеєм прояву такого роду знаковості виступила Тридцять друга ор. 111 соната *c-moll*. Однак фінал П'ятої сонати, вибудуваний за темою, що експонується унісонно, з опорою на контур Хреста, що проведена мелодійним контуром від першого й п'ятого щабля (quasi-експозиція теми-відповіді фуги), демонструє дещо показове для зв'язків з темами-образами великого Баха. У цьому ж плані звертає на себе увагу фінал Шостої сонати, в якій має місце фугований виклад теми рефрену рондальної структури. Бахівські ж поліфонізми звертають на себе увагу в Largo mesto II частини Сьомої сонати, в Andante cantabile Восьмої Патетичної.

Наведений перелік стилістичних ліній бетховенських Сонат 1790-х років у контексті сукупного творчого складу композитора, включаючи салонну вихідну стилістики його піаністичної гри, наводить на думку про *стильову симультанність* спадщини автора таких різних творів як Дев'ята симфонія й цикл «До далекої коханої», що відповідає *симультанності ж,* тобто одночасності прояву різних якостей оформлення-вираження в мислительно-творчому виявленні епохи перелому від XVIII до XIX ст. Такий висновок має певні наслідки для виконавських версій трактування творів Бетховена в цілому й, особливо, змісту-образу Сонат творчо вихідного десятиліття 1790-х років.

У ряді створених композитором Сонат зазначеного часового періоду осібно за різними параметрами виділяються дві – Восьма Патетична, що стала на довгі роки символом фортепіанного генія автора, і вищевідзначена в даній якості Десята, котру сам Бетховен виділив у функції представництва його кантіанських філософських проекцій у музику. Оскільки Патетична соната надзвичайно виділена у всіх описах спадщини композитора, у Патетичній Бетховен спеціально підкреслював прояви «двох принципів» і в I, і в II частинах [169, с. 294-295], – зупинимося саме на Десятій, що зосередила філософічні установки великого музиканта. Тому що «два принципи» у

висловленнях Бетховена, за свідченням Шиндлера – це філософське розуміння протилежностей.

Нагадуємо, що ініціатива німецької культурної ідеї у визначенні фортепіанної специфіки виявилася в диференціації функцій правої й лівої руки. А це є протилежним у клавірно-органній техніці: в органіста ноги уподібнюються-«механізуються» у єдиній технології з пальцево-ручним звуковидобуттям, знов-таки, у німецькій, точніше, німецько-протестантській й новокатолицькій традиції від XVII століття. Це принципово відрізняється від візантійської традиції «акламаційного» фактурного вигляду, добре зафіксованого російською ідіомою «в органи бити», що віддзеркалює добре відому, спадкоємну від Візантії, відповідну манеру органного мистецтва. У німецько-італійській католицькій традиції орган сакралізується – і новий інструмент, фортепіано, фактурно протистоїть органності й духовній музиці в цілому як спрямований на *театральність* вираження.

У цьому фортепіано протилежне й салонній клавірності в цілому, демонструючи «життєподобу» театральної множинності значеннєвих виходів, у тому числі протиставляючи функції рук у грі, аж до «перехрещування» – як це склалося в симфонічно-диригентській сфері. Тільки в цій останній ритмічно-організуючу функцію виконує права рука, тоді як у піаніста («фортепіаніста») відповідну «метрономічну» функцію (у гомофонно-гармонічному викладі) скоріше виконує ліва рука, а права мелодично-вільно накладається на метричну сітку гармонічно-акордового тла (хоча очевидні й «інверсії» цієї функціональної пари), головне, підкреслюється *функціональна разноспрямованість* дій рук піаніста, що неможливо в динаміці-агогіці клавесину-чембало.

Для Бетховена ця «діалогіка рук» у фортепіанній грі усвідомлювалася у зв'язку з філософськими установками мислення композитора, натхненними «двома принципами» І. Канта. Саме Соната ор. 14 № 2 опинилася в центрі уваги сучасників композитора як осередок втілення ідеї «двох принципів». У пояснення цього приводиться опис із «Розмовних зошитів» композитора, у

яких дані деякі коментарі щодо того, що таке вищезгадані *бетховенські «два принципи»* [169, с. 300]

Цей *кантовий крен* музики Бетховена становить дещо показове для мислення саме даного композитора, при безсумнівності впливу на нього й керубінівської оркестральності, і клавірного рококо. У роки роботи над Сонатами ор. 14 композитор створив свій Перший фортепіанний концерт, у якому, за спостереженням Чень Бо [300, с. 23] Бетховен висуває *кантовий тематизм* як дещо значеннєво- і структурно базисне, що дозволяє, при явних запозиченнях з моделей музики Гайдна й Моцарта, виділити в даному не-драматичному творі специфіку образного строю автора Другої й Сьомої симфоній.

Перше, що вражає при співвіднесенні музики Десятої сонати з ідеями І. Канта – та це повна *відсутність імперативності,* яка така показова для уявлень про бетховенський геній й, безумовно, зосереджена в Патетичній сонаті. Але Десята соната – це протилежності не як їх діалогічне персоніфікування, але більш зв'язане єдністю розрізнення. З посиланням на Р. Ролана в літературі дається наступний опис «двох принципів»: «В 1823 році Бетховен, незадоволений новим музичним поколінням, вихвалитель минулого (!? – Л. Ш.), згадує, що перші слухачі його сонат ор. 14 (Мі мажор і Соль мажор, 1798-1799) знаходили там «боротьбу двох початків» або діалог між чоловіком і жінкою, або коханим і коханою (особливо в ор. 14 № 2). Слова, які бетховенські історики беруть під сумнів, і зовсім даремно... Варто подивитися фінал – Rondo-Scherzo із сонати в Соль мажор ор. 14 № 2, де ясно й демонстративно виставлена ця подвійність мотивів, щоб визнати його жартівливий характер, його непомірну кумедність. Король бавиться...» [169, с. 300].

Як виходить із цього опису, «два принципи» у Десятій сонаті – це все-таки «діалог», але аж ніяк не антитетичного гатунку, але зв'язаних бажанням любові, а, виходить, це «монологуюча діалогічність», відповідно, не рівність протистояння, але *додатковість* прояву початків, вихідно нерівних і до

цього не прагнучих. З перших же тактів звучання Сонати ор. 14 *G-dur* вражає мелодизованість моторики, що стане самозначимим засобом у творах Ф. Шопена. Багатство верхнього голосу (за регістровим розташуванням – як би жіночий) відзначене фактурною прикметою схованої поліфонії, квартовим мелодійним упором, ввіднотоновими оспівуваннями, які «по-жіночому» зм'якшують характерні для Бетховена *ямбічні* ритмофігури. І, звичайно, вирішшальним стає зміст спрямованості catabasis, тобто мотиву Спокути в мелодійних побудовах.

Фігура нижнього голосу – явно спрощена, але за спрямованістю руху протилежна, тобто йде в послідовності anabasis, в образі Здіймання душі. І ця нерівність виявлення – як би в дусі романтичного народжуваного балету із солісткою-балериною, партнер якої покликаний тільки підтримувати потік її віртуозних па. Друга тема, побічна у сонатних відносинах, не представляє жанрового контрасту до попередніх побудов, а тональність домінанти (D-dur) явно демонструє спокійний перехід від партії до партії.

У цілому вся експозиція вибудувана в «мелодії для правої руки», тобто в тім специфічному «праворучному» піанізмі Віденської школи, що своєю гомофонно-гармонійною співпідпорядкованістю протистоїть контрапунктичності італійського й особливо французького клавіризму. Розробка в плані фактурної подачі регістрів все зберігає (і це після регістрових перекидань Патетичної!). І тільки перед репризним розділом знаходимо регістрові дрібнення мелодії, явно відтіняючі «праворучний мелодизм» Сонати. Реприза «вирівнює» всі теми в *G*, і в коді показана тема головної, – і все це у фактурі мелодизованої моторики правої руки, як це було оголошено в перших тактах Allegro.

«Чоловічий голос» у вигляді провідної лінії виявляється в II частині, причому, з рівнянням на послідовність anabasis, як це установлено було в «репліках» нижнього голосу I частини Сонати. І в II частині фактура грандіозно оркестралізуєтья, охоплюючи одного разу всі регістри, щоб у репризі виявити контрапункт тембрів-регістрів, формально регістрово

розцвітивши співвідношення мотивів, стисло даних у басовому викладі в першому розділі Andante.

Фінал Scherzo, Allegro assai, відновлює ініціативність верхнього регістра в поданні мелодизованої моторики викладу теми, але зроблено це на основі anabasis у деякій демонстративній піднесеності вираження, а низький регістр набагато більш розкуто «підхоплює» мотиви верхнього голосу, чим це представлено в співвідношенні провідного верхнього голосу й скромно-коротко «вторуйочого» йому нижнього регістру в першій частині. У фіналі ж «ігрова» фігура в основі теми-рефрена як би задає ігровий принцип у цілому у вираженні фінального Allegro, жанрове позначення якого Scherzo «пояснює» ігрові нагромадження в музичних засобах вираження. Апогей регістрової «гри» і одночасно прояву «двох принципів» - це другий епізод рондальної структури фіналу (див.тт. 189 – 224).

Цей діалогічно-ігровий апофеоз закріплений кодою (від т. 237), у якій у скороченому й *перетвореному* вигляді проходить рефрен, у музиці якого нижній регістр бере участь не в скромному «підхопленні», але у вигляді масивної «арпеджованої» педалі на тоніці. А завершальні звучання – «плигання по регістрам»; та «остання крапка» поставлена в басах: звучність басового регістра виявилася вирішальною-завершальною в ігрових «перекиданнях» теситур жіночого-чоловічого «музичного сперечання».

Наведений опис демонструє впевнене звертання до фактурних *специфічно фортепіанних*, тобто генетично оркестрових відкрить чеських майстрів Мангейму ([162, с. 59]), що створювали «невитримане голосоведення» всупереч італійському церковному інструменталізму «витриманих голосів» в інструментальному ансамблево-оркестровому викладі.

У даному випадку приділена увага Десятій сонаті як тої, що склала осередок тих «двох принципів», які діють у музиці Бетховена минаючи персоніфіковані теми-образи, представлені у цій якості Патетичною Восьмою сонатою. Вплив Й. С. Баха в даній Сонаті не зафіксовано цитатами з

імітаційної поліфонії автора ДТК. Однак очевидна самозначимість ігрового принципу, причому, з торканням Божественної гри-танцювальності Й. С. Баха, про яку, з посиланням на Бернара із Клерво, пише Е. Уілсон-Діксон:

Ісус – майстер танцівників,
Він танцює дуже майстерно,
Він повертається вправо й уліво,
Усе повинні наслідувати його вчення [281, с. 149].

Танцювальні ритмофигуры «розлиті» у музиці Десятої сонати, у тому числі моторний початок пронизує II частину Andante, концентруючись в Scherzo-Фіналі в русі на 3/8. Всі теми Сонати – поліфонізовані у фактурній подачі, але не за рахунок імітаційності (остання представлена украй скупо). Головний поліфонічний принцип, впроваджений у фактуру Десятої сонати – це з'єднання за типом контрасної поліфонії й, насамперед, це *бахіанські* ефекти *прихованої* поліфонії – у головній партії I частини, «стрічково» дані паралельні терції в побічній і заключній I ж частини, контрапункт крайніх голосів у темі Andante, з ритмічним поглибленням контрапунктування в репризі.

Є ще одне «посилання на Баха» – у вигляді монотеми Сонати, представленої ланцюгом кварт, які в риторичному наповненні Основ становлять надзвичайно важливий компонент тем Й. С. Баха. Так, початкова тема, головна партія Allegro I частини – вибудувана з опорою на квартові співвідношення, мелодійні ходи на квартовий інтервал утворюють також ядро інших тем I частини сонатного циклу. Ще більш демонстративно «квартова зв'язка» виявляється в темі Andante; «політ кварт» характеризує тему фіналу. І звертаємо увагу на *квартовий* же тип тонального плану всієї Сонати, крайні частини якої написані в *G-dur*, тоді як II в *C-dur*.

Так що розвиваючи ідею «двох принципів» як «діалогізацію», – вкажемо на співвіднесення у фактурі Десятої сонати бахіанських

поліфонічних завітів і гомофонного мелодизму Віденської школи. У цілому ж зазначеність квартового кістяка у всіх темах даної Сонати створює визначеність у ній *риторичної* теми, що показова для французької циклічності ordrè, тобто сонат-сюїт, принципово *варіантно* співвіднесених. Але які б не були конкретні форми торкання поліфонічних фактурних показників, що йдуть від музичної риторики Й. С. Баха,значеннєво це завжди зміст *одухотвореної вченості,* як це прийнято було подавати в музиці німецької традиції.

Не забуваємо, що в роки роботи над Сонатами ор. 14 композитор створив свій Перший фортепіанний концерт, в якому, за спостереженнями Чень Бо [300, с. 23], Бетховен висуває *кантовый тематизм я*к дещо значеннєво- та структурно базисне, що дозволяє, при явних запозиченнях з моделей музики Гайдна й Моцарта, виділити в даному не-драматичному творі специфіку образного строю автора Другої й Сьомої симфоній.

Але коли вже мова йде про сукупність виявлення кантового спрямування в Сонатах ор. 14, а також про втілення «двох принципів» в а-драматичних композиціях, не можна не доповнити викладення аналізу Десятої сонати – матеріалами про Дев’яту, також ор. 14, тільки № 1: адже і тут має місце «лірика єднання» у ритмі активного руху, і в цілому Дев’ята Соната надзвичайно симптоматична в кантовій виразності своїх тем. І як і Десята, Дев’ята містить характерні «закиди» у проторомантичні твори центрального й пізнього періодів, тим самим демонструючи художньо-стилістичну досконаліть творів 1790-х років у Л. Бетховена.

При цьому тональність *E-dur* Дев'ятої сонати займає спеціальне місце в спадщині композитора, будучи тональністю Увертюри «Леонора № 3», також однойменної до устоїв Другого з Російських квартетів (№ 8 у нумерації Квартетів у цілому), це також тональність (однойменна) Двадцять сьомої й Тридцятої сонат, тобто двох з п'яти останніх Сонат Бетховена, що становлять великий завіт наступним поколінням у типології цього жанрового типу. При цьому Дев'ята соната по суті ладового орієнтування – *E-dur* – співвідносна

саме із Тридцятою, однією з самих «романтичних» - у «передромантичній» п'ятірці останніх творів композитора [200, с. 343-352]. До речі, саме Восьмий квартет, як той що займає серединне положення в Російських квартетах (№№ 7, 8, 9), також відзначаємо у зв'язку з «передромантическими» елементами вираження.

Для романтиків E-*dur/e-moll* складають «тональність ідеального стану», тоді як для Й. С. Баха дана тональна опора утворювала різновид «пасторальної» тональності – під пасторальністю малася на увазі «Гармонія природи» як втілення ідеального порядку в матеріальних проявах. Не забуваємо, що для всіх названих авторів базисною була система Піфагора в трактуванні виразних можливостей висотно-тональних принципів: якщо висотності *A/a, B/b, C/c* указували на небесні ідеальні сутності, *D/d* – на «серединне», то *E/e, F/f* представляли «матеріальний» світ [60, с. 239] (звідси в Середньовіччі - сумне «коло» miseria-fames-miseria, e-f-e як «убогість-голод-убогість» душі).

Правда, істотна піфагорейська ж корекція: «груба матерія не предмет музики» [60, с. 27]. Відчого «матеріальне» у визначенні семантики тональностей *E/e, F/f* припускалося як втілення «стихій», «розрідженої» матерії води-вогню-повітря. У всякому разі від індійських Вед і аж до Древньої Палестини й класичної Грецької Античності йде традиція виділення *ладів e* як призначених до втілення людської ідеальності (лад «крові й життя» у веддистській Індії [202, с. 17], основний тон псалмів у Палестині, керівна висотність Дельфійського гімну на честь Аполлона у Древній Греції).

Мовленнєво-співоче вираження утворює «стрясання повітря»: всі названі твори Бетховена в *E/e* відзначені «співучістю» своїх тем (у чому й убачався «передромантизм» Восьмого квартету й Тридцятої сонати). Дев'ята соната також кантово-«співуча», але в межах класицистської кантиленності (як і «Леонора» № 3). Як бачимо, Бетховен «розсовував» значимості *E/e* і *F/f*, підкреслюючи «пасторальність» другої і представивши в цих однойменних тональностях такі знакові для нього твори як «Пасторальну» симфонію № 6,

«Appassionata», Перший, Сьомий, Десятий і Шістнадцятий квартети, ін., у яких природне й людське єства зближені полюсами прояву грози-гніву й замилуваного спокою.

Все ж генетична зближеність виразності тональних рівнів *E/e* й *F/f* як тих, що за Піфагоро втілювали виразність «матеріальних стихій» (див.вище), а в техніці звуковираження людини відзначали грань природного й фальш-регістрів, спонукала, ймовірно, й Бетховена, коли він в 1801 р. зробив транскрипцію Дев'ятої сонати для струнного Квартету (реалізувався кантовий потенціал тематизму!), перевівши, як в «більш зручну», на думку коментаторів [28], для струнників - тональність F/f.

У структурному плані Дев'ята соната дивно збігається із Тридцятою: три частини, у центрі жанрово-моторна музика, крайні частини вирішені в співучому поданні тем у досить енергійному темпі, але з опорою в мелодійних побудовах на великі (і відносно великі) тривалості типу половинних і чвертей. Сонатна розроботочність скупо представлена у швидких частинах, відчого висувається на перший план звучання первинність строфічних, генетично пісенних, структур. Музика Сонати буяє «діалогізмами» регістрів (з ефектним перекиданням рук – специфічно віденський прийом, неможливий в «витриманому» голосоведенні італійської клавірності), які відзначені в «Розмовних зошитах» (див.вище) як одна з реалізацій «двох принципів».

Як виходить з наведених бетховенських же роз'яснень, «два принципи» – це аж ніяк не тільки філософський максималізм «боротьби двох початків», це також «діалог» чоловік – жінка, коханий – кохана, тобто це зовсім не обов'язково – конфліктність, драматична напруга. Але сукупно – це втілення *театралізованості* викладу, тому що театр починається з діалогу, тоді як музика храму, у принципі, монологічна. І італійська музика, що покладена в основу Віденського стилю, театралізуючись в інструменталізмі, все-таки не поривала із церковністю («витримане» голосоведення, що моделює вокально-

ансамблеве, вокально-хорове звучання – у клавірі, панування варіантності в тематичному наповненні сонатного циклу).

Віденська ж музика – театральна за своєю природою, у її основі контрасти (не завжди доведені до конфліктності й драматизму), у числі яких – зіставлення принципово різнонаціональних джерел: вище відзначалася роль впровадження французького менуету в структуру німецької, з італійськими коренями клавірної сонати як театрального ж подання «параду вдач» (більш детально про композицію Дев'ятої сонати – у роботі Лінь Цзюньда [125]).

Зазначені смислові показники першої теми Дев'ятої сонати вказують на «повчальність» її змістовності, що відповідає природі кантової музики і явно відтвореної в музиці тем Сонати. Значеннєве об'єднання тем експозиції підкреслює похідність від першої теми, а фактурні відмінності одне від одного, тональна відособленість і наявність у вигляді доповнюючих побудов надає «персональності» тематичним виявленням. Є ще один показовий момент, що поєднує всі прояви тем в експозиції: це регістрові зіставлення. У початковій темі цей прийом виявляється – у явному фактурному розвитку регістрових стрибків.

У вказаній побудові засвідчене особливого роду поєднання структур сонатної и рондальної форм, при тому що друга являється превалюючою (що зв'язує з традицією французьких сонат-сюїт, причому, як це маємо і у французькому інструменталізмі, цей тип рондальності ближчий до так званого *старовинного,* тобто багаточастинного рондо на варіаційно-строфічній основе). Дані результати аналізу, у цілому, співпадають з тим, що приводиться в сучасних характеристиках розглянуваного твору: «Перша частина Сонати Allegro, E-dur, протікає в стриманому й плавному характері, в експозиції проявляються відтінки с різними елементами емоційного забарвлення, в розробці контрасно оазвивається лірична тема, в репризі повторюютбся теми експозиції…» [28].

Друга частина – Allegretto, розмір ¾, що співвідносить частково з жанровими ознаками менуету, почасти скерцо. Тональність *e-moll,* середній

розділ тричастинної da Capo форми – *C-dur;* тим самим реалізується в тональному плані Allegretto початкова гармонічна формула I – VI ст., а також співвідношення тональностей в репризі Allegro I частини. Звертає на себе увагу загальна висхідна, у дусі anabasis, спрямованість мелодичного руху в основній темі Allegretto.

В описах будови Сонати особо виділяється те, що в ній «відсутня повільна частина», а також прийнято посилатися на позицію А. Рубінштейна того роду, що ця друга частина, об'єктивно, менует-скерцо за моторно-жанровими показниками, представляється «похмурою» [28]. Все ж таке чуяння твору визначено спрямованістю на віденські ж контрасти складаючих цикл частин, відчого усвідомлюється гостро ладове преображення з *E* першої частини в *e* другої в зв'яку з проторомантичним ефектом «затемнення» раніш викладеного Allegro.

Третя частина Сонати, фінал Rondo, Allegro, *E-dur,* відкривається темою, фактурний вигляд якої «підхоплює» фігуру зіставлення anabasis-catabasis, що відзначила коду II частини. Будова фіналу трохи спрощує, але, у цілому, відтворює «накладення» сонатності й рондальності, як це було представлено в I частині, причому, із ще більш виділеним рондальним принципом. І хоча вище спеціально відзначався зв'язок зі структурами французької клавірної сонати-сюїти, рондальный принцип як базовий для крайніх частин саме в тричастинному викладі циклу – це й італійський концертний структурний показник: скрипкові Концерти А. Вівальді саме в такому ракурсі рондальної побудови в I й III частинах вирішувалися із чіткою установкою на сакральність троїчного циклу (гарантія тому – сан священика А. Вівальді).

Однак у Вівальді середня частина становить інструментальну *арію,* а в Бетховена *всі три частини вирішені в моториці Allegro – Allegretto,* що безпосередньо співвідносить із моторикою *французької* інструментальної традиції, для якої показова сакральне зафарблення танцювальності. Зв'язок із французьким знаком музичного вираження підтримує *менуетний* жанровий

принцип рішення Allegretto, що, як відзначалося неодноразово вище, лежить в основі віденського сонатного стилю, що був породженням Жозефінівського класицизму, тобто відзначеного активним убиранням французького досвіду при історично сформованому зв'язку італійське-німецьке.

У цілому ж, при формальному рішенні I і III частин у темпі Allegro, а II Allegretto, інтенсивність руху виражена саме в середній частині, тоді як мелодійні фігури тем у крайніх частинах, дані у великих або відносно крупних довгостях, орієнтовані на *помірну кантову кроковість.* Тим самим, по суті, Соната виявляє співвідносність не з італійською сонатою-симфонією-увертюрою швидко-повільно-швидко, але в наближенні до *французького* аналога: помірковано-жваво-помірковано.

Можливо, зазначений темпово-жанровий аспект фіналу, що веде від темпового «стиснення» до кінця циклу, визначив те, що третю частину Дев'ятої сонати «багато критиків знаходять не характерною для Бетховена» [29]. Однак багато критиків не зауважують і кантового вигляду цього й іншого творів Бетховена, що й спонукає в цьому випадку виділити цей показник і сполучити його з «піснями співдружностей» революційної Франції, які в 1790-е були досить цікавими для композитора.

Відзначена вище жанрово-темпова співвіднесеність (кантовість тематизму, Allegro moderato як темповий орієнтир) першої й третьої частин не могла бути не поміченою іншими дослідниками. Але трактування цієї уподібненості приймала несподівані форми: «Фінал у цілому співзвучний з першою частиною сонати, але все-таки теми першої частини у фіналі дані більш *поверхово й легко*» (курсив Л.Ш.) [28].

Безумовно, певне «опрощення» викладу відбулося в Rondo фіналу, оскільки співвідношення сонатності й рондальності в третій частині явно відтіснені самозначимістю рондальных відносин з їх відміченістю сакральною символікою Кола. Що ж стосується «поверховості», то це надзвичайно вільне трактування тої «польотності», яка зв'язується з «легкістю» *дематеріалізуючого* руху, відзначеного енергійністю Вищого.

І все ж, композитор явно усвідомлював значущість ним створеної Сонати, сполучаючи її номером опусу із твором (Десята соната), що емблематизував філософську абстракцію «двох принципів» у втіленні цього в регістрово-фактурних співвіднесеннях. А згадані вище критики, що знаходили щось «небетховенське» у композиції фіналу ор.14 № 1, визнавали: «...Імовірно, на глибину й розмаїтість фіналу вплинуло бажання композитора до завершенности й цілісності твору» [28].

Названі виразні заявки Дев'ятої сонати в підкресленні зв'язку із французьким інструменталізмом виділяють *театральний* характер викладу, оскільки сакральна символіка французької музики, пов'язана із традиціями Галіканської церкви, ніяк не становила предмета поклоніння з боку Бетховена. Але це було цікавим як яскравий прояв культурно-художньої осібності вираження, що збагачувало палітру виразних засобів німецької музики в пору інтенсивного ствердження в Європі *німецької культурної ідеї*

Здійснений аналіз доводить, що Дев'ята соната знаменує органічний прояв Віденського стилю як Жозефінівського класицизму, що з'єднував французькі стимули класицистської театральності й натхненності камерного мистецтва рококо, а також привносив актуальну й специфічно німецьку еклектичність у з'єднання вищевказаних французьких виразних показників з устояним симбіозом італійсько-німецького інструменталізму. Дев'ята соната широко реалізує бетховенський музичний філософизм «двох принципів» у вигляді театральної діалогічності, що успадковує витончену винахідливість рококо у вигляді демонстративної *регістрової гри*.

Тональний вибір твору – E-*dur* – указує на значеннєвий естремалізм композиції, уводячи аналогії з іншими творами, написаними в цій або однойменній тональностях, у яких запам'яталися деякі «пограничні» стилістичні виходи, як це очевидно в «передромантичній» і одночасно «необароковій» Тридцятій сонаті.

З вищесказаного про суть висновків з аналізу Дев'ятої сонати в прийнятому ракурсі її вивчення виходить, що виконавське рішення Дев'ятої

сонати звернено до альтернатив класики віденського стилю, з одного боку, і його ж порушення убік аклассических тенденцій, з іншої. Дана Соната в пору шанування бетховенського драматизму як абсолютизуючого театральний принцип його мислення в дусі Патетичної сонаты, Appassionata і т.п. не викликала спеціальної уваги. Але часи минають – пріорети стилістично-змістовного призначення змінюються, і це спрямувало відношення до виділеної Сонати як здобутка посилденого виконавства – починаючи з епохи поставангарду.

З відродженням значимості рококо в поставангардний період кінця XX – початку XXI століття, що має, за О.Марковою [166, с. 99-134], виражений *неосимволістський* стилістичний характер, зазначені *акласичні* стильові лінії можуть підсилюватися, у тому числі з поглибленням одухотвореної *зворушливості* образа, що йде від вишуканого – *преціозного* – естетизму французького рококо.

Для нас є вкрай важливим те, що Дев'ята соната, поряд із творами, визнаними в якості «вершинних» у спадщині Бетховена, входила в репертуар С. Ріхтера. У записі, датованому 1976 р., звертають на себе увагу театрально-симфонічні «укрупнення» у піднесенні фактури великим піаністом, відповідно до сформованих уявлень про симфонізм фортепіанного стилю Бетховена. Одночасно Ріхтер з явним задоволенням підкреслює неконфліктні зіставлення тем першої й третьої частин, протиставляючи їх сукупно «похмурій» другій частині.

Драматизований менует – це якість вираження неодноразово виявлялася в Моцарта (див.цього роду жанрова частина в 40-й Симфонії, у цьому ж жанровому типі вирішений фінал Концерту для фортепіано № 24, ін.). Як бачимо, такого роду освоєний жанровий чинник підхоплюється Бетховеном – і Ріхтер із властивою йому театральною яскравістю подачі контрастів, а в цьому випадку моделей співучої (кантова основа) музики першої й третьої частин, з одного боку, а з іншого – явно моторно-танцювальної сфери Allegretto другої частини.

Німецький («праворучний») тип піанізму С. Ріхтера, проте, у російській «пролістівській» школі знаходить деякі додаткові демонстративно театральні *ігрові* якості. А це виразилося для Ріхтера у виборі виконання Дев'ятої сонати, комбінаторно-ігрово втіленої, відповідно до механіки «двох принципів», на ідеї *адраматичності*. Виконанням підкреслений контраст крайніх і центральної частин не збігається з діалектикою «борінь», як те виявляє класика драматично симфонізованих Патетичної сонати, «Appassionata», Тридцять другої ор. 111 та ін. Концепція С. Ріхтера не протистоїть кардинально виконанню цієї Сонати В. Кемпфом, для якого явно діалогізованість викладу тем розглянутої Сонати вибудовується в руслі опосередкованої театральності *міркування.*

Підводячи підсумки сказаному, відзначаємо те, що «пронімецьки» мислячий слов’янський майстер С. Ріхтер виділяє театралізований принцип зіставлення овокаленості звучання крайніх частин і спеціально драматизовано-інструментально вирішеної середньої. Таким чином, в осмисленні Дев'ятої сонати з позицій виявлення в ній ознак Жозефінівського класицизму і в контексті дії в ній бетховенських «двох принципів», виявляється особливого роду унікальність її тематичного й драматургічного рішення. А це має спеціальну значимість у становленні лірико-епічних творів композитора, у тому числі в тематичній спрямованості до *кантового* наповнення тематизму.

Чутливість до кантової виявленості Сонати Бетховена явно виокремлює слов’янський акцент мислення С. Ріхтера, почерпнутий із слов’янської ж ідеї мислення Б. Асафьєва, який безпосередньо шукав сполучні й відмінні риси бетховенського кантіанства у його орканні й відмежованності від російсько-української кантовості. Як відомо, український кант відрізняється від російського аналога принциповою *камерністю* прочитання його повчального ліризму, на відміну мідітарної масштабності трактування у російській традиції.

У грі С. Ріхтером Дев’ятої сонати чуємо лагідно-стриманий ракурс подання кантового тематизму, тобто у відчутному наближенні до *українського* типу втілення кантового виразного початку. І такий творчий результат виконавської позиції краще інших біографічних описів демонструє суттєвість початкової, вибудованої в аристократичній Одесі путі митця, овіяної у тому числі витонченим інтелігенським-шляхетським українством Півдня державного простору.

Розкріпачення в епоху поставангарда й стильового неосимволізма за О. Марковою адраматичних проекцій музики, що щедро черпає з релігійного мистецтва, визначила значимість Дев'ятої сонати в репертуарі провідних піаністів кінця XX – початку XXI сторіч, коли елементи рококо, щільно розкидані в Жозефінівському класицизмі Віденської школи, виявилися затребуваними. І тоді Дев'ята соната Бетховена, що вважалася як та, що «не має великого значення у творчості композитора» [28], виділяється в репертуарних установках поряд з іншими, типу Патетичної, «Аврори», «Апасіонати», творами, давно визначеними в якості найбільш значимих композицій великого Віденця.

Від антропоморфістської механіки уявлень про планетарно сутнісне XVIII–XIX ст., що так забавно у Дж. Свіфта заселяла землю людинами різної маси й обсягу і яка перетворилася в уподібнення всього живучого й людського індивіда в абстракцію живого взагалі як того що народжується – розвивається – зникає, проникнуло в музикознавство романтичного століття і його ж антипода століття минулого. Це уявлення про творчу біографію, у тому числі генія: ранній період творчості, не в повноті заявляючий Особистість, центральний як сутнісний у представництві останньої, завершальний як «зживання» сформованого або «перехід у нову якість», фізично нездійснену.

Так викладаються біографії великих музикантів, у тому числі в чудових у своєму роді книгах В. Конен і М. Друскіна [103; 73]. Однак життя, тим більше геніїв від творчості, складна, і часто змушує йти від принципів, що

сподобалися, як тих що не співпадають з реаліями художнього буття. Приклад – біографія Дж. Верді, у якого «ранній», «середній» і «пізній» розрізняються не за принципом гірше-краще, неповнота-повнота виявлення авторської ідеї. І М. Друскін в нарисі про Верді мудро обходить традицію починати характеристику композитора описом стилю в цілому, прилучаючи щось у цьому роді на завершення розділу про великого італійського майстра [73, с. 329-338].

Біографія Бетховена в співвідношенні ранній-середній-пізній періоди досить давно освідомилася про несумісність «пізнього» Бетховена з неповнотою авторського прояву: «пізній» Бетховен представлений різних джерелах як авторське alter ego, з авторським же «порушенням» границь ним же створеного творчого принципу. Однак аж до сьогоднішнього дня в книгах про Бетховена проступає як би недовіра до генія Бетховена в його так званий ранній період, у якому очевидне спирання на сучасників і попередників (а в який період це можна обминути?), але істотна й бетховенська ж неповторність, причому, тією самою мірою унікальна й стосовно нього ж на наступних етапах розвитку його генія.

Подібний ракурс гостро встав при характеристиці творчості Й. Гайдна, коли ранніх 10 клавірних Сонат, у зв’язку з їх мініатюризмом й тим несумісності з наступною віденською сонатою, ігнорувалися у виданнях, поки не усвідомлена була виняткова оригінальність цього роду *циклічного мініатюризма з атрибутивним і явно найбільш виділеним у масштабах твору менуетом*. І оціненою стала осібність їх й у ряді італійських, і ранньовіденських майстрів, причому, з гіпертрофією менуету явно підкреслювалася французька складова Віденського стилю. Нарешті, ранні Сонати Гайдна включені сталі в у*ртекстові* видання, складаючи унікальний здобуток і самого Гайдна, і Віденської школи у цілому. І цей тип циклізації композитор не розвивав, склавши відмітний знак *раннього* Гайдна, який не менш, ніж дивовижний геній А.Скарлатті, представляв *передбачення символізму А. Веберна – у XVIII сторіччі*.

Як бачимо, щось подібне за логікою оцінок інновацій спостерігаємо в трактуванні раннього етапу стилю Бетховена, що знаменитий не тільки тим, що намітив шляхи розвитку авторського стилю в цілому. Але очевидно – і це продемонстрував аналіз Дев'ятої, Десятої сонат – зосередження в цьому ранньому періоді особливих рис, гідних генія Бетховена, але в ідеолого-естетичному повороті, непоказовому для найближчих наступних періодів.

Адже у випадку Дев'ятої сонати лірика канта освячує не планетарне примирення людства через служіння Мистецтву, як це представлено у фіналі знаменитої останньої Симфонії Бетховена, але спрямована в духовно-внутрішнє вдосконалення душі, *відсторонюваної від індивідуалізованого саморствердження – назустріч неосимволістським установленням початку XX століття*.

Так вимальовується *український нахил* у трактуванні бетховенської спадщини, виділяється специфіка парадигмального світіння бетховеніанства, корегованого національними внесками і реакцією на диз'юнктивне сполучення зі складовою універсальної парадигматики фортепіанного мислення Новітнього часу.

Китайські вихованці українських музичних закладів, у тому числі Одеської національної музичної академії, демонструючи свою включеність у досягнення фортепіанної школи Китаю, представленої блискучими артистичними іменами Лю Шикуня, Лі Юнді, Лан Лана, Ван Юедж та ін. – органічно поринають у виконання Сонат Бетховена, з ентузіазмом граючи і ранні твори композитора. Вони чуйно виділяють естетизм салонної манери в цілому як відповідній культурі струнно-щипкової гри, емблематичної для китайського мелодійного інструменталізму, тим самим резонуючи на бетховеніанство України, схильної до такого роду переломлення спадщини великого Віденця.

До честі українських виконавців треба віднести те, що в своєму репертуарі, а особливо в учбовій роботі, щедро зверталися до творів величного автора всіх періодів, ніяк не минаючи ранній, більше того,

наполягаючи на грі тих композицій із міркувань різних, але в основі яких був завжди позитив величезної поваги добетховенського генію. І в даній книзі акцентуються твори раннього періоду, оскільки в інших виданнях вони не показані також ретельно, як створені у 1800-ті та 1810-ті – 1820-ті роки.

Отже, ранній період творчості Л. Бетховена, що у традиційному музикознавчому трактуванні з'являється як би в «неповноті» бетховенської авторської стилістики, у роботах останніх десятиліть усвідомлюється в розмаїтості персоналістських проявів Віденського стилю, що стає, як втілень позицій Жозефінівського класицизму. Останній має істотні торкання, крім сплавів німецьких і італійських шкіл історично обумовленими факторами, із французьким впливом, що виявляється в переплетінні автономних для Франції ареалів класицизму як явища театру й салонності рококо.

При цьому, з урахуванням ідеологічних переваг, рококо виявляється тим, що більш послідовно проникнув у виразну палітру Моцарта, хоча й для інших Віденських класиків це істотно як убирання аристократичної *одухотвореної* стильової якості. Тим самим проявляється різноликість і єдність в одночасності «німецької еклектики» у рамках «німецької культурної ідеї», що поєднувала разногосударственные й разноконфессиональные виявлення німецького етносу-націй у другій половині XVIII сторіччя.

Опора раннього Бетховена на жанри фортепіанного Концерту й фортепіанної Сонати знаменує відповідні жанрові стимули пізніше складених Симфоній, хоча *кантові* корені тематизму в Концертах орієнтують творчий *вибір* даного композитора, який веде до дидактично-філософського настрою мислення, представленого в поетиці «двох принципів», що з'єднували філософічну відстороненість і театралізовану безконфліктність образно-драматургічних підходів великого Бетховена в істотних проявах його генія як на розглянутому ранньому етапі, так і в наступні центральний і пізній періоди творчості.

Висновком представлених описів, характеристик і узагальнень є наступне:

- інноваційна складова творчого методу Бетховена, осягана в повноті виявлення відносно другого-центрального і третього-пізнього періодів його творчості, має не менше значення й для ранніх композицій;
- ранні твори Бетховена щільно насичені інноваціями, оскільки вони втілювали засади тільки но установленого Віденського стилю, новаційного за своїм єством подання «німецької культурної ідеї», по-перше;
- по-друге, віддзеркалювали філософськи-ідеологічно й релігійно-етично принципово інше в порівнянні і з Х. Глюком, і з Й. Гайдном, і з В. Моцартом, розгортаючи деїзм Віденців назустріч філософським підвалинам І.Канта з його «антиноміями» і енциклопедизму Ж.-Ж. Руссо;
- спільні з іншими віденцями ознаки зв’язку з рококо, закономірними для Бетховена-виконавця як пов’язаного з інструментами, невіддаленими від клавесинної специфіки, несподівано виявляють проторомантичні і протобідермайєрівські, протосимволістські прийоми й виразні позиції, що не поступаються бетховенським же одкровенням пізнього періоду.

Новаційність засад мислення Бетховена центрального і пізнього періодів не потьребує спеціальних пояснень. Але в даному разі все ж виділяємо останні Сонати Бетховена в осередку рис стилістики Віденської класики й творчості композитора в цілому», зосереджуючи увагу на стильовій симультанності названих творів.

Так, в Сонаті № 26 c-moll (1809) виявляється той тип програмності («характеристична соната»: «Прощання», «Розлука» і «Побачення»), що цілком нагадує знамените бахівське «Капричіо на від'їзд улюбленого брата» і в якому героїчний комплекс художнього світу класицизму явно закритий буттєвостями й патріархальною скромністю вираження.

Відповідно, тональність c-moll, така значима в її «патетичній» виразності у Восьмій сонаті, образ якої синонімізований з виразним комплексом зазначеної тональності, у цьому випадку звучить досить

«прозоро», камерно, відповідаючи монологічній подачі програмних змістів, що охоплюють єдиним афектом-образом кожну із трьох частин сонатного циклу. У тому числі це стосується першої, написаної в сонатній формі, але теми якої не містять драматичних опозицій, демонструючи різні ракурси *одного* стану-змісту.

Так провідною в тій Сонаті виявляється – а це вже зовсім у дусі патріархальних устремлінь народжуваного бідермайєра! - надособистісна риторична значимість тем-знаків. Такою є хорально оформлена мелодійна послідовність catabasis на початку твору. Ця ж фігура в хроматизированій подачі passus duriscuelus має місце на початку Allegro і т. д. Як бачимо, монологічний принцип у цій Сонаті явно «придушує» симфонічноі-театральну діалогічність, тим самим «висвітляючи» патетику c-moll, асоційовану у Бетховена із Сонатою № 8, написаної за типом симфонічної увертюри.

Певним резюме аналітичного охвату Сонати № 26 виступає спостереження Юй Ле, дисертанта Одеської національної музичної академії, що вінчає зроблене ним узагальнення щодо цього твору: «При цьому явне «бахіанство» Сонати № 26 і зв'язки з барочною структурою аж ніяк не обертаються передромантичними рисами, зазначена «бідермайєрівська» узагальненість змісту («велике в малому», бахіанство в межах «малої» Сонати) виявляється в *типологічності музичного* висловлення, не сполучаючись із індивідуалізацією романтичної якості. Але при цьому очевидна Натхненність вираження, демонстративне підкреслення зв'язку з хоральною фактурою (див. першу й вихідну стосовно іншим), що символізує *в інструменталізмі Віденської сонати* – апеляцію до церковних знаків» [344, с. 46].

І маємо ще один щабель узагальнення щодо усіх *останніх* Сонат Бетховена, які звикло-однозначно оцінювалися у «проторомантичних» позиціях: «Здійснений аналітичний огляд Сонати № 26 дозволяє вловити

своєрідність *останніх п'яти Сонат Бетховена*: у них явні цитати з бароко сполучені з індивідуалізацією *передромантического* порядку» [344, с. 46-47]. Бароковий аспект протистоїть секуляризованій театралізації, зберігаючи збережений у церковних початках надіндивідуальний монологізм вираження, – а це знов надає дотичності до українського відчутті специфіки бетховенської ліри.

І вже у розвиток висловленої думки звертаємося знов до висновків дослідника «останніх» Сонат Бетховена, спеціально щодо Сонати № 27, складеної майже через п'ять років після написання Двадцять шостої: « Її двочастинна будова, з вираженою, хоча й вільно трактованою сонатністю в першій частині, з очевидною установкою на повільну частину сонатного циклу в другій, – очевидно асоціюються з романтичною «незакінченістю» типу двочастинної ж Незакінченої симфонії Ф. Шуберта. Передромантичним виявляється також розміщення у якості вихідної теми не надособистісного образа-теми, але відверто пісенного-ліричного. Цей останній ‘майже романтично’, ‘демонічно’ породжує образ-заперечення сполучної…, а потім оркестральну другу побічну… Бетховен ‘по-бетховенськи підсилив’ названу моцартівську конструктивно-виразну знахідку, тим самим різко відмежовуючись від розроблених ним самим принципів *героїчного революційного класицизму»* [343, с. 46-47].

Надалі виділяємо суттєві у розрізі контактності бетховенського підходу із установленнями українського бетховеніанства підсумки вказаного китайського вихованця української музикознавчої школи: «При всій привабливості очевидного для нас із історичної дистанції уподібнення розглянутої Сонати Незакінченій симфонії Шуберта (а до ідеї такого трактування циклу Бетховен повернувся в Тридцять другій сонаті, що ставить крапку в ряді творчих відкриттів композитора), – все ж не забуваємо про особливий рід значеннєвої «барочної важкості» цієї другої фінальної частини твору. З'єднання в ній рондальності, варіаційності й сонатних показників структури створюють воістину багатоскладове ціле в порівнянні

з повільною сонатністю другої частини названої Симфонії Шуберта. Цей останній – ближче до ранньокласичної італійської сонати Саммартіні-Мартіні, «помноженої» на міць і темброву гнучкість оркестрового викладу» [344, с. 47].

Вказані барокові ознаки мислення Бетховена, очевидні і підкреслені самим автором у останніх Сонатах, мало оцінені в їх «розкиданості» і на інших етапах творчості Майстра, можливо, як виявлення *бахіанського,* усвідомленого ним нахилу мислення-вираження. В цьому плані показові ознаки *облігатного* барочного концерту у вершинних виявленнях конценртного жанру, усвідомлюваних як «істинно бетховенських» – у Четвертому і П’ятому, які позбавлені театральності віденської «подвійної експозиції». Саме цей моменти підхоплять виразники романтичного концерту – Ф. Ліст у фортепіанному виявленні, Ф. Мендельсон – у скрипковому поданні Концертів.

Бароковий принцип у фактурі Сонати № 27 виявляється через певні прикмети наближення до характерної поліфонічної будови частин «церковної» старовинної сонати: акордова строгість типу поліфонічної канцони на початку Сонати, а також «приспів» в основній темі другої частини з мелодійним ходом на характерний інтервал, що явно відтворює характерну ознаку мелодики тем Фуг Й.С. Баха. А в Тридцять другій сонаті Бетховен збільшив зазначену алюзивність до поліфонічних форм, увівши фугований виклад в експозицію головної партії першої частини, а у другій частині виписавши жанрове визначення теми Arietta, відповідної до церковної традиції трактування цього жанру у фактурі хоралу.

Очевидні барокові паралелі у п'яти-семичастинних Двадцять восьмій і Двадцять дев'ятій сонатах Бетховена, структура яких свідчить про зв'язок із барочною багатоскладовістю старовинних форм. І тут маємо *передромантичні* крени через вигадливу комбінаторику і стильові «самозаперечення», що створюють явні індивідуалізуючі виявлення. Певний виняток цих структурно підкреслено барокових Сонат складає Тридцять

перша соната ор. 110 As-dur: в ній традиційні-класицистські чотири частини з фінальною Фугою, що надає співвідносності із «фортепіанною оркестральністю» подібних творів раннього й центрального періоду, поступаючись деяким з них у загальній довготності звучання.

У статті Н. Николаєвої у книзі «Музика Французької революції XVIII століття. Бетховен» [200, с. 266-239] аналізу цієї Сонати взагалі не приділяється місця. У монографії А. Альшванга опис цього твору є досить лаконічним, хоча оцінка – зобов'язуюча: «…один з найглибших творів у фортепіанній музиці Бетховена» [4, с. 411]. І зовсім у дусі прийнятого у музикознавстві академічної традиції «бетховенського проторомантизму» названий автор виділяє в циклі ньому як найбільш вражаючу точку розвитку – Arioso dolente, тобто повільну частину циклу: «Соната в загалі невелика за розмірами, але повнота почуття, вираженого в кожному з її лаконічних розділів, така значна, що залишає відчуття великої напруги в розвитку музичних образів. Особливо це стосується центрального розділу сонати - знаменитого Arioso dolente (скорбне аріозо)...» [4, с. 411-412].

Така непослідовна характеристика Сонати ор. 110 йде, очевидно, від відверто перехідних стильових показників даної Сонати, тональність якої, As-dur, отримала у романтичній музиці XIX століття розуміння як тональність благої смерті в опері «Трістан та Ізольда» Р. Вагнера. Саме в тій Сонаті кантові показники тематичного наповнення самозначущі, а виділене в аналізі дослідника Arioso dolente демонструє поєднання, знов-таки, церковного жанру із оперним *lamento,* що показово і для Бетховена, і для наступної стильової хвилі романтизму.

Вказівка на високі художні переваги Сонати ор. 110 сполучається тут з констатацією виражених проторомантичних показників, але барочні ознаки не виділювані, хоч саме вони утворюють специфіку *всіх* останніх п'яти Сонат великого представника Віденського класицизму. Адже Соната ор. 110 складена була в 1821 році, тобто тоді, коли наближалася до завершення робота Бетховена над Дев'ятою симфонією (закінчена в 1824 р.).

Підсумковий зміст даного твору (Дев’ятої симфіонії) щодо всього творчого шляху Мацстра був очевидний і для самого композитора, і для наступних поколінь. І спадкоємці зверталися до нього як до надихаючої новації й традиції втілення композиційної досконалості. Із цим симфонічним твором звично співвідносять Тридцять другу фортепіанну сонату, що і за часом створення (1822), і за масштабністю символіки втілення ідей-образів безпосередньо пов'язана з останнім симфонічним твором композитора.

Але проаналізована в даному дослідженні Соната ор. 110 відмічена рядом рис, спільних і з Дев'ятою симфонією, і із Сонатою ор. 111: особливого роду поєднаність драматичної інтенсивності й епіко-ліричного прояву. Перше спеціально відзначають дослідники (див. вищенаведену характеристику А. Альшванга), друге виявляється через музичний текст безпосередньо, через фугу в Фіналі. Його варіаційна поліфонічна форма втілює ідею надособистісного монологу, що витікає з монотематичного принципу викладення, породжуваного *пробарочною надособистісненою ліричністю вираження*.

Таким чином, барочні риси будови останніх Сонат Бетховена утворюють концентрацію стильової якості, яка має місце й у більше ранніх творах цього жанру, а порівняння Сонати № 26 і Сонат №№ 27-32 демонструє у цих останніх особливого роду дієвість суб'єктивно налаштованої комбінаторики, обумовлюючи в них помітні *передромантичні* риси, але також упередження *необарокових-неокласичних настанов, показових для XX століття*.

В роботі цитованого вище Юй Ле маємо таке узагальнення музикознавчого аналізу Тридцять першої Сонати ор. 110: «Збагнення Бетховеном релігійних істин після прийняття кантіанства й властивого цьому останньому з'єднання ‘антиномій’ (‘непримиренних протиріч’) Розуму й Віри за допомогою творчого зусилля Мистецтва – див. концепцію ‘Оди на радість’, складення якої становило атмосферу творення Тридцять першої сонати, - дозволило йому органічно *з'єднати непоєднуване:* в *As-dur* почути

‘світіння Духа’ сфер *A/a* – і родинного смислово їм *b-moll* (згадаємо початок III частини, де основний *as-moll* «готується» тонікальністю *b-moll*)» [343, с. 57].

Вказаний автор відзначає риси sonata da chiesa, помітні при самому загальному погляді на композицію Тридцять першої сонати. Останні виявляються втіленими за допомогою складної кантіанської філософської комбінаторики, близької до тої, яка породила вершинне симфонічне творіння генія Бетховена – Фінал його Дев'ятої симфонії. Зміст тематизму останньої Б. Асафьєв убачав – у спрямованості до *кантової* природи «хвалільного» співу-оди [15, с. 286], оскільки «...у фіналі Дев'ятої Бетховен створює досконалий кант - знамениту тему-мелодію 'На Радість'...». І маємо резюме Б. Асафьева: «У цілому виникає монументальний кант як симфонізована форма...» [15, с. 289].

Асафьєв же простежував визрівання у Бетховена кантової монументальності – до Дев'ятої симфонії від Другої, Фіналу П'ятої, Сьомої й Восьмої симфоній [15, с. 288]. А фортепіанне віддзеркалення цього симфонічного підсумку – Тридцять друга фортепіанна соната, шлях до якої прокладають останні п'ять Сонат і найближча до неї Тридцять перша As-dur. Звідси висновок: Тридцять перша соната *As-dur* Бетховена демонструє етап «подолання» симфонічності-театральності Віденського стилю на користь відродження барочного надособистісного монологізму з відповідними значеннєвими установками Богошанування.

І при цьому Соната *As-dur* показує концентрацію ліризму, відмінну від барочної протилежності ліричного й моторного; в Сонаті має місце суперечлива єдність духовного й світського, спрямована до зосередження на ідеальному початку – в передчуття романтизму і символізму другої половини XIX ст. Справедливості заради потрібно відзначити, що В. Ашкеназі, Е. Гілельс й інші знамениті піаністи явно перебувають під чарівністю симфонічно-діалогічного стилю «зрілого» Бетховена, як би побоюючись довіритися терасовій динаміці потужного й наділндивідуального (!) ліричного

потоку й підкреслюючи контрасти, у композиторському тексті демонстративно скупо дані.

В Сонаті ор. 110 очевидною є спрямованість у майбуття неокласичних-необарокових відкриттів музики XX сторіччя, в яких ідея *деіндивідуалізації-деперсоніфікації* складає принципову протилежність індивідуалізації-егоцентризму романтичного віку. І одночасно в цій Сонаті, як і в Двадцять шостій, Двадцять сьомій, маємо звернення до ранньокласичної виразної палітри, тим самим змикаючись з нарочитою еклектикою ранніх сонатних опусів, втілених Дж. Саммартіні, Дж. Мартіні та ін.

Щоб оцінити неповторність і «нелінійність» виходу Л. Бетховена у композиції Сонати ор. 110, порівнюємо її з однією з пізніх фортепіанних Сонат Гайдна, також вирішеної в тональності As-dur, опублікованої під № 41 у київському виданні «Музична Україна» в 1975 році (ред. К. Мартинсен). У Гайдна – «в упередження Бетховена» – має місце яскрава діалогічність вихідної теми, що породжує всю сукупність виразних засобів тем сонатної експозиції. Композитор відверто підкреслює *драматичний пріоритет вихідної теми,* визначаючи тим самим логіку викладення образів-структур.

Будова функціонально аналогічних тем-партій у Бетховена в Тридцять першій Сонаті тримається, як відзначено вище, на *ліризмі* викладення тем і якщо енергія завершуючої експозицію заключної явно *перевищує* ліричний тип вихідної теми, то цей енергійний «сплеск» підкреслено «знімається» автором, тим стверджуючи повноту ліричного смислу музики експозиції першої частини і Сонати у цілому.

Кульмінацією-вершиною і одночасно відвертою «кодою» бетховенського «сонатного марафону» виступає Тридцять друга соната. Її двочастинна композиція, складаючи виключне явище, оскільки протистоїть масі трьох- і чотирьохчастинних Сонат Віденських класиків, має опору у бетховенських же Сонатах №№ 19, 22, 24, 27. А сам тип будови відповідає традиції італійських майстрів середини XVIII століття, старших сучасників композитора, носіїв принципів «раннього» класицизму, à priori дотичних до

барокових витоків. Тим самим засвідчується, що Бетховен усвідомлював надзвичайно ясно своє звернення до бароко і в центральний період своєї творчості.

А пояснення двочастинності Двадцять другої сонати (і, за тою ж логікою Двадцять четвертої) «втомленістю» автора між «гігантами» №№ 21 і 23 – є просто перенесенням побутових нормативів у творчі стосунки, що є ігноруванням законів парціальної психології, спрямовуючої творчі процеси [29]. І вже зовсім «без пояснень» виступає двочастинність Сонати № 27. Адже геній Бетховена не допускав художніх «падінь» у творчості. Ігнорування камерних Сонат композитора обумовлено естетичними критеріями, що встановилися від пізнього класицизму й романтизму: величне – велике, масштабне, незначне – мале, «стисле».

Мініатюри романтиків автори неспроста представляли у вигляді циклу-поеми (див. Прелюдії, Мазурки Ф. Шопена, пісенні цикли Ф. Шуберта та ін.), тим самим «виправдовуючи» їх в естетичних вимірах своєї епохи: множинність малих форм створює сукупну «крупність» їх художнього буття. Тільки в епоху встановлення символізму, наприкінці XIX століття, затвердилася ідея, що одного разу стала вираженою назвою пісні Х. Вольфа: «І мале може бути прекрасним».

І все ж романтизм вибудовувся в паралелі до бідермайєра, в якому суттєвими стали протосимволістськи засновки. Сама ідея мініатюризму в творчості співвідносилася з цінностями Віри в умовах відродження чеснот Першохристиянської церкви, релігійно-етичний принцип якої виражався у тезі: іконі поклоняються не за те, що вона велика [205, с. 145-176]. І геній Бетховена в симультанному охопленні ідей часу зламу від XVIII до XIX століття не мав минути дані пошуки – свідоцтва його Багателі, в яких величний дар композитора засвідчується не менш виражено, ніж у оркестрально-піаністичних композиціях симфонізованих його Сонат. Нарешті, ці уважності до малих форм поряд з масштабними диктувалися

логікою передбачення не тільки грандіозно-рояльного піанізму Ф. Ліста, але і «надстилого» світу мініатюри ХХ сторіччя.

Неготовність традиційного музикознавства до усвідомлення цінностей барочного надбання детермінована безумовним позитивом в реакції на театральну «життєподобу» борінь і контрастів – неусвідомлення цінності «одно-óбразних» композицій храмового походжєення. Так, із приводу музики П'ятої сонати ор. 10 № 1 c-moll у А. Альшванга читаємо: «П'ята віденська соната ор. 10 № 1, до мінор (1798), уперше збагачує палітру Бетховена трагічними мотивами…"[4, с. 163]. Однак піднесений трагізм Largo appassionato із Другої сонати ор. 2 № 2 A-dur очевидний, його «філософську глибину» відзначив вищецитований Р. Грубер [103, с. 274]. Тому зауваження «трагізм уперше» стосовно Сонати № 5 – неточне.

Трагізм творів Бетховена пов'язаний з його «філософією антиномій» за І. Кантом, трагізм протиріч Розуму й Віри пронизує кожний момент виразності музики композитора, незалежно від мінорного або мажорного ладового «забарвлення». І разом з тим філософська трагедійність зовсім не відповідає буттєвому протиріччю «трагічних» і «радісних» подій: філософія «двох принципів» є трагічною по усвідомленню «розірваності світу», але вона ж визначає вищу радість Гармонії, тобто *з'єднання* глибинних протиріч усього сущого.

Справедливо відзначаючи високі достоїнства Восьмої Патетичної сонати ор. 13 c-moll Л. Бетховена, А. Альшванг нічого не говорить про філософську символіку II частини Adagio cantabile. А це спеціально відзначено самим композитором: "Два принципи також і в середній частині Патетичної" [169, с. 295]. Демонстративна театральність цієї Сонати у свій час відвернула від неї Р.Ролана, що називав її "тріскучою мелодрамою" [4, с. 165-166]. Її відповідність "патетичному трагізму Шіллера" (4, с. 165-166) дозволила музикознавцям давати розгорнуті описи змісту даного твору.

Ця ж установка на "програмний трагізм" у сюжетних асоціаціях, традиційно видаваних за зміст музики, визначала вбогість описів творів типу

Сонати “Аврора” № 21. Симфонічна масштабність, філософічність цієї композиції очевидні. Однак у монографіях, присвячених характеристиці Сонат Бетховена, якщо Восьмій присвячуються цілі сторінки описів (наприклад, у чудовій статті Р. Грубера, поміщеної в книзі «Музика Французької революції XVIII століття. Бетховен» [200, с. 279-283]), то № 21 – лише два абзаци [200, с. 293]. Однак “пасторальність” Бетховена – від філософії Ж.-Ж. Руссо, в якій протиріччя “природного” і “неприродного” становили зміст розуміння культури суспільства, викликаючи до життя гасла Революції.

Узагальнюючи сказане щодо Сонат, що були історичними попередницями Сонат у *C/c* Л. Бетховена, а також співвіднесеності цих творів з іншими композиціями того ж жанру в даного автора, відзначаємо те, що звертання до тональності *C-dur - c-moll* має глибоку філософську підоснову від античності до просвітительства XVIII століття й пов'язане з культурою втілення Духовного, вищих цінностей світу. Спеціально підкреслюємо, що трагізм і гармонія не становлять протилежності у світосприйманні Бетховена, що вважав себе послідовником «двох принципів» І. Канта [169, с. 295-300].

Нарешті, виділяємо ту тезу, що двочастинна композиція сонатного циклу у Сонаті ор. 111 має особливе вкорінення в італійській традиції сонати-сюїти, що стала джерелом символізацій композиційних схем у Віденських класиків і у Бетховена в тому числі. Риторичні знаки й від Й. С. Баха похідна сиволіка тем-образів і композиційних прийомів становлять джерело творчості Бетховена, органічно «втягуються» в неї – разом із сукупним бароковим надбанням, у тому числі зовсім не поліфонічного наповнення. .

Виконавські варіанти прочитання Сонати ор. 111 Бетховена звернені до підкреслення специфіки *останньої* Сонати композитора як стильової якості *необароко* - у грі А. Шнабеля і М. Плетньова, тоді як у М. Грінберг відбитий скоріше “загальнобетховенський” – драматичний коплекс вираження.

Так формується узагальнення щодо органіки барокових вторгнень, у тому числі камерного гатунку, у виразно-структурні виявлення Бетховена різних періодів його творчості, серед яких звертання до кантовості складає одну з принципових ліній мислення, помежовних із стійкими бароковими ж тяжіннями класики української музики XVIII ст. (Д. Бортнянський, М. Березовський, А. Ведель), а також у романтичних зверненнях композиторів і виконавців до Бетховена у XIX – XX ст.

Як відзначалося вище, інтерпретаційні канони, що складалися від XIX століття й освячені були пропагандою бетховенської спадщини Ф. Лістом, спрямовані були на тенденції монументальності й площової публічності. Останні об'єктивно хвилювали композитора й спонукували розширювати до масштабів майбутніх філармонічних зал акустику-динаміку створюваних для фортепіано композицій. Оркестрова динаміка фортепіано сама по собі була наймогутнішим символічним втіленням монументальності звучання того, що тяжіло до театралізованої видовищності площових дійств. Але реально все це здійснювалося у зібраннях салонів, тобто в обстановці камерності і «згорнутості» динамічних показників вираження.

Це *символічне* навантаження текстів Бетховена явно недооціненне, оскільки минається та реальна філософська значеннєвість, що була дорогою композиторові. А головною ідеєю кантіанства виступала *матеріально-звукова наочність* динамічних пульсацій, яка категорично відсунула «терасну» динаміку й *луну* барочних композицій, сполучених з церковною етикою вираження і містеріалним ефектом Дива, втілюваного у звуках.

Показовим є те, що нотний текст Тридцять першої сонати містить явні ознаки «терасових» динамічних прикмет, вказуючи на витримування динамічних рівнів у межах значних звукових просторів. Фактично вся велика перша частина витримана в динаміці piano, виключаючи невеликі «спалахи» у сполучній і заключній, але неминуче перериваних subito piano. Очевидним є ліризм цієї музики, але минаючи субъективизацію цього ліричного прояву, і це спонукує виконавців досить обережно у виконанні співвідноситися з

романтичними штрихами озвучування. У виконанні В. Ашкеназі й Е. Гілельса підкреслюється щільність звуку й традиційна для академічного піанізму елегатна манера подання тексту.

Винятковий вплив на вітчизняну фортепіанну культуру піанізму Бетховена-Ліста позначено безпосередньою наступністю стилю його гри представниками української фортепіанної школи. Лістівське «продовження» Бетховена через виконавську пролонгацію симфонізму із ствердженням оркестральних фортепіано-*роялей* підкріплялося композиторськими зусиллями, в яких мали місце і Концерти, і Сонати, – але не в тій самозначущій сутності «симфоній для оркестра», як бажаючи підвищити значущість фортепіанної спадщини Бетховена, намагалися називати Сонати творця Дев'ятої симфонії рівня «Aurora» і «Appassionata».

По-перше, вказані жанри не охоплювали основної маси спадщини Ліста, а скоріш були одиничним підтвердженням вірності традиціям Бетховена. Фактично, тільки Соната h-moll має ту самозначущу типологічну жанрову якість, тоді як «Данте-соната» від початку йшла у руслі циклу «Роки мандрів» (Рік II, «Італія»). А концертів у Ліста – два, в Es-dur і в A-dur. При цьому помітними є слідування Ліста за найбільш «симфонізованими»-театралізованими жапнровими бетховенськими моделями.

Адже грандіозна одночастинність Сонати h-moll (і Данте-сонати) спиралася на три- частинний поділ Сонати Бетховена типу «Appassionata» - й одночасно уловлювалася й симфонічна чотирьохчастинність, хоч усі ці внутрішньо-жанрові дифекренціації «покривалися» символікою поемної одночастинності, яка, безумовно, для щиро віруючого Ліста мала сакральне підгрунтя (Божествена Одиничність світу). А Перший фортепіанний концерт Es-dur явно відтворював героїчний комплекс Третьої симфонії і П'ятого фортепіанного концерту Бетховена, а Другий концерт A-dur своїм хоральним початком з темою соліста відтворював риси Четвертого фортепіанного концерту Бетховена.

В репертуарі В. Горовиця, якого преса настирливо порівнювала з Ф. Лістом у виконавстві, якраз Соната h-moll зайняла почесне місце, з усіма відповідними контрастами фактурно-темпового і динамічного порядку. Але, як вже зауважувалося, «пласкісні» пальці великого піаніста відсували можливість давати ті пластично-сценічні втілення, які були невіддільні від сприйняття гри Ліста і про які Р. Шуман говорив, що треба слухати, а також і бачити Ліста; якщо його не бачити, то більша частина поезії пропадає (докладніше це [163, с. 118]). Для Горовиця опинялася непорушною стійка поза за інструментом, тоді як Ліст увів у виконання гнучке положення торсу піаніста щодо інструменту, коли гра piano супроводжувалася «згортанням» фігури граючого, а *forte* передбачало максимальне «відхилення» від інструменту, імітуючи картинно-зорове «віддалення» і максимальне «заповнення» видимого сценічного простору.

Тому сукупне вираження контрастів зближення-віддалення, згущення-розрідження у В. Горовиця опинилася дещо вирівняною – і це «пом'якшувало» виявлення контрастів гри. А на слух і на зір зближувало з С. Рахманіновим, для якого також ознаки лістівського піанізму принципово корегувалися опорою на профільдівську, через М. Звєрєва сприйняту просалонність, невіддільну від аристократизму його артистичної поведінки і мислення. У Горовиця домінує самозначуща творча акцентуація гри, яку один із яскравих виконавців характеризує ємко і чітко: «Виконавський підхід *В. Горовиця* виявляється чітко і яскраво з перших тактів гри: хореїчне фразування, м'які «жіночі» ритмічні закінчення, абсолютне превалювання звучання соліста в сукупності сполучень гри з оркестром. Запис артикуляційно-динамічних моментів для настановних перших фраз така, що очевидно *виділяє* опорность d у вихідному мотиві, робить «непоміченим» тривожний «відблиск» f^2-e^2 у даній темі оркестрова звучність, у якій істотною є педаль квартової послідовності d-a у басі, виявляється «не поміченою» ні виконавцем, ні слухачем» [298 , с. 49].

Цитований автор вказує на певні виконавські ініціативи, виражені у виконанні з динамічним «нажимом», зовсім непередбаченим нотним текстом, тоді як оркестрове проведення основної теми «відсунуто» декламаційно програваними пасажами соліста. І висновок: «…виконавець домагається *розмаїтості, діалогізує* виклад – у дусі «концерту-змагання» постбетховенської романтичної традиції». Підкреслюється, що все це робиться у «демонстративному ‘приглушенні’ оркестру, у ‘відстороненості’ від полімелодичної складності сукупної фактури Концерту» [298, с. 49-50].

Гра II частини Концерту Горовицем підсилює, за спостереженнями Цян Чена, «’діалогічне’ посилання», яке задано першим *Allegro*. А Фінал Концерту втілений Горовицем із справжнім розмахом *блискучої* гри, що підкреслює, у дусі «фовізму Равеля», зіставлення динамічних «п’ятен» [298, с. 52].

Висловлена характеристика справедлива, зроблена піаністом, який сам був яскравим виконавцем Третього концерту Рахманінова і який з великим шануванням ставився до виконавських позицій В. Горовиця. Тим більш заслуговують на увагу його спостереження щодо «романтизації» і «імпресіонізації» виразності твору, втілення яких, з одної сторони, гіперболізує пролістівський романтизм у поданні Концерту, а, з другої, «об’єктизовував» звучання у дусі постімпресіонізму творця «Болеро».

Так чи інакше бетховеніанський «заряд» лістівського виконавського принципу у концепції В. Горовиця явно заслонявся *ігровою надлишковістю,* яка виводить на ранньокласичні паралелі – і вибудовує відзначуване вище «пом’якшення» пробетховенського театрального драматизму і, тим більш, демонізму, невіддільного від лістіанського втілення драматичних антитез автора Дев’ятої симфонії. І тому лістіанство Горовиця – «модернізоване», а, значить, відмічене рисами, протилежними бетховеніанським-лістіанським заповітам.

Підводячи підсумки жанрово-стильовим проявам бетховеніанства і ним породженого лістіанства у виконавстві лідерствуючих і фундуючих

професійне виконавське мистецтво на усе ХХ сторіччя артистів, М. Лисенка, С. Ріхтера і В. Горовиця, відмічаємо:

- певний регіональний розподіл впливів, з яких виділилося бетховеніанське мислення у С. Ріхтера, представника імперського центру в Україні – Одеси, тоді як лістіанські акцентуації мали у М. Лисенка і В. Горовиця, що започаткували стильові установлення піаністичних розвідок на ХХ ст. у Києві і Харкові;
- суттєву корегованість пробетховенських позицій С. Ріхтера, які склали парадоксальну паралель нав'язаному радянською владою Одесі культу Бетховена в консерваторії і в академічних мистецьких колах Півдня загалом вихідним прошопенівським тяжінням піаніста, а також спиранням на просалонні установлення Г. Нейгауза, що виріс і склавсі як особистість у українській культурі;
- принципову сумісність лістіанства М. Лисенка із просалонним тяжінням, підтриманим бідермайєрськими настановами Лейпцига – для першого, і проімпресіоністськими й фовістськими симпатіями В. Горовиця; і це цілком відповідало оточенню великих артистів, їх педагогів і колег-сучасників, зокрема: В. Пухальського, В. Косенка, М. Рибицької та інших знаних музикантів України;
- відстороненість від бетховеніанських і лістіанських акцентуацій мала місце у виконавстві піаністів Львова-Лемберга, де інерція шанування К. Мікулі, учня самого Ф. Шопена, гальмувала відверте впровадження пробетховенської лінії гр.; водночас, вагомість у Львові на початку ХХ століття позицій З. Яхімецького та А. Хибінського, переконаних шанувальників «Молодої Польщі» і виконавців фортепіанних творів цих авторів – Ф. Шимановського і Ар. Рубінштейна – актуалізувала пробетховеніансько-пролістіанські позиції піаністичної мистецької аури;

Висновки до розділу 2

Усвідомлення специфіки української національної ідеї в мистецькій і музичній сфері на зламі XIX і XX століть відбувалося паралельно з визнанням принципу «зміни епох». Це стало причиною потягу М. Бойчука і К. Малевича до модернізму, спонукало М. Леонтовича до кардинального перегляду художніх принципів на користь «надстислої мініатюри» і стимулювало зорієнтованість на інструменталізм. Останній не був вповні реалізований у XIX ст. і визначив світовий рівень досягнень Б. Лятошинського як інструменталіста-симфоніста.

Надособистісний ліризм, спричинений релігійно-соціальними умовами формування української нації на засадах козацького православного республіканізму, заклав проромантичні засади у мистецькому вираженні у цілому. Водночас, він категорично не збігався з романтичним егоцентризмом світовідчуття, властивого романтизму, який не склався в українському мистецтві XIX ст., але розкрився у співіснуванні із модерном XX ст. як прояви неоромантизму.

Вказані орієнтири української національної ідеї у XIX-XX століттях *зафарбили* виявлення стильової *диз'юнктивної* парадигми форте піанізму, з яких бетховеніанська лінія „заявила" свої академічні переваги на початку XX ст., будучи підкріпленою політичними зусиллями радянської влади, яка усіма силами ламала аристократичний імперський статус Одеси як найбільшого культурного центра тодішньої України, заявивши гаслом Одеської консерваторії і фахівського спрямуванням Одеси як антисалонного і націленого на усвідомлення консерваторії у вигляді Музично-драматичного інститут імені Л. Бетховена.

Бетховенська складова диз'юнктивної стильової парадигми музики XX століття відзначалася схильністю до спадковості у діяльності вихованців Т. Лешетицького, учня – спадкоємця Л. Бетховена – К. Черні, відповідних стильових принципів. Останні, з одного боку, уособлювали прогресивні

спрямування доби Романтизму, а з іншого — висунуті революційною владою навантаження політичним офіційним смислом музики бетховенської лінії як *революційної традиції* європейського культурного світу.

Відповідно, найкрупніші фігури піаністичних втілень, які стали культурними орієнтирами піаністичного мислення, попри формальних виявлень того, що прийнято називати школами і безпосереднім професійним наслідуванням навичок і вмінь, – це М. Лисенко, С. Ріхтер і В. Горовиць. Усвідомлення композиторської творчості першого з названих митців у якості вирішальної заслуги його перед нацією спрощує реалії художнього життя, оскільки піанізм Лисенка бів самоцінним – і таким усвідомлювався самим митцем.

Піаністичні вподобання Києва і Харкова свідчили про дієвість засад піанізму М. Лисенка, а саме лістіанства, уведеного у фортепіанний обіг. Це означало певний етап пробетховенських засад, які в діяльності С. Івановського, племінника Ф. Ліста, демонстрували свою самодостатність і, водночас, скорегованість із просалонними здобутками, невіддільними від помісно-шляхетського музикування, що надихнуло Ф. Ліста до обробок Думок, а М. Лисенка – на створення Рапсодій.

Ситуація в бетховеніанстві Києва й Одеси має паралелі до польської піаністичної школи, представленої в діяльності І. Падеревського і А. Рубінштейна. Обидва орієнтувалися на лістіанство, тобто у них домінувала пробетховенська стильова позиція, але суттєвою складовою репертуару першого були твори Ф. Шопена, а другого – композиції скрябініста К. Шимановського. Так, спостерігаємо «відсторонення» бетховеніанства зсередини, що, підхоплене Х. Ціммерманом, зосереджувалося на грі творів Ф. Шопена. Аналогічні лінії знаходимо ж і в німецькій та італійській піаністичних стратегіях, які на початку ХХ століття мають спільні витоки – піанізм Ф. Бузоні, наступника Ф. Ліста. Але подальший рух його спадкоємців – це відкриття А. Бенедетті Мікеладжелі і відвертого моцартіанця-шопеніста М. Полліні в Італії. А в німецькому

фортепіанному світі – А. Шнабеля, бетховеніанця за репертуаром, однак на якого вказував Г. Гульд як на свого попередника у прийнятті «антирояльного» (тобто антибеховеніансько-антилістіанського) піанізму.

Величність постаті С. Ріхтера і його грунтовне положення в мистецтві України і Одеси засвідчене його свідомим і відвертим *бетховеніанством,* яке відмінне від лістіанських засад мислення М. Лисенка і В. Горовиця і тим більш від спадкоємців К. Мікулі у Західній Україні. Саме український Центр, Південь і Схід подарували на початку ХХ сторіччя піаністів світового рівня, С. Ріхтера і В. Горовиця, творчий старт яких в Одесі і в Києві був знаменним і надихнув, незважаючи на трагізм обставин життя першого і непердбачуваність шляхів другого, наступні покоління артистів і піаністів-педагогів.

Наявність салонних корекцій бетховеніанства, піднятого С. Ріхтером і засвідченого усією міццю радянської музичної Освіти, була табуйована у термінологічно-понятійних вираженнях. Але її реалії спрацювали у стильових виборах одеситів-піаністів наступних поколінь, від Е. Гілельса до Л. Марцевич. Відповідно, лістіанські виявлення у В. Горовиця могутньо відтінялися іпресіоністично-фовістськими індексами, корінням яких була французька салонність і народжений нею гіперартистизм вираження.

РОЗДІЛ 3

МОЦАРТІАНСТВО У СВІТОВІЙ ФОРТЕПІАННІЙ ПАРАДИГМАТИЦІ І ЙОГО СКРЯБІНІВСЬКІ ПРОЕКЦІЇ В ПІАНІЗМ УКРАЇНИ

3.1 Промоцартівські стильові лінії XIX століття в перетворенні їх в умовах XX і початку XXI в авангардні вияви скрябінізму, нововіденської «нової музики»

Моцартіанство як виражена мислительна типологія пробивала собі дорогу у XIX столітті і наглядно заявляла свої права у функції стильової альтернативи бетховеніанству – у творчості, переважно, слов'янських і французьких авторів, композиторів і виконавців. На сьогоднішній день виступає прийнятою тезою уявлення про збереження у салонному пробідермайєрівському піанізмі моцартіанських засновків, з яких особливу значущість отримади Дж. Фільд і Ф. Шопен. Місце проживання Фільда – Москва – зумовила найсильніший вплив його на російських і українських піаністів, творчий родовід яких засвідчувався спадкоємністю фортепіанного мистецтва: Дж. Фільд – М. Глінка – М. Мусоргський, Дж. Фільд – О. Дюбюк – М. Зверєв – С. Рахманінов / О. Скрябін, ін.

Серед перших російських майстрів, що писали, орієтуючись на моцартіанство, почесне місце належить П. Чайковському, родинними зв'язками пов'язаного з Україною і в творчості якого саме український фольклоризм склав провідну лінію народно-національних втілень, оскільки купкистськи трактована народність з опорою на селянський російський фольклор у даного композитора не займала суттєвого місця. А от фінал Другої симфонії з варіаціями на тему української пісні «Журавель», фінал фортепіанного Концерту b-moll на українській веснянці, дві редакції опери за «Ніччю перед Різдвом» М. Гоголя із щирим заглибленням в українську

пісенність, фортеіпанна «Думка» та ін. – це все надбання, які достойно входять в українське культурне коло.

І так вже історично склалося, що не тільки Московський, а і Київський вищий музичний заклад називається – імені П. І. Чайковського. П. І. Чайковський, віддаючи належне генію Л. Бетховена, надихався трагіко-драматичними образами в операх і симфоніях, однак категорично минаючи цей вплив у концертних жанрах – відверто демонстрував своє моцартіанство у композиціях типу Концертних варіацій на тему рококо для оркестру і віолончелі-соло, у Моцарт-сюїті («Моцартіані»), у загадковій і струменевипромінюючій останній опері своїй «Іоланта», в якій життєвий драматизм вирівнюється відчуттям Гармонії світобудови.

І піаністичні виміри підготовки П. І. Чайковського були явно тенденційно оціненими з позицій лістіанських амбіцій шанування Ан. Рубінштейна. У книзі Д. Андросової маємо симптоматичне спостереження: « У цілому у фактурі творів Чайковського є щось принципове родинне генієві Моцарта, а саме: мелодійне багатство тем, провідне положення оперної творчості в опорі останньої на *популярний* шар співочої практики сучасних композиторам міських кіл населення, нарешті, *пронизаність танцювальністю* самих кантиленних частин і мелодично виписаних фрагментів. І якщо грація *менуетних* ритмів і «стрибкової» двухдольності (типу народжуваної тоді *бальної польки*) відзначають багато вокальних номерів і інструментальні Andante-Adagio Моцарта, то вальсовість мислення Чайковського стала важливим показником його приналежності саме до Московського угруповання композиторських сил Росії» [8, с. 44]

Розвиваючи ту ідею, вказана авторка звертається саме до піанізму П. І. Чайковського, явно недооціненого на тлі філармонічно-тетралізованих виходів Ан. Рубінштейна: «Сутність піанізму Чайковського, включаючи ‘жвавість і блиск’ і доступність для нього віртуозного репертуару, визначилася ‘обожнюванням Моцарта’[8, с. 44], клавірно-фортепіанна

творчість якого було осередком клавірності салонної манери, що жила у творчості XIX століття, незважаючи на всі постбетховеніанські ‘оркестралізації’ і ‘одушевлення’ фортепіанного виконавського стилю. Відомо, що Чайковський від початку дистанціювався від Вагнера й солідарного з ним Ф. Ліста, мав довіру до ‘стриманого’ піанізму М. Рубінштейна й ухилявся від оцінок визнаного ‘лістіанцями’ А. Рубінштейна» [5, с. 58].

Моцартіанською була лінія французьких піаністів і, насамперед, К. Сен-Санса і згодом К. Дебюссі. Це останньому належать іронічні слова щодо Сонат Бетховена, які композитор не любив за їх «оркестральність» [173, с. 142]. Безумовність шопенізму і тим виражену підтримку моцартіанства у різкому протиставленні бетховенській лінії відносно К. Дебюссі не обговорюється як загальновідомий факт. Для Одеси стала емблематичною перша вершина, досягнута піанізмом Е. Гілельса, якою вельми пишалася його педагог Б. Рейнгбальд: виконання Варіацій Ф. Шопена на теми з «Дон Жуана» В. Моцарта. І в тому творі Рейнгбальд вбачала переваження в моцартіанську стилістику, більш, з її міркувань, притаманну особливостям мислення Е. Гілельса – в межах шопенівського ж моцартіанства.

В даному разі робимо акцент на творчості К. Сен-Санса, сучасника К. Дебюссі, широка відомість якого за життя, в епоху високого визнання символізму, змінилася «недовір’ям» до нього у 1920-х – 1940-х роках, але з наближенням поставангардного (за О. Марковою «неосимволістського») історичного проміжку наступила «реабілітація» творчості цього відверто салонного митця, в силу чого в даному дослідженні йому приділено певної спеціальної уваги: від 1970-х репертуар піаністів Одеси постійно живився і живиться композиціями К. Сен-Санса. Адже певним орієнтиром для одеситів стало виконання Е. Гілельсом Другого фортепіанного концерту Сен-Санса з демонтративною «діамантовістю» гри у фіналі.

К. Сен-Санс виділяється своєю причетністю до протоімпресіонізму-протосимволізму і до щойно народжуваної неоклассицистской лінії: його «Лебідь» з «Карнавалу тварин» (1886) став емблемою просимволістської палітри, в одноразбудучи перетвореним у сценічний образ «Вмираючого лебедя» А. Павловою. А опера Сен-Санса «Самсон і Даліла» (1876) упевнено трактується як зразок протонеокласичного твору. Камерна інструментальна музика К. Сен-Санса ввійшла в репертуарний список найбільших

виконавців світу, у тому числі це Перший струнний квартет 1899 р., септет для труби, струнного квінтету й фортепіано 1881 р., 3 сонати 1921 р. для гобоя й фортепіано, для кларнета й фортепіано, для фагота й фортепіано [254, с. 920].

Оцінка досягнень К. Сен-Санса в області сонатної творчості не завжди була адекватною. Так, у змістовній і дослідницьски глибокій статті В. Бобровського, присвяченої в 6-титомовій Музичній енциклопедії сонаті, знаходимо наступні і дивно на сьогодні звучащі слова: «Менш значна соната К. Сен-Санса, Й.М. Рейнбергера, К. Синдинга й ін. Спроби відродити в них класичні принципи не дали художньо-переконливих результатів» [254, с. 197].

Зазначеним авторам Бобровский протиставляє досягнення М. Регера, В. д'Енді, Е. Мак-Доуелла, К. Шимановського. Таке розходження оцінок зв'язане, зважаючи на все, з підходом дослідника до «невдалих» творів Сен-Санса, Синдінга й ін. з позицій «кризисності» сонатного жанру на грані століть, відповідно, має місце наполегливий пошук «неспроможності» сонатних проб в «прокласичних» варіантах. Зачислювані ж Бобровським у романтизм, імпресіонізм-символізм зразки виявляються для нього прийнятними й бажанними. Стилістичні «прикордоння» протонеокласицизму явно не приймаються зазначеним дослідником.

Однак культурний поворот, здійснений постмодерном-поставангардом на грані XX і XXI ст., привів до ствердження

полістилістики, виражальний смисл якої відзначений О. Марковою [166, с. 99-134] як «неосимволізм». А в його рамках має місце закономірна дифузія еклектики стильових складових і «стертість» співвідношень класичного-акласичного-модернового, «серйозного» і популярного, що до цього історичного часу усвідомлювалося як недолік, але стало нормативним у вимірах «концептуального мистецтва» кінця XX століття.

Торжество ж у пост- і трансавангарді типологічності *полістилістичного* принципу вираження приводить до переосмислення оцінок композиторської-авторської творчості, у якому індивідуалізована подача тематизму й форми-архітектоніки перестала відігравати вирішальну роль в усвідомленні творчої значимості творів, для яких традиційний критерій художності, тобто міметичний-життєподібний аспект у вираженні став не показовим. *Так типологізми «еклектики» епохи символізму кінця XIX – початку XX століття визначилися як джерела тої концептуальності мистецтва, що восторжествувала із вступом поставангарда 1970-х – 1990-х років.*

Відповідно, не тільки символістські відкриття А. Цемлинського, Ф. Шрекера, І. Падеревського, В. Ребікова й ін. були повернуті у творчо затребуваний комплекс художнього досвіду (див. «ренесанс Шрекера», «ренесанс Цемлинского» та ін. [377, с. 126, 138]), але також і протонеокласицизм З. Носковського, М. Метнера, М. і О. Гречанінових, ін. стали надбанням широкої публіки й ентузіастичної оцінки продукції названих авторів. І в цій хвилі концептуалізму кінця XX століття одержала широке визнання спадщина К. Сен-Санса, відверто недооцінена в період виражених художньо-наслідувальних критеріїв XIX і розмежувань авангард – традиціоналізм XX століть.

У цілому інструментальна спадщина К. Сен-Санса визначена спеціальною увагою композитора до камерно-інструментальної *просалонної* специфіки, що визначило спеціальну спрямованість у підсумковому для його життя й творчості 1921 р. створення трьох Сонат для

гобоя, кларнета й фагота *з фортепіано*, причому відверто відстороненого від пробетховеніанської оркестральної масштабності *на користь моцартіанської клавірності звучання*. Таким чином, виділилися ігрова показова добірність музики Сен-Санса, інфантильні зрізи в його образах, що включають у світ людей тварин і біблейськи-легендарних персонажів, концертно-ошатний тонус творів. І всією сукупністю зазначених виразних складових мистецтво Сен-Санса переборює спадщину «германізації», що визначилося від революційного часу XVIII ст. і романтичних проекцій цього суворого драматизму (Г. Берліоз, Ф. Обер, Дж. Мейербер) на *користь апеляцій до «дитячості» рококо і його салонних відтворень в період Реставрації.*

Сонати для духових інструментів і фортепіано (для гобоя, кларнета й фагота з фортепіано), написані в останній рік життя композитора, своєрідно підсумували освоєння нових тембральных показників культури інструменталізму на початку XX сторіччя. Що стосується фортепіано, то тут композитор демонструє, як і у всіх написаних для даного інструмента композиціях, прихильність до *французької* традиції клавірності, що виключає «рояльне всеохоплення», яке так наполегливо відстороняв Дебюсси від французького розуміння піанізму.

«Політна» добірність пальцевої техніки, уникнення тетральних протистоянь кантилени й туттійних ефектів «рояльного» звучання, органічна *злитість* піаністичної моторики із сукупністю моторно-пассажно трактованої звучності інших інструментів, що беруть участь в ансамблевому комплексі, – такий підсумок естетичних нагромаджень французької інструментальної традиції, концентрировано подаваної у відповідних творах Сен-Санса.

Композитор виявився безпосереднім спадкоємцем салонного інструменталізму, у якому істотною є фортепіанна участь у тім колориті клавірності, що представляє французький стиль фортепіанного мистецтва й живиться естетикою «легких» фортепіано епохи Реставрації. Для цього

мистецтва показова антитеатральна манера відсторонення від безглуздостей і грубостей життя заради створення творчого «оазису» художнього служіння Красі. Этюдно-прелюдійна моторика займає провідне положення в техніці вираження, що усвідомлювалося в якості базового творчого показника у виконавському мистецтві музикантів Одеси, яка дала Україні творчий дует піаністів О. Щербакової і В. Щербакова, ансамбль «Гармонії світу», ін. Останні спеціалізувалися на виконанні музики модерну й просимволістської художньої лінії, в якій твори К. Сен-Санса зіграли значну й самостійну роль.

У вигляді настановної тези опису й аналізу приймаємо характеристику змісту музики К. Сен-Санса в тім її академічному визнанні, що має місце в спеціальній літературі і яке узагальнює досвід музикознавства країн колишнього Союзу й українського мистецтвознавства: «У творах Сен-Санса панує світла поетична лірика, настрої радості, бадьорості, народжувані експресивною динамікою руху, соковиті жанрові замальовки, умиротворена споглядальність, шляхетна патетика, стриманий драматизм. … Образи героїчного підйому, тривоги, збентеженості, суму – відносно рідкі. За своєю природою мистецтво Сен-Санса об'єктивне, логічне й ясне, інтелектуальний початок у ньому превалює над емоційним...» [254, с. 920].

Однак примат німецько-драматичного підходу до музичних цінностей диктував довго різноманітні застереження щодо генія Сен-Санса, як це відображено в підручнику М. Друскіна: «Питання національної визначеності й демократизму музики були гостро й вчасно поставлені Сен-Сансом. Але розв’язання цих питань і в теорії й на практиці, у творчості, відзначено в нього істотним протиріччям: поборник неупереджених художніх смаків, краси й гармонійності стилю як застави доступності музики, Сен-Санс, прагнучи до ф о р м а л ь н о ї (виділено М. Друскіним – Л. Ш.) досконалості, часом нехтував з м і с т о в н і с т ю . Погоня за такою «химерою» («чистота стилю й досконалість форми» у висловленнях Сен-Санса) збіднювала сутність творчих шукань Сен-Санса» [73, с. 420].

Потім дослідник уточнює, що саме він розумів під «збіднінням» і «недостатньою змістовністю» музики великого композитора: «... нерідко у своїх творах він більше ковзав по поверхні життєвих явищ, чим розкривав глибину їхніх протиріч» [73, с. 420].

К. Сен-Санс реалізувався як творець у паралель до могутньої фігури Клода Французького, як шанобливо іменували автора «Пелєаса» королівським титулом сучасники. За роками початку творчості Сен-Санс мав би бути віднесений до шестидесятників, до покоління Ш. Гуно й Ж. Бізе, але стилістично він тягнувся до зміцнівших у 1870-ті - 1880-ті ліній протосимволістського, протонеокласичного мистецтва, у якому не соціальні драматизми, але психологія осягання краси світу склала опорні точки творчої концепції.

К. Сен-Санса можна порівняти зі своїм сучасником Ш. Бодлером, який визнаний був французькими символістами у 1880-х – 1890-х роках, як предтечею. Пошук ним Краси повз драматично-трагічних гримас життя віддаляв його від шестидесятників (Г. Флобер, А. Доде, Г. де Мопассан), з якими він за життєвою хронологією був безпосередньо співвідносним. Друскін наводить слова Сен-Санса, у яких він протиставляє себе Ж. Бізе, – але не в осуд собі, як це виходить з вищенаведеного коментарю музичного дослідника: «Ми переслідували різні цілі – він (Ж. Бізе – Л. Ш.) шукав насамперед пристрасть і життя, а я ганявся за химерою чистоти стилю й досконалістю форм» [73, с. 420].

Шлях К. Сен-Санса співвідноситься з долею П. Чайковського, що, будучи старшим за М. Римського-Корсакова й майже однолітком з М. Мусоргським, не «уписувався» у купкистський «шестидесятницький прорив», тяжіючи за переконаннями й вихованням до релігійності й салонності, від яких відмежовувалися прихильники М. Балакірева. Тому, незважаючи на своє деяке старшинство стосовно стовпів Могутньої купки, і само собою, і історики музики П. Чайковського прилучили до «покоління 1870-х», у якому спостерігалося відмежування від народницького

максималізму купкистів. Хоча солідаризація з «патріархальною Москвою» не перешкодила й Москві, Московській композиторській школі, вибудувати Московський модерн у 1880-ті, тобто на десяток років випередити Петербурзьку модерністську концепцію.

В епоху символізму, повнота розвороту якої охоплює 1880- ті - 1910-ті роки й відмітається низкою соціальних потрясінь катастрофічного, для багатьох країн, завершення Першої світової війни й соціальними революціями від Росії до Мексики, є часом сходження й ствердження мистецтва Сен-Санса.

1918 р. став фатальним для благополучного К. Дебюссі, що так і не міг прийняти зміну орієнтирів, виставлених подіями 1917 – 1918 рр., то К. Сен-Санс на три роки пізніше, але також пішов з життя на виду виходу наступного покоління, «залізної», «нової молоді» 1920-х, що висунула Шістку й ін. Відповідно, у XX столітті увага до мистецтва Сен-Санса синхронно піднімалася в етапи пожвавлення несимволістських тяжінь і проявів нерококо. Останнє навіть у вигляді моди одягу затвердилося в післявоєнному світі у вигляді концепції «Нью лук» К. Діора, і, крім цього стимулу, розвинене було епохою тінейджерів, що своєрідно переломили інфантилістські ознаки стилю поводження й мислення епохи маркізи де Помпадур (про це спеціально в роботі К. Дубровіної [76]).

За спостереженням О. Маркової в епоху поставангарда, тобто від 1970-х років, коли явно перемагає у світі концепція *неосимволізму* [166, с. 99-134], музика К. Сен-Санса стає усе більш затребуваною і досягає певного апогею в останні десятиліття. Перемога французького піаніста Л. Дегарба на конкурсі П. Чайковського в 2010-ті знову підкреслила значимість французького піаністичного стилю, що створений множинними творами для фортепіано К. Сен-Санса.

К. Сен-Санс контактував з Ф. Лістом (також заступництвом Ліста користувався й великий сучасник і співвітчизник Сен-Санса С. Франк), який сприяв знайомству французької публіки із творами Чайковського та

купкистів. Однак він відстоював власне бачення змісту музики, яке формулював як «чистоту стилю» і «досконаліть форми» (див. вище). Все це говорить про контактність тільки з тими сторонами життя, у яких очевидні риси досконалості й прилучення до чистоти інтелектуального вираження.

Духовні підстави зазначеної ним «чистоти стилю» виявляються в численних звертаннях до церковних тем у вокальних творах, а серед оперних творів, як відомо, особливу значимість має написана на біблійний сюжет «Самсон і Даліла», над якою він працював майже 10 років (1867-1877).

Отже, жанрові переваги Сен-Санса – це *концертні* типології у всій розмаїтості їх прояву. І з 19 позицій вищих досягнень у симфонічному жанрі 13 представляють або жанр концерту безпосередньо, або сполучений з концертністю тип будови («Африка», фантазія для фортепіано з оркестром ор. 89, 1891, Алегро апасіонато для віолончелі з оркестром ор. 43 1875 й ін.). Серед названих концертних творів – п'ять (як у Бетховена!) Концертів для фортепіано й оркестру, з яких завжди виділяють Другий концерт g-moll, для якого характерна клавірна «легкість» у подоланні фінального «радісного дзвоніння», та стильова еклектика просимволістського типу.

Концентрація святковості й ігрового блиску у фіналі становить безпосередню паралель до славильно-*дзвонних* фіналів С. Рахманінова, для якого школа М. Зверєва, вибудувана на підставах салонного піанізму Дж. Фільда й О. Дюбюка, створювала стильову контактність із французькою піаністичною школою. У Звєрєва ж виховувався О. Скрябін, що представив повноту переломлення салонності, сприйнятої російським піанізмом із французьких джерел салонного аристократизму.

До концертного жанру, безумовно, відноситься знаменита «зоологічна» фантазія «Карнавал тварин», у якому «фестивальний» тонус викладу цієї програмної сюїти безпосередньо пов'язаний із принципом concerto grosso - для двох фортепіано, 2-х скрипок, альта, віолончелі,

контрабаса (тобто струнного квартету), флейти, фісгармонії, ксилофону й челести.

У ґрунтовній роботі А. Буреля [33], присвяченої інструментальному концерту Франції другої половини XIX століття, представлений значний список фортепіанних концертів (понад 40), складених провідними композиторами Франції з 1850 по 1905 рр., у тому числі це твори Е. Прюдана, Е. Лало, А. Герца, Т. Дюбуа, Б. Годара, Т. Пьєрне, А. Літольфа, Ш. Гуно, Ж. Массне й багатьох інших авторів, що склали славу Франції розглянутого періоду. Концерти К. Сен-Санса виявилися частиною могутнього потоку творчості національної композиторської школи, у якій усвідомлення свого шляху як стильово-жанрової особливості вибору засобів виразності й концепції піанізму утворило відмітну ознаку, яка протистояла іншим національним внескам Європи й світу в зазначені типологічні позиції.

Творчість К. Сен-Санса хронологією й стильовими перевагами пов'язана із протосимволістськими й протонеокласицистськими тенденціями, які супроводжують підйом символістського, а згодом неосимволістського мистецтва граней XIX–XX і XX–XXI ст., відрізняючись салонним естетизмом і одухотвореним шануванням національних традицій і французького артистизму насамперед. З них – фортепіанно визначною виступає здатність до клавіризації , уготовлена К. Дебюссі. Концертний принцип мислення К. Сен-Санса визначений звертанням до духовних джерел творчості й становить природну супутність підйому інтересу до церковного мистецтва, піднятого на висоту творчістю С. Франка й В. д'Енді.

Як підсумок аналізу відмічаємо: *К. Сен-Санс, у паралель з П. Чайковським, свідомо відстоював цінності салонного стилю*, вважаючи його основою французького фортепіанно-клавірного мислення і тому щедро беручи від рококо як національного феномена культури і таким національно-послідовним креном *стверджуючи вагомість моцартіанства*

у трактовці фортепіано як клавірного дистанціювання від рояльних «заміщень оркестру».

Поряд із Сен-Сансом, як вже відзначено вище, піднялася в повноті представництва модерну фігура К. Дебюссі і того, кого довго вважали «тінню» першого – Е. Саті. Обидва генія французького мистецтва знаменували культурний поворот у модерн, причому, саме у символістськи орієнтований культурний світ, у центрі якого розміщався салон як тип спілкування і творення відносин-марень, принципово відмінних від «правди життя». Тільки Дебюссі тяжів до контактності з імпресіонізмом, для якого радісний тонус світосприйняття усвідомлено продовжував у нових умовах заповіти епохи А. Ватто, тоді як Е. Саті схилявся до примітивістських-протомінімалістських позицій.

Фортепіанний вихід тих позицій представлений у дослідженнях Д. Андросової [7, с. 120-127; 8, с. 25-29] – і відносно піаністичного мислення Клода Французького констатується: «… прелюдійна *дзвінка клавесинність втілює* характерний звукообраз твору. У зв'язку зі сказаним напрошується посилання на вищенаведені описи французького піанізму, відмінного від контрастів його німецького театрально-драматичного переломлення – *зосередженням на моториці славильної світлоносності, укоріненої в традиційній духовній музиці й переломлюваної в інструментальній «ширяючій» проекції старовинного клавесинового мистецтва, що* явно надихало Дебюссі» [7, с. 128].

Моцартіанська, через наслідування Ф. Шопена, творча програма піанізма К. Дебюссі історично співвідносна з діяльністю його сучасника і «невдалого» суперника Е. Саті. І якщо культурний злам 1918/19 припинив морально і фізично експансію Дебюссі і дебюссізму («Доволі для нас хмарок і туманностей…» з Маніфесту Шістки [336, с. 167]), то Е. Саті опинився на недовгий час на чолі «футуриствуючих» Шістьох, його вихід на межу художньої і прикладної сфери опинився на момент гостро затребуваною якістю мислення «нової молоді». Салонна символістська

«згорнутость» викладення, безперечно, належна до «антирояльної» концепції фортепіанної гри, *вийшла на контакт моцартіанства і позамистецької сфери* (згадаємо рядки з Маніфесту – «музика повинна бути непормітною як обої на стінах» [336, с. 167].

Над-мініатюризм, камерність, наявність «дивної» програмності, яка складала «прохідний» коментар до того, що грається, демонстрація спрощеності фактури до скромного двохголосся ліній правої і лівої рук – все це у фортепіанних композиціях Саті виключали «рояльність», потребували зосередження на парадоксальній «посмішливості» представлюваного для слухання. І це була «культура обговорення через мінімальну – "обойну" – музику», але зовсім не процесуальність твору, що представляла певну завершеність виразу.

Знов акцентуємо російський музичний світ, оскільки саме в ньому знаходимо найбільші паралелі до французького аристократизму, на певному історичному етапі *рятованому* в Росії, – і це складає спеціальну сторінку ствердження Одеси як Третього міста імперії.

Російський фантазм виявив *моцартіанський поворот* в межах жанру, усвідомлюваному у якості устоїв лістіанства-бетховеніанства, уособлюваного у 1860-ті – 1870-ті М. Балакиревим. Адже фортепіанна Фантазія останнього «Ісламей» стала торжеством лістівського «чоловічого» піанізму, оркестральні амбіції звучання якого складали епіцентр музичних тяжінь вказаних десятиріч. Але справедливість оцінки цієї знаменитої композиції полягає у тому, що її «маскулінність» у представленні основного образу базується на фортепіанно-симфонічному зіставленні саме чоловічого і жіночого початків – останнє у другій, скромно звучащій темі на тлі вирію ударно-динамічного втілення чоловічої войовничості і сили.

А на грані XIX – XX століття з'явився твір, який становить феномен виконавської активності, як у концертному, так і в учбовому застосуванні. Це – Фантазія А. Аренського на теми Рябініна для фортепіано і оркестру. Вказана Фантазія А. Аренського становить як би безпосередню проекцію

музичного досвіду російської Півночі, що органічно для народженого в Новгородській губернії Антонія Аренського. Однак історичний зв'язок Новгорода й Києва відомий, а тип мовного спілкування цієї ділянки північноросійського ареалу зберігає контакт із фонетикою України: у новгородців вимова надзвичайно м'яка, як у киян, що різко відрізняє їх мовлення від петербурзького говору, хоча це надзвичайно географічно близькі міста. Але сталося так, що саме тут, на Півночі Русі, збереглися билинні записи Київського циклу, які й стали предметом творчої подачі Аренського в його Фантазії для фортепіано з оркестром.

Фантазія написана в тональності *e,* що чітко ввійшла в естетику XIX століття як тональність *ідеального стану романтиків.* Даний тональний рівень має особливу вагу в історії музики, про що спеціально говорилося в дослідженні з посиланням на Лін Цюньда у зв'язку з тональністю Дев'ятої сонати Л.Бетховена [125, с. 32-33]. І даний автор справедливо вказує, що коли для романтиків E-*dur/e-moll* склали «тональність ідеального стану», то для Й.С.Баха дана тональна основа утворювала різновид «пасторальної» тональності, а під пасторальністю малася на увазі «Гармонія природи» як втілення ідеального порядку в матеріальних проявах. А якщо співвідносити це з системою виразності тонових рівнів за Піфагором, то *E/e, F/f* представляють «матеріальний» світ [60, с. 239], звідки в Середньовіччі виділялося сумне «коло» miseria-fames-miseria, e-f-e – «убогість-голод-убогість» душі [122, с. 198-199]).

Правда, не можна забувати про піфагорейську ж корекцію: «груба матерія не предмет музики» [60, с. 27], відчого «матеріальне» у визначенні семантики тональностей *E/e, F/f* передбачалося як втілення «стихій», «розрідженої» матерії води-вогню-повітря. У всякому разі від індійських Вед і аж до Древньої Палестини й класичної Грецької Античності йде традиція виділення *ладів e* як призначених втілювати земну-людську ідеальність (лад «крові й життя» у веддичній Індії [202, с. 17], тон псалмів у

Палестині, основний тон Дельфійського гімну на честь Аполлона в Давній Греції) [240, с. 33].

Авторитет Піфагора, судячи з подалі викладених фактів, був суттєвим для Л.Бетховена – про це написав Лінь Цюньда, підкреслюючи у своєму дослідженні значеннєву спорідненість для Віденського майстра сфер *e* і *f* (див.вище).

У романтиків зазначені тональні сфери диференціюються, що визначає самозначимість сфери *E/e* у творчості Ф. Шопена (див.тональність Етюду № 3 ор. 10, образ якого композитор зв'язував з образом Батьківщини). Теж саме маємо у Дж. Верді (див.партію Джільди в «Ріголетто», Азучени в «Трубадурі», Дездемони в «Отелло»). А от вже в «Отелло» спостерігаємо зближеність значимостей *E/e* й *F/f* , оскільки тема кохання у фіналі I дії проходить і в *E,* і в *F*, на тій же темі в *F* вибудуваний фінал III дії (Плач Дездемони за контуром теми кохання в *F),* закінчується опера звучанням теми кохання в *E.*

З тональністю *e* зв'язана характеристика Лакме в однойменній опері Л. Деліба (1876), що була надзвичайно популярною в публіці й професійних колах. Стихія травневої ночі в I акті «Брингільди» і Лісу в II дії «Зіґфріда» Р. Вагнера втілені в E-*dur.* Єдність E-*dur* – *cis-moll* визначає сферу Лізи в «Піковій Дамі» П. Чайковського й Мелізанди в «Пеллеасі» К. Дебюссі. І якщо остання з названих опер стала найближчою перспективою реалізації «лейттональності століття» у передачі романтичного Ідеального стану, то всі попередні утворили актив пам'яті А. Аренского до часу творення у 1899 р. аналізованої Фантазії.

До пори написання зазначеної композиції цілком зложився метод купкистського фольклоризму, для якого показова ретельність внесення архаїчних елементів фольклорної традиції в прийоми фактури професійного мистецтва. Аренський новаційно вирішує переломлення «варіацій на народні теми» у вигляді концертної поеми для фортепіано-соло й оркестру, що утворюєь вільне перетворення концертно-симфонічних творів у

паралель до франко-бельгійських композиторів: «Джини» (1884) і «Симфонічні варіації» (1885) С. Франка та ін.

Але тематизм Фантазії Аренського – несподіваний і емблематичний: в основу твору покладені два билинних наспіви – про Іллю Муромця й про Вольгу Святославовича. Ілля Муромець втілює лицарське Служіння рідній землі по благословенню святих Мандрівників. А билина про Вольгу містить надзвичайно показове змішання християнської цілеспрямованості дій княжича в єдності з характерними для кельтського «древлєзахідного православ'я» [10] достоїнствами чаклунства заради блага єдинокровних.

Мелодійно обидва наспіви підлягають епічному строю викладу за хвилею арсис - тезис, що показує рух ходи вниз від високого до низького акценту. Однак, як відзначено вище, персонажі билин представляють принципово різні фігури, у тому числі в релігійно-міфологічному вимірі: очевидні слов'янсько-християнські підстави першого й кельтско-волховські показники другого.

Судячи з того, як фактурно розпорядився А. Аренський, представляючи теми цих двох билин, він чітко усвідомлював розходження етнічно-світосприйнятних аспектів билинних героїв: перша тема дана в повноті кантиленного представництва мелодії на тлі гіпертрофовано пасажних «пробігів» в характері гри на гуслях, тоді як друга явно відзначена скерцозною подачею (Allegretto), компактним акордовим («партесним») викладом. Але це не теми-антиподи, тут діє дещо незрівняне навіть у співвіднесенні з такою очевидною моделлю для написання цього твору як «Камаринська» Глинки: в останній – жіноче і чоловіче у темах-образах (весільна лірична і лицарська танцювальна), а у Аренського – чисто маскулінний ряд, ще й у презентації обома лицарсько-воїнської доблесті.

Дане жанрове зіставлення тем, ліро-епічної і скерцозної – це вже *перегляд лістіанського принципу*, хоча «за Лістом» вибудувана одночастинна поемна композиція, введення якої в симфонічно-концертний обіг здійснив саме автор «Прелюдів», «Тассо», «Прометея». У Ліста –

монотематизм, в лоні якого народжуються теми-антитези, для втілення яких існують зіставлення різножанрових образів, але апогей музичного протиставлення тримається на співвідношенні кантилени (сфера ідеального, Вічножіночого) і «злої» скерцозності-жанровості («мефістофеліада»).

Однак у Аренського кантиленність охоплює всепоглинаюче багатирство Іллі Муромця, що вийшов з селян, за легендою, а боярином став через Подвиг, а скерцозність (не «зла», але і далеко не жартівлива) представляє «протеїзм» (від імені античного Протея, який якби не мав свого лиця, приймаючи за бажанням яке завгодно [189, с. 452]) Вольги, правда, дещо обмежений вихідним уявленням про князівську шляхетну статуру героя.

Поліфонічні аналогії, закладені у початкові покази першої теми (унісонний перший виклад, квінтові «відстані» мелодійних показів, що моделюють співвідношення теми фуги і теми- відповіді) справдовуються повною мірою в репризі Фантазії-поеми. Обидві теми «накладаються» в проведенні, складаючи як би контрастну поліфонію репризи двохтемної фуги. Кінець кінцем ідея такого рішення підказана, безсумнівно, концепцією Увертюри до «Майстерзінгерів» Р. Вагнера, де також основні теми (головна і побічна партії в сонатних відносинах) представляють чоловічий початок, з яких перша (тема Майстерзанга) втілює Досвід, традицію Майстерності, тоді як друга (тема лицаря Вальтера, за суттю – тема Міннезанга) засвідчує відвагу юності. І обидві контрапунктично «накладаються» в репризі [73, с. 52], знаменуючи союз творчих сил нації.

У Аренського перша тема, за мелодією билини про Іллю Муромця, явно також охоплює зрілу мужність і досвід лицарства, тоді як образ другої теми, втілюючої фігуру Вольги Святославовича, асоційований з юною доблестю й навіть авантюрним дерзанням.

Відмітимо те, що у Вагнера фактурно-виразово теми Майстерзанга і Вальтера демонстративно відмінні – «лінійність» мелодичного-діатонічного руху теми Майстерзанга і «ламаність» хроматизованого контуру теми

Вальтера. Але семантично ці теми не протистоять одна одній, бо в основі і першої, і другої маємо церковну символіку (Сходження-anabasis в першій і прихована поліфонія в другій), початковий мотив обох демонструє ознаку героїчної (фанфарний хід) інтонації за В. Конен [104, с. 48-52]. Тільки у Вагнера на першому плані стоїть гармонізація соціальних сил нації через енергію творчості, а це варіант ідеї, закладеної у текст «Оди к Радості» Ф. Шіллера в фіналі Дев'ятої симфонії Л. Бетховена, щоправда, зверненої не тільки до нації, але до людства взагалі, хоч сама концепція є плід «німецької культурної ідеї».

Для А. Аренського ж гармонія національного вирішується воїнським усвідомленням багатирства народу, уособлюваного Подвижництвом Іллі Муромця, і хитромудрості всеєвропейського обсягу, закладеного в над-освіченість до чарівництва княжича Вольги, явно виступаючого у представництві національної (київської за билиною) аристократії. До часу написання Аренським Фантазії на теми Рябініна (1899) була написана знаменита картина В.Васнецова «Три багатиря» (1898), яка також заявляла у маскулінному-мілітарному виявленні ідею соціальної Гармонії – в персональному служінні Іллі, уособлюючого, як вже відзначалося вище, селянський початок Русі, Добрині-князя і Альоші-Поповича.

Троїстість В. Васнєцова у розподілі сил-символів нації представляла дещо кореговану, але офіційно-державно заявлену ще на початку XIX століття ідею єдності монархії-народності-Православ'я. Тільки ідея народності у Васнецова є центральною й опірною (Ілля в центрі і масивністю статури «подавляє» побратимів-лицарів), аристократ Добриня (відомо, що його художник писав з себе) стоїть «по праву руку» до Іллі, – обидва представляють зрілу мужність і досвід. Альоша ж поданий у підкреслено молодіжному вигляді, поповське коріння явно не корегує його пластично-мімічне виявлення – це «безпоповське» багатирство попри укорінених кров'ю показників.

Даний екскурс демонструє *культурну своєрідність* виходу А. Аренського, для якого, при очевидності опори і на Глинку, і на Вагнера, існував у вищій мірі неповторний вибір, який тим більш вирізняється оригінальністю і точністю попадання в ідею часу, коли порівнюються за подобою теми з композицією славетних «Трьох багатирів» В.Васнецова (написаних майже одночасно із Фантазією Аренського).

Як бачимо, з точки зору політичної перспективи Гармонія народності і аристократичного інтелектуалізму виявилася утопічною і у випадку її заяви Р. Вагнером для Німеччини, і А. Аренським, В. Васнецовим для слов'янської державності. Але зроблене порівняння демонструє глибоку самобутність переломлення Аренським творчого відкриття Р. Вагнера, Увертюра якого до «Майстерзінгерів» складала предмет захоплення купкистів і М. Римського-Корсакова в першу чергу [73, с. 51]. У Аренського (як і у Васнецова) є тенденція злагоджувати досвід традиції (Ілля, Добриня) – з дерзанням молодості (Вольга, Альоша). І це – у продовження ідеї Вагнера щодо взаємодії народності Майстерзангу і уособлення останнього в персоні Ганса Закса з юною «незговірливістю» Вальтера-аристократа.

Р.Вагнер, який писав свою оперу і Увертюру до неї у 1860-ті (1861-1867), тобто у роки «конфлікту поколінь» («Батьки і діти» І.Тургенєва, 1861), явно підкреслював соціальне розшарування, що стало предметом виховно-гармонізуючого втручання «гласу народу» Ганса Закса (представника ремісничества-міщанства, оскільки у протестантській Німеччині, силою історичних обставин релігійної війни, селянство культурно було знищеним у XVI ст.). У російських майстрів, які зверненням до билинного матеріалу охоплювали східнослов'янський ареал з його Київським витоком, у канун XX ст. явно проступає ідея союзу поколінь, що склався – у бойовому прийнятті позиції метанаціонального слов'янського єднання соціальних верств.

І в цьому образному розкладі не можна не впізнати прийняття панславізму, який формувався активно в усвідомленні небезпеки

пангерманізму, що моторошно-грізно вспливе у XX ст. Епіцентр панславізму в мистецькому вимірі – Чехія, творчість Л. Яначека. В Росії ці ідеї не мали принципового поширення по природі прогерманської концепції слов'янської державності в офіційних колах, а західницьки орієнтовані прогресисти не настроєні були зосереджуватися на слов'янській обраності. Але все ж події Русько-турецької війни за звільнення Болгарії (1870-ті) стимулювали ідеї слов'янського об'єднання, на відміну від Чехії, де усвідомлювалося протистояння німецькому оточенню, в Росії суттєвою стороною стала уготовленість до експансії із Сходу (наближалася Русько-японська війна), підтримувана змінними позиціями Заходу.

Так що мілітарний характер «союзу соціальних верств» у Аренського і у Васнецова, з точки зору реалій політичних перспектив, був виправданий, хоч у обох митців те зроблено у символічних формах – посиланням на бої Київської Русі, де персоналії, представлені в композиціях музичній і живописній, явно спрямовані на захист від небезпеки із Сходу: купкистський захват кавказьким колоритом відійшов, а в операх Римського-Корсакова «Кащей Безсмертний» і «Золотий півник» губителями Русі постають «привиди Сходу» у вигляді Кащеївни, Шамаханської цариці і т.п.

Вказані збіги у трактування національної гармонії соціуму у Аренського і Васнецова співпадають ще і з «духом часу» [52]. Епоха Р.Вагнера минула, в німецькому світі ствердився Ф. Ніцше, який протиставляв себе Вагнеру, вказуючи на «діонісійство» останнього і підкреслюючи «аполонійство» своєї позиції. Історично-часово вказаний ракурс російського національного характеру співвідносний з маскулінно ж орієнтованим *надгероєм Ф. Ніцше, що* також абстрагувався від жіночої участі в героїчному дійстві життя.

А це вже утворює реакцію на сюжети А. Стрінберга (творчість на грані XIX і XX ст.), що опонував Г. Ібсену (пік слави 1870-ті – 1890-ті), представляючи чоловічий стоїцизм як стрижень національного самоствердження, демонструючи порочність і слабкість жіночої складової

людського співтовариства. І якщо вказані російські майстри від музики і живопису солідарні із германським світом у маскулінізації героїки нації, то одночасно і глибоко відмінні неторканням ідеї жіночої недосконалості. І все ж і в реакції на чоловіче багатирство у живописця В. Васнєцова і музиканта А. Аренського є суттєві відміни: перший подає своїх героїв статуарно, в повноті тілесної моці і в символіці буття «розпуття» часів і тенденцій.

У А. Аренського маємо дещо несподіване: багатирство заявлене «темами Рябініна», ознаками ліро-епічного викладення тем. Але фактурне навантаження минає туттійну плотність показу вказаних тем, що після грандіозного подання у мідній звучності лицарських образів Вагнером звучить підкреслено стримано. Вищенаведені риси поліфонізму викладення, а також із застосуванням ефекту «наспіву без слів» за фактурними ознаками перегукується із Піснею Бояна з «Руслана Глинки».

Так подається колорит «переказу давнини глибокої», яким явно замилувано розпоряджається композиційна проекція «адраматизованого вагнеріанства», оскільки у Аренського діють символічно представлені образи-уявлення, персоніфікованість яких не переходить у суб'єктивізацію, а риси узагальненості їх сутності нарівно розкладені в темах-зіставленнях (порівняємо з Вагнером: масі Майстерзанга протистоїть виклик лицаря-одинака). Із сказаного випливає тільки один висновок: від начала домінує узгодження, яке торжествує в коді Фантазії.

Адже у коді (Andante sostenuto) знову затверджується перша тема - але в гармонійному й фактурному відновленні, оскільки «вбирає» партесний склад експозиції другої теми, але в позбавленні нон-легатних і скерцозних її виявлень в експозиційному заявленні. Багатство ладових сполучень домінантового a-moll, d-moll поєднано із тонікальною зазначеністю e-moll, базовість якого в останніх тактах позначена ще й гармонічно «ортодоксальним» ходом мелодійного мінору.

Проведений аналіз свідчить високу позарядовість твору А. Аренського, зовні якби успадковуючого численні зразки подвійних

варіацій, які мали місце у західноєвропейських авторів, у Бетховена, зокрема (Третя симфонія й ін.), в російських композиторів (класика – «Камаринська » Глінки). Однак Аренський зовсім оригінально склав концепцію билинності, визначивши гідну хронологічну паралель творам Р. Штрауса цих же років («Тіль Уленшпігель», «Дон Кіхот»), у яких також запропоноване аж ніяк не бетховенське трактування зазначеної архітектонічної типології подвійних варіацій.

І знову мова йде не про запозичення – у Росії не могли бути виконані твори Штрауса, який тільки щойно створював їх. Це – уловлювання «духу часу» [50], що гідно визначив вихід на світовий рівень професіоналізму у надзвичайно своєрідному об'єднанні ознак мислення Петербурзької й Московської шкіл, – а це заслуговує спеціальної уваги у руслі висунутої в дослідженні проблематики моцартіанства, яке, на відміну від Петербургу, послідовно проповідувалося у Москві П. Чайковським в успадкування оточення за місцем проживання і упокоєнія Дж. Фільда.

Як відомо, А. Аренський – вихованець М. Римського-Корсакова, але саме П. Чайковський мав особливий вплив на композитора. Робота і проживання у Москві, в стильовому потоці наслідування «московського бідермайєра», що органічно змінився Московським модерном 1880-х в упередження Петербурзького 1890-х, висунули в особі А. Аренського і його найрепертуарнішого фортепіанного твору Фантазії на теми Рябініна репрезентанта «поглинання» купкистського бетховеніанства-лістіанства – *фортепіанним моцартіанством*.

Цей *моцартіанський нахил*, при очевидності наслідування поемності, симфонізації подання теми Варіацій – має принципові риси паралелей до того, що робив згодом О. Скрябін, «переводячи» лістівський поемний досвід у межі свого відверто салонного «полегшеного» піанізму. По-перше, «незмагальність» соліста й оркестру, а скоріш зближеність з облігатністю ранньобарокових концертів, тобто «доповнюваність» партій соліста і олркестра. А, по-друге, «стирання» смислових антитез кантиленності й

скерцозності, що спрямоване було до всепроникнення прелюдійності-моторики Дебюссі. І та ж путь плавного переходу бідермайєра у модерн «м'якого» символізму демонстрував геній В.Ребикова, вихованого культурою Москви і який з середини 1880-х працював в Одесі та інших центрах Півдня.

Одночасно з Аренським творив М. Регер, що ввійшов в історію музики як той, що сполучив показники мислення вагнерівського й брамсіанського культурно-мистецьких блоків. Ще аналогія Аренського до відкриттів геніїв кінця XIX – початку XX століття, – це співвіднесеність із Г. Малером, якого цінували в Росії як диригента, а Малер піетично звертався до П.Чайковського й у його особі до Московської школи, хоча творів цього зростаючого композитора щиро не чули у 1890-ті. Г. Малер же за принципами мислення вважав себе вагнеріанцем, хоча свідомо орієнтувався на спадщину І.Брамса: характерна для зазначеного часового періоду тяга до «стирання антитез» охоплювала не тільки стилістичні розмежування в мистецтві, але була й фактом політичного життя.

Початок зазначеному «зближенню протилежностей» покладено було Декларацією символістів 1886 року, що мала знаменну присвяту: пам'яті Г. Кюрбе. Загиблий у розгромі Паризької Комуни 1872 р., Г. Кюрбе символізував політичний радикалізм великих представників французького мистецтва, належного бути перебореним заради національної єдності країни. Пошуки примирення протиріч соціально-політичного, державно-національного порядку займали уяву багатьох видатних умів зазначеної доби, у тому числі це й висування ідеї «Сполучених Штатів Європи» царем Миколою II.

Це також пропозиції «заміни» соціальних революцій – культурним «переозброєнням» націй через нове містобудування. Таким є німецький "Werkbund", у якому виробничо-аскетична архітектура покликана була уніфікувати житло всіх шарів і класів населення, виключаючи протистояння і соціальні конфлікти. На порядку денному мистецтва стають

містеріальні концепції, у ряді яких самостійне місце одержують «психодрами» В. Ребікова («Драма Духа»), символістська драма й містерія К. Дебюссі, проект Містерії О. Скрябіна й ін., «Вселенська симфонія» Ч. Айвза і т.п., що покликані були планетарно охопити уяву людей у спрямованості на гармонізацію соціуму й мистецтва.

Класика музичного мистецтва Нового часу – мистецтво опери як *музичної драми,* тоді як для покоління О. Скрябіна спливла концепція втілення в музиці «нетрагізму буття» [342, с. 3-5].

Ясно, що для цього періоду «тотального примирення» й гармонізацій музика протистоянь і антитез, що живила антиномії епохи романтизму, черпаючи в естетиці бетховенського героїчного Протистояння, – стала *анахронізмом.* Моцартіанська гармонія і купюрування «его» (див. «незвичну» оперу про тих, хто «як всі» – «Cosi fan tutte»), дотичність до естетизму «культури для всіх», – це нова якість мислення, що оновлювала прикладно-творчі зусилля епохи рококо і секуляризованої церковності протестантизму і Ренесансу (див.у О. Маркової про метажанри пасіону і мадрігалу у XX ст.[163, с. 126-138].

У контексті сказаного твір А. Аренського виступає в повноті втіленняя в ньому «імпульсів часу», найважливіших парадигматичних показників планетарного художнього тонусу, завдяки наявності якого освоєний Новою російською школою билинний фольклоризм у професійній творчості знаходить *принципово нове ємне стильово-жанрове наповнення.* Ця новизна – від усвідомлення билинного мотиву не як «переказу старовин глибоких», але актуалізований в пасажності-етюдності просимволістського піанізму, у зв'язку з первинно-значущими символами, чи то збереженими колективною свідомістю народу, чи то виплеканими церковною ритуаликою із глибин релігійного інстинкту людства.

Такий принцип розвиває й навіть абсолютизує далі К. Дебюссі, антибетховеніанство і моцартіанство-шопеніанство у стильових перевагах є відомим. Долання поемної антитетичності тематизму Ф. Ліста здійснює у

своїх Поемах О. Скрябін, «дематиріалізуючи» фактурно і кантилену, і скерцозність. Як бачимо, саме по путі жанрової стратегії фактурного викладення рухається А. Аренський, відверто «полегшуючи» образи, матеріально-громіздко вирішувані купкистами і живописним відгалуженням подавані у «Трёх богатырях» В. Васнецовим.

А такий стильовий поворот – знаменний: від класицизму і романтизму склалася традиція представляти чоловічі сцени в опері і мужні образи в симфонічній сфері через маршовість, а жіночі – в кантиленній ліриці. Таким чином, чоловічий початок вираження у Аренського «фемінізується», не втрачаючи впізнаваної за билинним наспівом маскулінності. В результаті маємо надзвичайно точно втілене у злагоді із ніцшеанськи заявленим «духом часу» зосередження на чоловічому початку героїчного образу, але при цьому подаваному в «ожіноченому» вигляді ліро-епічної мелодійності у супроводі самозначущої моторики арфоподібних пасажів, що зазвичаїлася у добу романтизму як подання сакральних ознак «ноктюрновості» співу ранньохристиянської Нерозділенної церкви.

У виконавській діяльності Фантазія на теми Рябініна А. Аренського від початку визначилася в якості одного з найбільш репертуарних творів, у тому числі в навчальних виступах вихованців спеціальних музичних закладів вищої і середньої школи. Виконання у клавірній версії оркестрової партії, тобто реально для двох фортепіано підсилює ефект «ожіноченості», який, можливо, є не порушенням заявлюваної ідеї багатирства, але переведенням звучання у план символічної недомовленості висловлення. Так отримуємо кореговане моцартіанством закладене Глинкою пробетховенське багатирство, хоча у цілому моцартіанська *сонценосність* складає сутнісну вихідну позицію творця «Руслана», а в піаністичній сфері – безпосереднього вихованця Дж. Фільда.

Проаналізований твір А. Аренського явно передує монологічному рішенню обох Концертів для фортепіано з оркестром О. Глазунова, діяльність якого пов'язана з Одесою (ще в 1920-ті Друга музична школа

одержала почесне позначення *імені Глазунова*). Монологізований – не по-лістівськи антитетично, але лірично цілісно – варіант представлений у фортепіанному Концерті В. Косенко. І ця ж ідея сукупно-ліричного впливу колективного суб'єкта *слов'янських націй* має місце в *Слов'янському концерті Б. Лятошинского*.

Так, Фантазія для фортепіано і оркестру А. Аренського демонструє типологічні семантично-структурні перетини, які відображають *моністично* вирішений космізм національного характеру у *маскулінному* зрізі. Адраматична поемність цілого втілює необарочну облігатність, відтворюючи неосимволістські відтворення quasi-сонатних форм у традиціях К. Дебюссі.

У якості висновку підкреслюємо, що неантитетична концертність твору Аренського, що відроджує барочний облігатний тип, який відверто опирається на духовне джерело цього жанру, апробує *духовно-гимнічні підстави комбінаторики сформованих форм,* показових для жанру фантазії. В поставангардному – пост-поставангардному середовищі сучасності, відміченому, як вже говорилдося, *неосимволістським* стильовим показником, твір Аренського складає актуальну для сучасних слухачів апеляцію до зв’язку з духовними ранньоконцертними жанровими ознаками. Відповідно, піаністичний принцип звучання *вказує на показову для Московської школи жорстку корекцію купкистської ідеї фольклоризму моцартіанською, похідною від рококо фамінінною моторикою і ліризмом «стертих» протиставлень кантиленності і скерцозності*.

Дані перетворювання відвертого купкизму на користь промоцартіанських виражальних показників у XX сторіччі підкріпилися невпинним відродженням ранньобарокового надбання, у тому числі це стійкий інтерес до *барочної тріо-сонати,* в якій вирішальну роль відігравала партія клавіра, що й заклало принципову опору в ансамблях з фортепіано на саме фортепіанну партію і притаманну їй *піаністичну* виразність. Ця тема введення у мистецьвознавчу сферу барокової продукції,

що йде в паралель до творчо-практиичного засвоєння відповідних здобутків, має також *спеціальний культурознавчий нахил,* оскільки очевидними є духовні початки сонати взагалі, а тріо-сонати як осередку сонатності на протязі майже 200 років (від середини – останньої третини XVI до середини XVIII ст.).

А звідси позиція *прикладного* аспекту старовинної сонати, її церковний і *салонний*, тобто позацерковний духовний, вжиток, який потребує понадмистецтвознавчого, а саме *культурологічного* осмислення, стосуючись і суті звуковидобуття, яке в такого роду мистецтві несумісне зі звуково-матеріальною важкістю оркестрального *«життєживопису».* Праці О. Єпишина, М. Лобанової, Т. Полянської, ін. [80; 135; 229] представили серйозний внесок у розвиток цього роду культурознавчої, на грані з музикознавським дослідженням проблематики. І все-таки значну чпстину інформації про сонатне просування до ансамблевих форм тріо-сонати і фортепіанних тріо в знаходимо в зарубіжних джерелах, що представляють і загальхудожні якості цього жанру, і особливості його функціонування в різноконфесіональному, особливо у протестантському і католицькому Богослужінні, на які й посилаються вищеназвані дослідники.

Монографія О. Єпишина «Магія музики барокко: італійська тріо-соната», що вийшла в 2006 році [80], склала значний етап становлення розробок щодо тріо-інструменталізму взагалі. Зазначений автор, розглядаючи генезу, типологію й щабелі еволюції тріо-сонати в широкому історико-культурному контексті явища бароко, у якості одного із предметів дослідження висунув проблему циклізації даного жанру за принципами чотиричастинності, складуваної з двох пар темпово-жанрових опозицій, а також перспективи розвитку циклізації як джерела передкласицистського, классицистського як такого і постклаасицистського і постклаасичного мистецтва інструменталізму.

Але ставлячи так питання, зосерджуючись на явищі тріо-сонати, названий автор абстрагувався від іншоінструментальних форм просування

культури бароко і класицизму, в яких не стільки *мистецькі форми* значущі, але і *не менш суттєвою виступає духовна символіка,* втілювана тими формами і та, що здійснювалася поза них. В цьому відношенні найважливішою ланкою виступає клавірна продукція, органна й клавесинна-чембальна, яка досягла найвищих успіхів у країнах Заходу, черпаючи у запасах Візантії, і отримала певні величні звершення на європейському Сході.

І тут особливої уваги заслуговує вірджинально-чембально-клавесинний шар *салонного* буття сонатної продукції, де картезіанський послідовний раціоналізм, підхоплений згодом І.Кантом, спираючись на біблейський авторитет Євангелія, виділяє контрастування частин музичного цілого за принципом двоїчних опозицій. Адже *чотирискладеність* і канонічних, і апокрифічних книг Євангелія вказує на символіку *четверичності*, яка сакралізована зодіакальними протилежностями канонічних постатей чотирьох Євангелістів, де Марк асоціюється з Орлом-Повітрям, Лука із Тельцем-Землею, Матфей зі Скорпіоном-Вогнем, Іоанн з Водолеєм-Водою [24, с. 24-25].

Адже число 4 – «число матеріальних стихій, сторон світу і т.п., – символ людської природи і «дольнєго світу» [189, с. 176]. А у співвідношенні з числом 3 – «символом Божественої сутності», «Горнєго світу» [там же], яке вирізнило «троїчний принцип» тріо-сонати, навіть коли учасників більше, і яке дає добуток 12 тих чисел у функції множинників. А число 12 у Біблейських вимірах – «Новий Ізраіль», тобто Церква. Цей позахудожній шар виразності тріо-сонати, що тяжіла до чотиричастинності – і передала цей «земний знак» класичній *секуляризованій* сонаті-симфонії Віденських класиків, складає яскраво виражену *культурну умовність* музики епохи бароко.

І тому, коли маємо «згортання» сонатної композиції у компактну одночастинність у Сонатах Д. Скарлатті, то мусимо вимірювати це культурним котекстом протистояння театралізації тричастинності як

початку-розвитку-закінченню у наслідування тварного-земного – символізацією Єдиної Божественої даності. А тяжіння французьких клавесиністів до «розтягування» ряду своїх o*rdre* у сюїтах-сонатах до 8 і далі – то символіка «Нескінченості» і у сього того, що йде поза цифри 8.

Особлива довіра до двоїчних антитез, що породила сонатний початок з двохчастинності (де перша частина – наслідування арії, що втілює «пам'ять про Небо», а друга інструментальна більш жвава варіація як символ «оземлення»), яка надихала клавесиністів на чолі з незрівняним Ф. Купереном на багаточастинні композиції з 17-ти і далеко за 20 частин, – явно віддзеркалювала стереотипи філософського *картезіанства.* А в цьому останньому цінувалася як особлива здібність розума *здатність сумніву,* що не мала ніяких виходів на скептицизм і безвір'я.

Звідти – особлива розумова операція звертатися до цінностей, освящених Вірою і осягати їх, допускаючи сумнів в їх істинності. І ця *двоїчність світосприйняття,* спрямована на *нескінченність* – є певна типологічна відмітина і картезіанства, і його отчуваних інтелектуальних кіл. Філософські позиції Р. Декарта прийнято оцінювати як «дуалізм», оскільки філософ вважав «незалежним духовний початок від матеріального і матеріального від духовного» [88, с. 389]. Але вказані незалежні інстанції Декарт (духовне – матеріальне) «підкоряв третьому, верховному началу – Богу» [88, с. 389].

Так декартівська «діалогіка» (явно похідна від діалогіки гуманистів Ренесансу) розрахована була (на відміну від персонально подібних, але реально різних учасників гіманістичної діалогіки) на «внутрішню» діалогіку розуму, що співставляв Віру і сумнів – у межах Єдиного. Вважаючи на те, що філософія у «вік математики» (так назвали XVII ст.) і «вік фізики-механіки» (найменування XVIII ст.) займала становище «науки наук», а виховання музикантів і аристократії у цілому базувалося на «двоїстості» засвоєння філософії і Богослов'я (див.розподіл підготовки у консерваторіях [17, с. 40-47], то не можемо дивуватися тому, що музичні форми у межах

прийнятих жанрових типологій сонати і похідних від неї концерта і симфонії, – віддзеркалювали формотворчі принципи мислення, показові для даної епохи.

Багаточастинні цикли парних поєднань повільно-жваво, які згодом називали сюїтами, а самі їх творці характеризували як ordre, тобто «ряд», «порядок», зв'язані варіативністю, похідною від символічно значущого фактурно-інтервального комплексу першої п'єси, складали єдність темпово-контрастної, але структурно-подібної вибудованості, реалізуючи у звучаннях інтелектуальні порівняння, які заклала визнана філософська позиція видатних вчених свого часу, Р. Декарта в першу чергу.

У XVIII ст., в пору слави німецької філософьскої *раціоналістичної* школи у визначного її представника І. Канта, від якого Л. Бетховен виводив свої «два принципи», хоч їх трактування більше наближалося до *діалектики* Г. Гегеля, ми знову наштовхуємлся на «двоїчність», теж внутрішньо-діалогічну, але у протиставленні Віри і Розуму, поєднаних мистецтвом [170, с. 290-295]. І вже від ровесника Бетховена – від Г. Гегеля вибудовується динамічна троїчність, яка надихала сонатну бетховеніану і її продовження у романтичній сонаті-симфонії.

У Моцарта, знаємо, клавірні Сонати вибудовані з трьох частин, але опозиції їх «стерті» почерпнутою від французької школи наскрізною моторністю-танцювальністю, структури усіх частин Сонат підлягають єдиному формотворчому принципу сонатності-строфічності (остання є історичним витоком сонатної структури як пісенної строфи заспів-приспів). Про філософські позиції Моцарта не прийнято писати, хоча блискуче виховання, організоване його геніальним педагогом-батьком Л.Моцартом, доречі, який мав вчений ступінь доктора філософії, передбачало грунтовну філософсько-математичну виучку.

Щодо геніального дару В. Моцарта у матетиці є точні відомості [118], непрямим, але вкрай авторитетним посвідченням математичності-комбінаторності мислення автора «Чарівної флейти» є констатація

К. Штокхаузеном *протосеріалізму* у Моцарта, продемонстрованого на прикладі аналізу так званої «легкої» Сонати C-dur KV 545 [337]. Особливого роду *двоїстнісні* побудови в цій чи інших Сонатах потребують спеціального дослідження – вказуємо тільки на спостереження К. Штокхаузена про двоїчність ритмоформул Моцарта [337, с. 220-225], підкреслюємо відому усім музикантам моцартівську традицію «розсікати надвоє» експозицію сонатних Allegro виділенням зв'язуючої, після чого побічно-заключний тематичний комплекс відтворює елементи головної-зв'язуючої.

Сказане засвідчує реактивність В. Моцарта на розумові стереотипи, які надихали його сучасників, але з певним акцентуванням ним у творчості філософсько-французьких *картезіанських* впливів, в яких двоїчні побудови, органічні для французьких клавесиністів, оригінально корегували прогегелівську діалектичність мислення Віденської школи у цілому.

Саме чембальна-клавесинна соната готувала моцартіанські піаністичні здобутки, в яких щедра мелізматика символізувала інструментально втілену фігуративність аллілуйного співу, виключаючи підкреслені театрально-драматичні контрасти тем і частин циклу. З Віденських класиків тільки Моцарт усією своєю сутністю аристократа-монархіста усвідомлював французьке розмежування театральності і салонності, класицистських позицій і камерної вишуканості у сповіданні *галантності-милосердя,* він єдиний з Віденців продовжував писати Тріо-сонати – як суто церковні твори, які цілком за стилем збігалися з його ж *салонними-камерними* композиціями типу клавірно-фортепіанних Сонат.

У XIX ст. моцартіанство помітне було вельми яскраво на хвилі Реставрації, в мистецтві бідермайєра, згодом затаврованого як ознака реакційності-консерватизму (і так воно й було у політичному вираженні). Але на певному етапі саме Лондонська і Віденська школи у презентації «легкого» піанізму були провідниками моцартіанства як *не-оркестральності* у грі, апогеєм виявлення якої стала діяльність Ф. Шопена-

піаніста. Однак смерть Ф. Шопена у 1848 р. врятувала його, можливо, від убогості, оскільки салонні «легкі» інструменти винищувалися як «недосконалі» з точки зору рояльних можливостей «силової» гри.

І тільки французька школа і ідеологічно з нею солідаризована Московська школа в Росії, спадкоємці мендельсонівського бідермайєра в особі К. Райнеке у другій половині XIX ст. підтримували камерно-салонну лінію, невідривну від моцартіанських установлень на математичну, одухотворенну торканнями позицій духовної музики, консонантно вивірену музику Віри. Як знаємо, послідовним опонентом співдружності Ф. Ліст – Р. Вагнер був Й. Брамс, що охоплювало політично-соціальні позиції представників тих художніх антитез. Але у фортепіанній творчості переконаний бетховеніанець Й. Брамс дотримувався чітко німецької філармонічної-театралізованої «маскулінної» манери гри, тим складаючи національну окреслену «рояліану» у піаністичному ігровому виявленні.

У XX ст. разом з неокласицизмом від початків століття вирізнилася *необарокова* лінія, причому, у французькому варіанті її виявлення як *неорококо*. І якщо французька і слов'янські школи в особах К. Сен-Санса, К. Дебюссі, В. Ребікова, О. Скрябіна послідовно проводили «рівняння на салон», то і в німецькій школі з'явилася протидія бетховеніанству-лістанству у творчості майстрів, налаштованих на втілення просимволістських позицій. Про це слушно викладено у книзі Д. Андросової стосовно не тільки фортепіанних здобутків П. Чайковського, але і фортепіанних композицій Р. Вагнера. Сонати останнього принципово у фактурному і виразно-змістовному відношенні протистояли програмним симфонізованим творам Ф. Ліста для фортепіано [8, с. 80-85].

Але найбільш демонстративно це виявилося у послідовників Г. Малера, який свідомо посилався на Р. Вагнера у симфонізмі, у Нововіденців, що минали лістіанські фортепіанні симфонізації, довіряючи мініатюризму-інтелектуалізму промоцартівського значення. Прийняття моцартівської путі у мисленні врочисто сповістив ярий вагнеріанець

Р. Штраус, заявивши в оперній творчості, після проекспресіоністичних виходів «Саломеї» та «Електри» (1905, 1907) – оперу «Кавалер роз» (1911), яка волею Х. фон Гофмансталя і композитора відроджували стиль «Весілля Фігаро» В. Моцарта, бо в центрі сюжетної інтриги і суттю вираження актрисою-травесті показаний був «подорослішавший Керубіно» в персоні головного героя Октавіана.

Але задовго до цієї демонстрації на початку 1910-х у 1900-ті роки з'явилися камерні композиції Нововіденців для фортепіано, які увійшли у золотий фонд репертуару Моцарт-конкурсів у Зальцбургу: мініатюри А. Шенберга, А. Берга і А. Веберна для фортепіано. В них відродився «дух симетрії», почерпнутий ними з ранньо-сонатних – ранньо-сюїтних опусів, числова символіка замістила програмні вказівки у назві творів і їх частин. Двоїчні уподібнення при темпово-жанровому контрастуванні «Шести п'єс для фортепіано ор. 19» А. Шенберга складають відмітну рису їх побудови і тематичного наповнення.

Але суттєві зміни сталися, як вже вище зазначалося, на межі 1918/19 рр., які відсунули «еру символізму» від «нової молоді» 1920-х, згодом був вихід «молодіжної-тінейджерівської хвилі» 1950-х – 1960-х, а для них вже символістські надбання були більш значущі. Однак реабілітація символізму склалася тільки на рівні постмодерну-поставангарду 1970-х – 2000-х рр. І все ж – закладена символізмом фортепіанна клавірна лінія, «виринаючи і потопаючи», діяла на протязі усього минулого століття. Тільки символістська тенденція «стирати» протиріччя і розмежування обернулася після 1918/19 різкою опозицією, в роботі вона названа *диз'юнктивною:* традиціоналізму, в піанізмі солідаризованого зі стилістикою бетховеніанської фортепіанності, – і модерну/авангарду. Аж поки знов, на хвилі «неосимволізму», знов моцартіанство стало загальнозатренбуваним, що виразилося в естетиці фортепіано фірми «Ямаха», в якому очевидні ознаки зв'язку з «легкими» інструментами шопенівської пори.

І все ж, при очевидних перепадах соціально-культурних поросувань віку минулого є в ньому закономірності, які сукупно його відмічають як вік Науково-технічної революції (а це технічно-виробниче уподібнення віку Першої технічної революції в Англії XVIII ст.) і сторіччя Психології підсвідомого. Останнє підкреслює «етажність» мислительних операцій, причому, на принципах «контрастної» поліфонії (доречі, відродження поліфонічного мислення відзначає XX ст. порівнянно з віками гармонічного мислення Нового часу, і то є спирання на *старовинну контрастну,* а не на імітаційну поліфонію). Так закладається особливого роду смислова двоїчність мислительних побудов, незрівняних із домінуванням психології свідомого в мислительній ієрархії Нового часу.

В роботі О. Маркової, як вже відмічалоося вище, маємо принципове узагальнення мислення XX ст. двоїчними структурами, які дана автор пов'язувала із впливовістю метажанрових типологій типу пасіону-меси [163, с. 126-128]: «Музична мова XX століття і архітектоніка спираються на докласичні, ренесансні і доренесансні форми музичного мислення…». І далі названа автор узагальнює: «Все вищесказане засвідчує про органічність проникнення обрядовості і старовинного ритуалу у театралізовану сферу музики. Композиційні рішення музичних творів наповнюються позамузичною нормативністю обряда…» [163, с. 127].

І цитована автор показує на максимально широкому колі прикладів особливу задіяність у композиційних нормативах XX ст. двохчастинності пасіонного типу у композиційних перевагах, яка історично, через піетизм Й. С. Баха, виводить і на вагомість Православної літургіки у конструюванні, а, головне, змістовному навантаженні цієї двохфазовості. А мова йде про втілення ідей Уготовлення і Звершення як двохфазової конструкції, похідної від першолітургіки і закріпленої значеннєвістю-структурою бахівського пасіону з його надзвичайною впливовістю на композиційні рішення у XX ст. (при всьому шануванні Й. С. Баха у XIX ст. ні один

композитор не звернувся до того жанрового типу як самостійної типологічної одиниці).

Такий висновок заохочує звернення до філософських-естетичних узагальнень щодо достоїнств мислительних стереотипів ХХ ст. – у порівнянні з освоєнними цього роду цінностями XVIII–XIX ст. Нагадуємо, що показове для моцартового сприйняття Віденського класицизму виводить на чуттєвий рівень сприйняття *двоїчність* структур, що йде від картезіанської *дуалістичності* мислення і «накладається» троїчні структури, показові длоя німецької філософської думки від І. Канта до Г. Гегеля. У ХХ ст. виділяється філософська концепція Т. Адорно, яка виходить на музичну соціологію і, певною мірою, на музикознавство.

У концепції Т. Адорно узагальнюється «життєва діалектика» світу як *двофазна діалектика* [356], яка принципово «поглинає» традиційну для XIX ст. трьохфазову концепцію теза-антитеза-синтез, являючи єдність тези-антитези в першій фазі і тези(антитези)-синтезу у другій. Але спеціально відмічаємо те, двохфазовість Адорно принципово «розсікає» трифазову діалектику Гегеля, спирання на яку дає двоскладовість знайденої мислительної закономірності на рівні філософського знання.

Дане спостереження на філософському рівні має точні тяжіння до симетричної двоїчності в музичних побудовах. І якщо Б. Бартока на жанровим переліком, за тяжінням до узагальнення народного початку і емоційною спрямованістю викладення в логіці «від морока – до світла» – порівнюють з Бетховеном, і це цілком справедливо, то вражає при цьому «антибетховенське» спирання на симетрію рондальності і п’ятичастинності типу АВСВА. Але впізнаваною залишається «подоланна» трьохфазовість бетховенського конструктивного динамізму.

Вище вже говорилося про типовість для ХХ ст. сюжетно-композиційного розкладу за типом бахівського Пасіону, у тому числі то виконавські рішення (див.двочастинну композицію Є. Колобова за «Євгенієм Онєгіним» П. Чайковського). І зовсім вже вражає спостереження

Б. Ярустовського [352] відносно двохфазової корекції (моцартіанство формовідчуття!) сонатних Allegro у так званих «воєнних» симфоніях Д. Шостаковича, С. Прокофьєва, А. Онеггера, І. Стравінського, Б. Бартока та ін. І вказана двохфазовість сонатних Allegro «просвічується» накладенням на трифазові відносини експозиція – розробка – реприза, тоді як двохфазовий «розтин» чи то різко розділяє фази розробки (Шостакович, Барток), чи охоплює першою фазою експозицію-розробку, насичуючи допоміжно репризу (Онеггер).

Відмічається особливого роду «подолання» тричастинності двохфазовістю в поемних структурах О. Скрябіна, І. Стравінського, М. Равеля, Б. Бартока, причому, це в таких доленосних композиціях як «До Полум'я» Скрябіна, «Весна священа» Стравінського, «Вальс» і «Болеро» Равеля, «Allegro barbaro» Бартока. Особливо наочно вказані змістовно-структурні показники спостерігаємо у Равеля у двохфазовості поеми «Вальс», яка у послідовності експозиції-розвитку у першій частині і експозиції-динамічної репризи просто відтворює структурні відмітини «двохфазової діалектики» Т. Адорно.

З перелічених творів виділяємо названі композиції О. Скрябіна і Б. Бартока, оскільки вони написані принципово для фортепіано, причому, явно не для «рояльного» фортепіано. А очевидною є *космічна* (у Скрябіна), *планетарна* (у Бартока) масштабність образів, «стиснених» у компактну поемну форму і відверту мініатюру. Однак вказана двочастинність явно «накладається» на ознаки тричастинного викладення.

І цю обставину спеціально підкреслює Барток в «Allegro barbaro», починаючи другу, репризну за тональнольно-тематичним наповненням фазу – різким уповільненням темпу (пор. таку ж темпову зміну у репризі І частини Другої симфонії А. Онеггера), що складає «симуляцію тріо» в моториці п'єси-скерцо: темпово тут має місце репризна тричастинність, тоді як тематизм і тональона вибудова чітко показує двочастинну будову.

Ясно, що зміна тої числової символіки від XIX на XX ст. пов’язана з усвідомленням значень чисел, з яких число три дотичне до сакральності християнської Трійці (XIX ст. – епоха «релігійного відродження» після атеїстично-деїстичного буму XVII–XVIII ст.), число два – знак диференціюючого раціоналізму. Вплив раціоналістичного марксизму у XX ст. був в апогеї державного визнання його могутнім соціалістичним табором.

Але поза цього офіційного визнання і в самому СРСР етапами допускалися Богослужебні втілення (під час Вітчизняної війни церкви відкривалися, саме знамените звернення Сталіна з початком Війни: «Браття і сестри!», – співпадало з церковно-общининним слововживанням і т.п.), і поза СРСР могутньо піднімалися релігійно-філософські напрацювання (екзістенціалізм, неотомізм та ін.)

Ця «діафонія» ідей-смислів у XX ст. при базовості промоцартіанських устоїв дивно «зафарблює» фортепіанне втілення, окрім сольного звучання – в ансамблевій і симфонічній сферах. Камерно-інструментальна спадщина XX століття, як неодноразово відмічалося, демонструє виражені необарочні якості, насамперед, у вигляді «ряду п'єс для оркестру» в А. Шенберга й А. Веберна, в І. Стравінського, склад яких дає змішання тембрів і форм, що відтворюють барочну «добірку по регістрам» і структури, що опираються на варіантне співвідношення, протистоять сонатним принципам музики Нового часу.

Найбільш показовим є подання фортепіано у таких епохально-значущих композиціях О. Мессіана як Квартет на кінець часу (1942), представляючи дану жанорову типологію в одиничному поданні, в якому *символіка квартетності* складає дещо самозначуще. Ту назву твору – Квартет *на кінець часу* звично-міметично пов’язують з подіями Війни, яка для глибоко релігійно-пацифістично настроєного композитора знаменувала дещо Обриваюче у плині часу. І це правильно – однак тільки в одному смисловому зрізі назви композиції. Перше слово назви – жанрова типологія

квартету, народжена торжеством раціо у відносинах соціуму і мислительних установках, що у середині XVIII ст. припинила творче існування напівцерковної тріо-сонати. Квартет символізує «кінець часу» торжества самозначущого раціоналізму.

Доказ цьому – склад Квартету, в якому три інструменти (скрипка, кларнет, віолончель) відтворюють склад тріо-сонати (і це втілено фактурно-регістрово), тоді як фортепіано «укрупняє» басові звучання – за логікою виконання тріо-сонати чотирма, а то і п'яттю музикантами, з яких клавірна підтримка (у різновидах чембало-орган) базувалася на розгортанні самен басової партії як носія сакральної значеннєвості у старовинній сонаті. Сакральне ж навантаження підкреслене як назвами окремих частин, так і сукупною вибудовою з восьми частин, де вісім то цифра, що символізує Вічність.

Фортепіанна партія в цьому поминальному жанровому втіленні тримається, як завжди у Мессіана, на особливого роду «дзвонності» репецитиційно-мартелятних послідовностей, що виключає оркестральні контрасти наслідування у кантилені вокалу – і туттійні розгортання в пошуках грандіозності нажиму «звукової матерії». Фортепіано в тій же формулі «дзвоніння» – маємо в Симфонії «Турангаліла». Ця Симфонія, як і вищезазначений Квартет, складає поворотний момент і в біографії митця, і в долях мистецтва другої половини XX ст., а в жанрово-типологічному обсязі представляє собою настільки ж одиничну й символічну якість як і його єдиний й Квартет на кінець часу – судячи з усього, культури квартету-ансамблю у цілому.

Як вже відзначалося, склад зазначеного Квартету Мессіана, що містить як би «тріо-сонату плюс кларнет» (скрипка, кларнет, віолончель, фортепіано), покликаний «підвести риску» під класичним жанром раціоналістичного образу світу, «переводячи у вічність» (у Квартеті 8 частин як знак Вічності) музичного вжитку «дисонансно-нерівно» виписаний склад, що нагадує «барочні вторгнення в класику» типу Квартету

KV 370 F-dur В. Моцарта для гобоя й струнних, у виконавській практиці перетворений у Концерт для гобоя й фортепіано.

Жанр тріо-сонати, як підкреслено вище, відійшов від вживання його у середині XVIII ст., але у російській музиці вказана барокова лінія відновилася у вигляді *поминальних фортепріанних Тріо*. То було Тріо П.Чайковського, потім Рахманінов написав пам'яті П. Чайковського. А Шостакович написав Друге фортепіанне тріо пам'яті І. Соллертинського. Вказана концепція ансамблю, заявлена Мессіаном в пророцтво «кінця світу квартетної музики» у тому числі має своєрідну паралель у творчості Д. Шостаковича, у якого виражена тяга до жанру квартету. Показово те, що в Шостаковича будівництво його квартетного потоку складається *після* написання ним вказаного Тріо (перше – 1923, друге – 1944): Перший квартет – 1938, Другий, Третій, Четвертий, П'ятий і т.д.відповідно 1944, 1946, 1949, 1952… і П'ятнадцятий в 1975, як би повторюючи історичний шлях цих жанрів – від тріо-сонати до квартету.

Такий жанровий підхід, що став знаком російської музики XIX-XX ст., відзначений історичними шляхами інструментальних жанрів, в яких особливе місце зайняла *органна* – клавірна! – месса. В роботі О. Єпишина знаходимо відповідне узагальнення: «Як вокально-інструментальний цикл із відкристалізованими за сторіччя типізованими контрастними частинами, меса вплинула на формування циклу тріо-сонати... Органна меса драматургічно найбільш близька тріо-сонаті. У деяких частинах сонати «моделювалися» образний лад, стиль і контрастність певних розділів меси, у тому числі й інструментальних, усе більш активно впроваджуваних на початку XVII століття. Ритмічні, тематичні, регістрові, тембральні, формотворчі особливості тріо-сонат, як показав У. Кленц, часто укорінюються в різних розділах меси. Отже, саме меса сприяла становленню сонати як узагальненої музичної концепції» [80, с. 31-32].

І знов мусимо звернутися до *моцартіанського шляху клавірності,* яка була нерозривною відносно рівності звертання до клавесину і фортепіано, а

також до органу – нагадуємо ще раз, що саме Моцартові належать Тріо-сонати у другій половині XVIII ст., які він спеціально написав для церкви і клавірна партія в яких виконувалася на органі (див. про це у роботі Т. Полянської [229]).

Таким чином, сонатність, народжувана тріо-сонатою, у свою чергу, була проодуктом історичного просування *органої меси,* особливістю якої було трактування інструменту у строгому слідуванні *вокально-хоровому звучанню церковного типу.* А останнє означає особливого рооду динамічну рівність, що виключає *crescendo-diminuendo*, і особливого роду рівність подання складових фактури, незалежно від того, проходить тематичний матеріал чи контрапункт до нього.

Оркестральність мислення Й. Гайдна й Л. Бетховена в клавірі очевидне, тоді як італійське виховання Моцарта відрізняло його від Віденців, хоч і для нього спеціальне значення мало наближення до Й.С. Баха. Саме написання серії фортепіанних Концертів засвідчувало стильовий злам у творчості Моцарта – але залишаючи все цілком в руслі Віденського *моцартіанства* мислення композитора . Г. Аберт позначив у біографії Моцарта той період у передбаченні «Весілля Фігаро» як «великий стилістичний перелом, що відбувся під впливом Йоганна Себастьяна Баха, Генделя й Філіпа Емануеля Баха» [1, Ч. II, кн. 1, с. 142]. І “зовні” цей “...стилістичний перелом проявляється у звертанні, що кидається в очі, до світу старих форм...” [1, с. 141].

В якості ж “першого й найбільшого твору цього роду є *Меса c-moll*…»[1, с. 141]. А потім знаменитий дослідник творчих здійснень Моцарта, Г. Аберт, вказував на *Фантазію й фугу C-dur* у насліжуванні принципів Й.С. Баха [1, с. 148]. А як доказ впливу Ф. Е. Баха називає *Фантазії d-moll (KV.396) і c-moll (KV. 397)* [1, с. 153]. Але “…всі ці твори є лише підготовкою до відомої великої *Фантазії c-moll(KV. 475),* що була створена в травні 1785 року…»[1, с. 155].

Особливо виділяємо тональні пріоритети у створенні цих композицій “у дусі старих майстрів”, у яких тональність c-moll займає поважне місце як тональність *духовних* творів, тобто принципово конфронтуючих щодо театрального-оперного драматизму й трагедійності. Зміст такого протиставлення: не тільки пафос, але насамперед етос живить піднесений емоційний стрій зазначених творів, у них Натхненність співвідносна з “правдою афекту”, оскільки мова йде про “підсумовування” образного ладу Баха-батька і його високоталановитих, але тих, що належали до іншого покоління синів. І все-таки *церковність трактування мінорної тональності як піднесено-покаянної Смиренності варто відрізняти від специфічно оперної театральної патетики, що чітко формує «патетичний» c-moll у Л. Бетховена*.

Всі наведені посилання дозволяють усвідомити логіку стильових перетворень, які здійснив Моцарт до середини 1780-х років, коли з 1782 по 1786 він склав 15 великих фортепіанних Концертів, у будові яких справедливо вбачається вплив Й.К. Баха [1, с. 194]. Зазначена чутливість Моцарта до стилю Й.С. Баха і його синів, на противагу прийнятій установці на Г. Генделя, Абертом пояснюється внутрішніми психологічними стимулами: “...причину цього варто шукати... насамперед у тім, що, на відміну від свого батька, Вольфганг *незрівнянно більш вільно й безпосередньо протистояв головному ворогові відродження мистецтва Баха - раціоналізму...*” (курсив Л. Ш.) [1, с. 140].

Г. Аберт у цілому підкреслено захищає “проторомантизм” Моцарта, живу значеннєвість для останнього досвіду бахівського бароко, що, від бахіанства Н. Паганіні до аналогічних установок Ф. Шопена й Ф. Ліста, визначив антикласицистський бунт романтиків. Але той же Г. Аберт, захоплюючись романтичною евристикою Моцарта, *ігнорує унікально-оригінальні, класицистські у своїй основі, відкриття моцартівської стилістичної поетики.* Для нас важливі чіткі вказівки на “барочний нахил” Моцарта на висоті його завоювань у межах Віденського класицизму. У

цьому плані *органічним виявляється посилання на «моцартове рококо»* і в цілому на рококо у Віденській школі, народженій на хвилі «Жозефінівського класицизму».

Якщо підсумувати вказану фактологію моцартівського бахіанства, принципово відмінного від пробетховенських зусиль романтиків і того, що має відношення до церковної органності звучання, то виходимо на таку тезу: *чітке слишання церковних початків виразності музики Й.С. Баха, що у фортепіанній проекції наближало до салонної мелізматичної аскетики рококо, а в органній наближало до клавірної простоти подання фактури в цьому інструменті.*

Маестат моцартіанства у модерні-авангарді XX сторіччя, як вже неодноразово підкреслювалося, зконцентрувалося у підйомі впливу французької школи, епіцентром якої виступає *клавірна – нон-легатна, у відродженні клавесинного-чембального ефекту звучання фортепіано* – гра Г. Гульда. Фактично, моцартіанство, через звертання до шопенівської «легкої» піаністичної традиції, живило творчі здобутки С. Прокоф'єва (хоч і не без втручання «силової маскулінності») з його «об'єктивною» лірикою, яка не складала такого разючого контрасту, тим більш антитези моторності-скерцозності, як то мало місце у романтичній естетиці Ф. Ліста і його спадкоємців.

Не забуваємо, що саме моцартіанською установкою живився музичний авангард Нововіденської школи, для представників якої камерно-салонний тип quasi-духовного спілкування вирішував основну задачу вкрай диференційованого звуковидобіття, абсолютизацію якого видав фортепіанний пуантилізм А. Веберна. Усвідомлення салонного виміру спадщини Нововіденців в руслі моцартіанства демонстрував неодмінно у своїх виступах «нищівник оркестральних привілеїв фортепіано» – Г. Гульд. Відомо, що основна маса виконуваного ним – це твори Й.С. Баха і А. Шенберга. Причому, саме виконання Баха було *революційним в етимологічному* значенні цього слова, оскільки Гульд *відроджував*

клавесинність-клаверизм Баха в умовах фортепіано. І тим самим *перекреслював окестральне бахіанство XIX ст., впроваджуючи моцартіанське бахіанство XX ст.*

А от що стосується виконання А. Шенберга, то тут Гульд відверто додержувався салонного адраматизму, ігноруючи «страхітливі» нервові темпово-динамічні ривки. А в результаті – усвідомлене моцартіансько-салонне трактування як Баха, так і Шенберга. Узагальнення уявлень про музику бароко й Баха зокрема органічно пов'язане з концепцією «ритмічної пульсації», причому, «потужної». І при цьому вказується на аналогічность такої «пульсації» – ефектам джазу. І саме цей аспект «бахіанства» впроваджував Г. Гульд у виконання творів В. Моцарта.

Представлений висновок становить важливу посилку пояснення концепції виконання Італійського концерту Й.С. Баха канадським піаністом Г. Гульдом, від гри якого загальне враження асоціюється зі звучанням «потужного» і «твердого» ритму. Така якість звучання складається завдяки ритмізації піаністом агогіки-фразування: характерне для Гульда динаміко-агогічне посилення до кінця фраз-мотивів. Тут маємо накладення цього роду *інтонаційного ритму* на ритмічні побудови, фіксовані нотним записом, а в результаті створюється те, що в його грі називають проявом «напруженої думки, вольового початку й експресії», «завешеністю в ліпленні форми як у цілому, так і в деталях» [61, с. 101]. Можна вважати одним із джерел такого роду інтонаційно-агогічного рішення – ритмічну ритмованість французької мови, що має акцентування останнього складу слів; а це становить доданок фонетичного оточення англомовних канадців, до числа яких відноситься й Г. Гульд.

Особливу удачу виконавських досягнень Гульда склала подібна інтонаційна уніфікація, насамперед, творів Й.С. Баха, а також В. Моцарта, «прочитаних за Бахом», а саме це називають головним досягненням у виконавській діяльності названого піаніста. Показовою є спрямованість його творчих інтересів на проекспресіоністську й саме експресіоністську

музику XX століття, композицій П. Хіндеміта й А. Берга, А. Шенберга. Адже такого роду ритмо-інтонаційна уніфікованість звучання пов'язується з експресіоністським трактуванням остінато, у жвавому темпі і в агресивній напрузі подання, що займає винятково важливе місце в музиці XX сторіччя. Текст Й.С. Баха в Італійському концерті містить стимули подібного трактування, хоча моменти посторюваності-остінато задані, все ж, в іншому переломленні.

Остінатність у самого Й.С. Баха досягається за рахунок наскорізного проведення тетрахордної послідовності (f′-g^1-a^1-b^1), яка показана в середньому голосі I частини Італійського концерту. Її ж знаходимо в основі вступної побудови й контрапункту до вираженої лінії шістнадцятими верхнього голосу у II частині. А в фіналі вищевказана висотна послідовність входить в основне тематичне утворення із поступневим пасажем-anabasis. У вказаному тетрахорді впізнаваним є контур Грецького розспіву старохристиянської традиції. І якщо Й.С. Баха характеризують як «ортодоксального лютеранина», ще й дотичного до традицій піетизму [281, с. 140-143], то тим самим визнається його інтерес до візантійських джерел лютеранської служби, яка надихала Лютера у протистоянні католицтву.

На підтримку візантійських витоків піетизму Баха посилаємося на текст його Реформаційної кантати № 80, яка займає особливе місце серед його більше трьохсот виданих і більше шестисот існуючих Духовних кантат, оскільки присвячена заснуванню Лютеранської церкви (святкування Реформації) і написана на основний гимн цієї церкви, текст якого пов’язують із поетичними виявленнями самого Мартина Лютера. Крім того, ця Кантата є найкрупнішою, що в естетиці епохи ньютонівського шанування маси як показника вселенської гравітації означало усвідомлення величі і значущості предмета (це вже наступна епоха устами представників бідермайєра заявить, що «ікону шанують не за те, що вона велика…» [205, с. 172-175]).

І якщо перший і заключний номери Духовної кантати містять хоровий склад, причому, завершальний і у дусі хорально-акордового співу, щоб могла вступити вся громада, то хорове навантаження в інших номерах уникається. А в Реформаційній кантаті, на смислово кульмінаційному номері, що знаходиться в «точці золотого перетину» (№ 5 при загальному обсязі №№ 1-8), розташований унісонно співаючий хор, чого у Баха у творах, в принципі, немає. Але відомо, що Лютер цікавився візантійським одноголоссям і вважав його одним з можливих способів реалізації музики в заснованій ним церкві.

З того виходить, що поява послідовності Грецького розспіву в Італійському концерті, що утворює мелодійний фундамент служби старохристиянської візантійської традиції, варто враховувати у якості суттєвого смислоутворюючого фактору музики даної композиції Й.С. Баха. «Наскрізний» характер проведення даного мотиву-образу через всі частини Концерту, за типом cantus firmus старовинної церковної музики, повинен бути відзначеним виконавцями як *знак причетності до строгої простоти старохристиянської* традиції.

Гульд явно вловлює архаїзми музичної мови Й.С. Баха, але зближує її не із церковно-співочою, але, скоріше, з танцювально-моторною сферою, що органічна, як відмічалось вище, для церковної лютеранської-піетистської традиції. Піаніст демонстративно «розсовує» у темповому відношенні крайні й середню частини циклу, вносячи ознаки Presto, Prestissimo у звучання I, III частин і вирішуючи Andante II частини з опорою на шістнадцяту як рахункову одиницю верхнього мелодійного голосу (що утворює порушення історичної логіки нотного запису, за якою темп як основний рух співвідносився в Andante із кроком у четвертних довгостях). Гульд привносить, тим самим, контрасти італійських тричастинних Концертів Вівальді з жанрово-темповим контрастуванням частин циклу, які, безумовно, вплинули на Й.С. Баха, але які ніколи не заслоняли для нього «німецьку ідею» у його композиціях.

У виконанні Г. Гульда Італійський концерт Й.С. Баха оцінений як зразок одного з кращих його творчих досягнень [див. 61, с. 101]. З подачі Гульда в названому творі виявилися демонстративно підкресленими типові ритмічні мотиви, класифіковані Х. Бесселєром, у відповідності зі старонімецькою традицією, як “ігрові фігури” [357, с. 31-33]. Але не забуваємо, що танцювально-моторна концепція гри споріднює мистецтво Баха і Моцарта, оскільки зв’язки останнього з рококо, принципово-політичні в силу монархічного складу думок цього віденського класика, зверталися до сакральної танцювальності, показової спочатку для Гальського Православ’я, а згодом Галліканства Франції [48, с. 398-399].

Так що закономірно у концепції піанізму Гульда радикалізм фортепіанної антиоркестральності вирішується ним на творах Й.С. Баха і В.А. Моцарта, що історично «переплелися» в оригінальному бахіанстві творця Реквієму, в якому навіть Lacrimoza записана на 6/8 у темпі Allegretto, тобто з відчутними рисами сакральної танцювальності, яка, доречі, «ширяє» в музиці цієї заупокійної меси, достойно представляючи ідеальну танцювальність «хороводу ангелів» на честь Богославлення.

Таким чином, упевнене й абсолютне фортепіанне моцартіанство Г. Гульда невідривне від особливого роду *бахіанського грунту,* в якому вирішальну роль відігравало спирання на моторно-танцювальні ознаки, які охоплювали і досвід церковної музики, і виводили в найширший простір прикладного і навіть позахудожнього мистецтва. І недарма *«жорстка пульсація» гульдівського ритму неодноразово порівнювалася із джазово-роковими «бітами»,* які були живим оточенням піаніста, дотичним до «ідеальної танцювальності» піетистів і представників культури рококо, у тому числі Моцарта у XVIII ст.

Хід промоцартіанських думок Г. Гульда у відтворенні у грі композицій Й. С. Баха моторних стимулів рококо і піетистів як дещо суттєве для мислення у XX ст. підтверджується ініціативою подання Б. Бартоком запису циклів ДТК «за голосами», що наводить на клавірно-

чембальну манеру їх відтворення. Сама гра Бартоком своїх і чужих творів втілює позиції «клавіризованого» фортепіано, уникаючи тих відверто ударних ефектів, якими насичені його ж оркестрові композиції.

Увесь комплекс піаністичного надбання І. Стравінського, шанобливо називаного Шісткою «Цар Ігор», і безпосередньо представники даного об'єднання, що відкидали символізм, і дискутуючі з останніми композитори Молодої Франції на чолі з О. Мессіаном, що честю для себе вважали «дебюссизм», – для всіх цих авторів «символічний клавір» (за Д. Андросовою [8]) не-рояльного/не-оркестрального типу складав органіку фортепіанного втілення їх ідей. Виросший з символізму неофольклоризм Б. Бартока також цілком базується на мотериці промоцартівської-проскарлаттієвської гри, зумовлюючи тип фортепіанних виходів усіх визначних композиторів Угорщини XX ст., від З. Кодаі до Д. Лігеті, тобто *в прямій стильовій опозиції піаністичному лістіанству.*

Даний поворот виразності й техніки в угорські й школі є закономірним, з огляду на те, що піднятий на щит Ф. Лістом в емблематизації угорського стилю вербункош виявився неспроможним представляти цю націю у XX ст. (історично виправдане «поглинання» ідеї вербункош леутарною виразністю музики румунських-молдавських музикантів на чолі з Ж. Енеску). Знайдені Б. Бартоком і З. Кодаі у Секеї ангемітонні мелодії заклали нові засади мислення у національних здобутках музичної Угорщини.

Розквіт моцартіанської лінії у піаністичному мистецтві другої половини XX ст. відзначено виходом на світове визнання у 1970-ті І. Вишнєградського, композитора, який своє життя присвятив збереженню аристократичної салонності творів О. Скрябіна і який абсолютизував у «надшопенівському» значенні фортепіано – не-рояль, оскільки писав 4-х- і навіть 6-тиручні ансамблі для одного фортепіано, ансамблі для двох і чотирьох (наслідуючи Й. С. Баха) фортепіано – у новій темперації в ¼ і $^{1}/_{6}$ тона.

Творчість І. Вишнєградського, як бачимо, продовжує *бахіанство,* але у повороті принципово іншому, ніж то мали у бетховенському і лістіаніському переломленні. Тут доречною є згадка і про бахіанство моцартіанця Ф. Шопена, і бахіанство самого В. Моцарта. Як відомо, саме вплив Й. С. Баха зумовив багатство виявлення цього композитора у жанрі фортепіанного концерту, який червоною ниттю проходить через усе Віденське десятиліття. Бахіанське прочитання Моцарта склало класику виявлення стилю Г. Гульда, в якому «безупинна ритмічна пульсація» (у підкріплення ідеї моторики-танцювальності музики Й. С. Баха, яка вище обговорювалася у зв'язку із духовним-піетичним початком його мислення) представила дещо протилежне оркестральному «диханню» фортепіанно-пробеховеніанських побудов Ф. Ліста.

Бахіанство В. Моцарта трималося на привнесенні у фортепіанність техніки й фактури досвіду клавесинно-чембальної культури від свого вчителя Дж. Мартіні. Від Моцарта пішла Лондонська школа, очолена М. Клементі, яка породила феномен Дж. Фільда з його «діамантовим» піанізмом. Бахіанство Моцарта трималося, перш за все, на *контрапунктичності* фактурних побудов, які, як це технічно запрограмовано на клавесині й органі, не допускали внутрішньо-фактурної ієрархізації з виділенням «головного» голоса. Адже тільки котрапунктуюча сукупність, прозора і «легка» в уникненні «туттійних» динамічних вузлів, складала надбання моцартівського бахіанства, що жорстко втілив Г. Гульд у своєму виконавському прочитанні Моцарта.

Моцартіанство І. Вишнєградського більш демонстративне, бо спирається він на фортепіано-піаніно, а не на рояль, в його ансамблях у 4, 6 рук для одного інструмента навіть за фізичними умовами музикування рояльно «розставлені» лікті неможливі, можливі лише біля тулубу знаходжені руки з піднятими кистями. Тим самим у Вишнєградського відроджується сам аплікатурний принцип «легких» фортепіано, що

наслідували частково бахівську, більше добахівську гру без першого пальця, який скупо був задіяний і в грі Шопена.

Моцартіанські засади клавірності Г. Гульда і його угорські паралелі в піанізмі Б. Бартока і в продовженнях останнього у Д. Лігеті надзвичайно цікаві торканнями *популярної і маскультурної сфер,* які уособлені діяльністю представників мистецтва джазу і року. Те, що від «білого джазу» епохи рег-тайму сладалися лінії «акантиленної» гри, ритмізована ударність якої виключала рояльно-симфонізовані протиставлення щільності-динаміки звучання, асоціюючись з «неорококо» чарльстону і шиммі 1920-х, що через певні твори П. Хіндеміта, І. Стравінського, Б. Бартока поповнювала – за «корегованою подобою» – моцартіанські напрацювання неокласиків ХХ ст.

Суттєвим витоком *прикладного і в певному сенсі позамистецького виявлення моцартіанської клавірності виступив,* як це вже вище відзначалося, *звуковий компонент Великого німого,* тобто кіномистецтва 1900 – 1920-х років. І саме цей «полегшений» фортепіанно-клавірний варіант піанізму живив фортепіанні виходи естради, в якій не театралізована «подійовість» процесуально вибудованого твору, але ритмічна витриманість звучання і «знакові» включення окремих виразних знахідок складали матеріал виступів в наповнення конферансу чи в підтримку співаючого соліста.

Можливо, апогеєм розвитку промоцартівської клавірності у поп- і массфері стало дотримування в рок-групах у якості обов’язкової тембральної складової *електроорганчика*, для якого показова «громогласна» (через підсилювальну апаратуру) якість динаміки принципово сполучалася із зменшеним регістровим діапазоном як ознакою «клавірного тінейджера» у світі музично-інструментального обладнання. І це все – антирояльно, і в заперечення «оркестралізованого» лістівського органу, але в засвоєння похідності від *моцартіанської клавірної, чембально-органної культури гри.*

Поріг поставангарду, який для музики без обговорень визнається початком 1970-х років і вихід якого заявлений «інтертекстуалізмом» знаменитої «Симфонії» Л. Беріо, у планетарному масштабі, на межі художньо-самодостатньої і «третьорядової» музики відзначився «Ісусом Христом – суперстар» Л. Уеббера. Це єдина у даного автора рок-опера – інші твори базуються на жарі мюзиклу, хоча навіть за назвою оперний аспект суттєво корегує ціле у «Привиді опери», повсемісний успіх якого перевищує будь-які постановки вказаного періоду. І до сьогоднішнього дня дві вказані композиції складають найбільш затребувані вистави «навкололоперного» простору.

Виявлення клавіру в даних найпопулярніших до сього дня творах Л. Уеббера засвідчує категоричне неприйняття фортепіанності, а щодо органу діє принцип заперечення симфонізованої, тобто теж підведеної до оркестральності органної палітри того ж Ф. Ліста. І в цьому плані доповнюючим і органічно «продовжуючим» позицію популістської музики виступає вищевідмічена творчість І. Вишнєградського, ансамблі якого для 2-х – 3-х учасників за одним інструментом показували відродження естетики *культури музикування рококо і бідермайєра* – в умовах фортепіанного мистецтва поставангарду.

Повертаючись до умов заявки *нерояльного, моцартіанського і навіть домоцаортіанського підсумку пошуків XX ст.,* зупиняємося на вищевказаних і епохально значущих творах Л. Уеббера 1970-го і 1990-х років. Творчість англійського – американського (так визначається його національне спрямування в мистецькій сфері [284]) композитора Л. Е. Уеббера не потребує спеціальних коментарів, оскільки раннє визнання й сталий успіх усього ним написаного говорить сам за себе. Але якраз грандіозно успішне буття цього автора на грані мас-/попсфери і професійної художньо-самодостатньої творчості свідчить про органіку вписування його творів в культурні запити часу, що сумативно зазначається як поставангард.

Клавір у вигляді фортепіанного звучання, принципово позбавленого від його сольно-концертної оркестральності, мав досить широке застосування в музично-сценічних жанрах, у тому числі в опері, у помежовній до неї сфері сценічної кантати-ораторії, у балеті. З'єднання фортепіанно-клавірного із салонно-камерним (Х. Хенце, Б. Бріттен, Р. Щедрин) або клавірно-ударним (у паралель до джазу – у І. Стравінського, К. Орфа) на порозі поставангарда обернулося до клавірно-органного прочитання на відродження початкової знаковості храмової святості звучання (О. Мессіан). Вихід «Св. Франциска Ассизького» Мессіана здійснилося на тлі всесвітнього торжества в «паралельному світі» мас-мистецтва рок'опери Л. Уеббера «Ісус Христос – суперзірка», екранізація якої підкреслила органіку мюзиклових позицій у жанровому вигляді твору.

Зазначена рок-опера сюжетною основою демонструвала містеріальний ракурс трактування жанру, посилений режисерськи-виконавським «коментуванням» композиторського тексту. Настановним номером в Уеббера є монолог Іуди, відповідно до ідеї, заданої назвою: Хрестний шлях Ісуса як сходження до популярності. У постановках від начала приймається принципово інше: на тлі відеоряду, що демонструє конструювання місця дії Ісусового Подвигу, проходить тема-символ Розп'яття, що втілює зміст того, що в корені не розуміє й не приймає Іуда й іже з ним. Ця тема Покаяння-Спокути не свого гріха подається рок'овим інструментальним складом, з'єднання яких знаменує прийняття свідомістю тінейджерів християнської Істини.

Саме вписаність історії Христової у звучання молодіжної музики, збагачуваної розспівами арій (арія-пісня Магдалини, Арія Ісуса), створює робочий континуум дії: сумніваючись, помиляючись, близнюрствуючи, юні душі долучаються до Істини, минаючи спокуси цинізму й віросповідальної неприщеплюваності. І навіть Фарисеї, Пілат, не змішувані з молодіжною запальною правдошукачною напористістю, охоплюються єдиною

тембровою «плямою» рок'інструменталізму, у якому змішуються «голоси» морально зацікавлених осіб.

Є єдиний виняток в ряді різноманітних фігур-характерів дії: Ірод, лиходійство якого самодостатнє і те, що живиться інерцією охорони порядкоустрою. І цей поза мораллю орієнтований принцип дій відзначений різкою тембральною розбіжністю з усією сукупністю звучань: фортепіанно-піанольний звуковий шар у ритмі знов модного в 1960-ті чарльстона, що, у свою чергу, воскрешає тембральный колорит раннього «білого» фортепіанного джазу і 1920-х.

Саме таке впровадження клавіру в музичне дійство рок'спектаклю, що дає наочне зіставлення «стилів життя – стилів мислення», з яких один життєво-буттєвий підхід одухотворений при всіх плутаних киданнях сумнівів-бунту-замилування, а інший – бездуховний за суттю споживчого самообмеження й байдужості до всього, що не є комфорт споживання. Стильово-тембрально протипоставленими виявилися два історично зв'язаних пласти: джазового початку й постджазового рок'інструментарію. Перший («рег-тайм-чарльстоновий») ототожнений до 1970-х із традицією, зі стилем життєвих стереотипів минулих, відділених двома світовими війнами й незліченними соціальними катаклізмами поколінь. А інший (рок'овий) – «плем'я младоє, незнайоме» тінейджерівських солідаризацій у протистоянні категоричному ригоризму й тверезомисленню *батьків.*

Ні орган як такий, асоційований на Заході з храмовим знаком, із традицією християнського обрядотворення й обрядовірія, ні фортепіано, що склало емблему одинично-артистичного самоствердження, не збігалися зі значеннєвими лініями проповіді – антипроповіді твору. При всій виразності танцювальних сцен, внесених режисурою постановників, ці останні аж ніяк не становлять музичного нерва спектаклю, де все зосереджено на співі – арій, монологів-діалогів, хорових вступів. У цьому плані твір Уеббера 1970-го року – *опера,* причому, у деяких виконавських рішеннях очевидно наближена до *литургічної драми.*

Останню Г. Кречмар [113, с. 21-27] принципово вважає початком опери, оскільки вона, на відміну від християнської містерії (з якої вона виросла й співіснувала з нею аж до Контрреформації, тобто до середини XVI століття) – співалася від початку й до кінця. І співалася у вигляді *розспівування* за прийнятими текстами *типових* (канонічних духовних) мелодій. *Типовими* ж були в основі своєї й мелодії, узяті в *рок'оперу*, у тому числі це риторичні символи, почерпнуті автором або постановниками з архетиповых утворень церковної музики.

В основі Арії Ісуса, що становить епіцентр проповідницької наповненості музичного тексту, лежить послідовність catabasis в обсязі кварти, безпосередньо висунутої на положення тематично провідного компонента в інструментальному супроводі. Ці «відколки» храмових мелодій, що містять архетиповые показники, «уплетені» у тембо-інтонаційні побудови рок'ової стилістики, заявляючи релігійні тяжіння до кореневих позицій християнської моралі, але принципово обходячи прийняту офіційною церквою Богослужбову традицію.

Сказане пояснює невиявленість органності в релігійному співі – і тим природніше в «хиппівім» одіянні (сценічному й звуково-музичному) обминається фортепіанно-оркестральна, демонстративно музично-цивілізаційна тембральність, несумісна з маргінальним колоритом персонажів. Зазначена стильова виділеність засобів виразності, відповідно до преодання ідеї категоричного пієтету дітей-тінейджерів в епохальному протистоянні «батьків і дітей» на рівні XX сторіччя, утворює безпосереднє музичне продовження естетики 1960-х, що оголила максимально антитрадиціоналізм у спрямованості заперечення на *академічно*-традиціоналістські позиції. Відповідно, органна й фортепіанна тембральність тут недоречна, тоді як ранньоджазова клавірність виявилася достатньою в опонуванні рок'стильовій універсалії цього *рок'оперного* твору.

У музиці відстоялося уявлення про полістилістику, що «поглинула» розділення на художньо-стилістичні напрямки як художньо-стильову емблему поставангарда, що гранично наближена до загальнокультурної «мозаїчності» за А. Молєм.

З позицій виділених ознак постмодерна-поставангарда «Ісус Христос – суперзірка» Л. Уеббера самою ідеєю з'єднання рок'культурної стилістики й оперності задовольняє повністю уявлення про злитість високого й низького в зазначеному шарі-стилі. Однак предметно-ідейна виюудуваність подій у дії, раціонально-усвідомлене протистояння добро – зло, головне, поглинутість усього композиційного цілого принципом «служіння тінейджерам» та ін. свідчать про «зв'язок по інверсії» з авангардом, – що відповідає реальності висування *першого* (*одного з перших*) зразка постмодерністської культури-мистецтва.

Пророоблений тут аналіз клавірно-тембральних переваг рок'опери «Ісус Христос – суперзірка» дозволяє пояснити вписаність даного твору в деякі демонстративні ознаки поставангарду, але одночасно знаходження в безпосередньому зв'язку з авангардом як таким (у його неоекспресіоністскій-*примітивістській* версії)

Впровадження клавірності дозоване в даній рок'опері відсуванням від традиційно богослужбового трактування святості, що й приводить до відсутності органних «посилань» в інструментарії на традиційні знаки сакральності, що заявляються іншими засобами. Допущення ранньоджазової стилістики в характеристиці Ірода продиктоване абсолютизацією рок'стилю, у якому рег-тайм-чарльстонне у функції музичного «портрету батьків» позначає й чуже рок'образам, і залишає в симбіозі мас-культурних нашарувань у функції градацій повноти й частковості джазових джерел рок'у.

Тим самим просування поставангардного - постмодерного мистецтва від 1970-го до 1980-х демонструє відтискування стильових екстремалізмів, почерпнутих від практики авангарду, органічних для «пограниччя» 1960-х і

1970-х, в умовах якого представлена рок'опера «Ісус Христос – суперзірка» Е. Л. Уеббера. Поставангард народжує «значеннєвих перевертенів» по відношенню до арсеналу класики авангараду й такого дотичного до нього явища як рок-опера.

Наступний етап роботи Л. Уеббера – створення цілої серії мюзиклів, у тому числі це самі яскраві серед них: «Кішки» і «Привид опери». Тобто відбулося звертання до жанру, що оброс від 1920-х років (як часу його народження) традицією, причому, від 1950-х років, за допомогою творчості Л.Бернстайна того що представив нову фазу – *драматичний* мюзикл. Саме позначення («драматичний») фіксує посилення в ньому європейського традиційно-театрального комплексу – не забуваємо, що під егідою «музичної драми» народилася й вибудувалася класика опери (у тому числі й у вигляді свого історичного прототипу, за Г. Кречмаром [113, с. 27-30], *литургічної драми*).

Оскільки розвинений сюжет протиспрямовано діючих персонажів, результатом чого виступає конфліктом народжена трагіко-драматична кульмінація, визначає принципову далекість драматичного мюзиклу від його початку, мюзиклу як такого. В останньому принцип ревю, тобто сукупність музично оформлених номерів, у якому співочі прояви, органічно в джазовому стильовому орієнтуванні пов'язані з танцями, становлять провідний момент. У мюзиклі сюжетна лінія становить канву-привід для концертно-святкового прояву виступів артистів – у драматургії сюїтно-номерної послідовності, у якій тетральная *контрастність ситуацій* займає провідне місце.

У драматичному мюзиклі сюжетна й образно-персоніфікована розробленість сюжету тягне на використання класики *драматичної драматургії,* паростки якої знаходимо в «європейському мюзиклі» Е. Кшенека 1920-х років. Обоє його найвідоміших творів – «Стрибок через тінь» і «Джонні награє» – після вдалих постановок у Відні й у Ленінграді були поставлені наприкінці 1920-х в Одесі, оскільки наше місто на початку

XX століття втримувало провідне положення в дореволюційній і постреволюционной Росії в розвитку мистецтва модерну-авангарду (про це спеціально в статті О. Ровенка й О. Маркової [246]).

Правда, клавірна участь, що становить предмет даного дослідження, не виділена в партитурі зазначених творів Е. Кшенека, оскільки головним стильовим показником для нього був *свінг,* із введенням відповідних характерних інструментальних складових – у сполученні з оперно-опереточним інструментальним набором академічного симфонічного складу.

Дана увага до створеного у 1920-ті обумовлена, по-перше, очевидним проявом наприкінці XX століття поверненням до жанру мюзиклу, що народився на початку минулого сторіччя, причому, у Європі відразу виявлялася у вигляді «драматичного мюзиклу» Е. Кшенека. А, по-друге, зазначена жанрово-стильова «арка» початку й кінця XX сторіччя становить частину стильової аури відповідності названих культурних ареалів, з яких перші десятиліття XX століття пройшли під знаком панування символізму-фовізму («епоха Дебюссі-Равеля»), тоді як 1970-ті – 1990-ті роки мають тенденцію позначатися як «неосимволізм» [166, с. 99-134]).

Відповідно, у даному дослідженні аналіз мюзиклу Л. Уеббера «Привид опери» складається в ракурсі очевидного повернення на новому рівні завоювань авангарду XX століття до того, що було й джерелом, і антитезою останньому – до модернізму початку XX століття. З 1970-х ці ознаки реанімації творчих знахідок початку сторіччя виявилися як «стиль ретро», що узагальнив відсунуте «ангажованим», антиромантично-антисимволістськи вибудуваним (див. декларацію Шістки [336, с. 167] та ін.) мистецтвом центральних десятиліть минулого століття.

Отже, клавірне наповнення рок'опери Е. Л. Уеббера «Ісус Христос – суперзірка» відповідає антитрадиціоналістським установкам епохи авангарду в музично-професійній сфері, що визначає – ігнорування не тільки клавірності-рояльності як синоніма академічного симфонізму, але

також специфічно органних вкраплень, чітко на слух асоційованих з канонічно-конфесіональним принципом церковного інструменталізму християнського Заходу.

Чітко також відмічається у виразних акцентуаціях апеляція до символіки клавірності піаноли й рэг-тайму як тембральных ознак спрощенства, атрадиціоналістського прочитання фортепіанного інструменталізму, що емблематизувало академічне мистецтво.

Нарешті, драматургічне навантаження «клавірної ударності» здійснюється як епізодичний прояв інструментальних взаємодій, оскільки провідні персонажі й алегорії їхніх відносин не збігаються із семантикою традиційних клавіру-фортепіано, клавіру-органа як тих що репрезентують від сфери свідомості й логічної здатності розуму вибудовувати складноналаштовану ілюзорну просторовість гіпер-поліфонічної фактури, тоді як логіка сюжету й логіка характерів рок'опери базується на простоті опозиції вигоди (вступна - настановна - арія Іуди) – і Спокути (Арія Ісуса).

Звертаємо увагу на жанрову типологію *рок-опери,* що непорівнянно із джазовими можливостями: «джазу-опери» не існує, тоді як рок’ очевидно живився завоюваннями джазового мистецтва. Історично зложилася *зонг-опера* з використанням джазової виразності в засобах – але це не джаз як такий. У цьому випадку підкреслюємо спрямованість Уеббера й рок'а в цілому до синтезу з оперними можливостями. Наступний етап занурення в мюзикл, у відокремлений від джазу жанр, але той що не зливається із джазом, має своє логічне продовження впровадженням «привида оперності» у цю помежовну до джазової сфери типологію.

Клавірне «пляма» характеристики Ірода становить знаменний, але виразно не вирішальну ознаку оснащення інструментальної палітри рок-опери. В цьому разі зосереджуємося на мюзиклі «Привид опери», оскільки тут маємо виявлення демонстративних відзнак поставангарду в його «мозаїчній відстороненості» вираження і з очевидною *симулякровою* підосновою цього останнього. Відповідно, виділяється *герменевтичний*

ракурс опису, оскільки не слідування за романом Г. Леру, написаного у кінці XIX ст., визначило небувалий успіх твору Уеббера у підсумку XX сторіччя, але дещо специфічне і для часу, і для місця створення композиції. І, вважаємо, мистецький «фокус» виявлення тої специфіки нерозривне із клавірно-органним втіленням ідеї Творіння.

«Привид опери» Л. Уеббера визначаємо в жанровому рішенні як мюзикл, точніше драматичний мюзикл, закладений Л. Бернстайном в 1950-ті. Принадність такого рішення типологічної належності твору спонукує коментаторів підкреслювати, що «повноцінно-оперні прояви належать, головним чином, другорядним персонажам...», що оперний стиль спливає тільки у вигаданих операх, створених Привидом й т.п. [232]. Однак серед найбільш популярних номерів твору – арії й дуети провідних персонажів: Привида, Христини, Рауля. А це все у вищій мері вокально вибудувані номери, значно відділені від танцювально-моторної бази мюзиклу. А також від джазової його стильової основи: тому що танцювальнвсть-моторність мюзиклу від початку живилася й живиться джазовим ритмо-пластичним принципом.

У даному творі партія Христини відверто наповнена фігуративною вокальністю - у дусі bel canto романтичної semiseria. Однак у музикознавчих описах цього твору категорично підкреслюється «несуттєвість» оперних компонентів композиції: «Повноцінні оперні уривки належать, головним чином, другорядним персонажам, таким як месьє Андре й Фірман, Карлотта й Пьянджи. Оперний стиль – у вигаданих операх 'Haniball', 'Il Muto', 'Don Juan Triumphant'» [279].

Особливо підкреслюється «суміш різноманітних стилів – від великих опер Мейєрбера до Моцарта й навіть Гілберта й Саллівана» [389]. І, помітимо, автори наведених описів указують на оперні джерела цієї стильової розмаїтості. Чомусь зовсім вислизають від уваги аналітиків *веристські* показники натхнення Л. Уеббера, хоча від «Поргі й Бесс» Дж. Гершвіна до американського китайця Тань Дуня простежується

веристська стильова парадигма американського оперного письма: у центрі XX століття американська музика виявилася прикрашеною високоталановитими веристськими операми С. Барбера, Дж.-К. Менотті й К. Флойдта. Артистичний статус головних героїв і криваві вплетіння в сюжетні перипетії відверто нагадують «Тоску» й «Турандот» Дж. Пуччіні. Але головна подібність – мелодизм у партіях головних героїв, відзначений оперним діапазоном і оперною ж розспіваністю.

Нагадуємо, що веристська парадигма американської опери у якості кореневого утворення знайшла італійський модерн 1890-х років у творчості П. Масканьі, Р. Леонкавалло, Дж. Пуччіні й ін. Американські мотиви «Мадам Батерфляй» і замовлення зі США, що привів до написання в 1910 р. «Дівчини із Заходу», поклав початок просуванню музики Пуччіні й веристів у цілому в базову складову музичного театру США.

Хронологічно музичний веризм збігався із символістським музичним комплексом К. Дебюссі, і, при істотних відмінностях цих напрямків (веризм – символізм), все-таки були принципово спільні риси, породжені «модерністським образом думки» представників обох художніх напрямків: 1) виражені примітивістські складові, 2) довіра до цінностей Віри й ритуалізованість свідомості персонажів; 3) опора на популярну сферу – тільки для веризму це тривіальності оперної традиції, а для символізму Дебюссі це завіти церковного театру типу літургічної драми. Веризм усвідомлював свою вирощеність зі століття романтизму, у сюжетах і прийомах концентруючи характерні «загальні місця» романтичної опери.

Символізм протистояв моральній однозначності романтизму у вибудовуванні антитез герой – лиходій, геройство – злодіяння в єдності психології персонажа, однак солідаризувався з романтизмом у спостереженні моральної амбівалентності певної видатної особистості (див.фігуру Демона як персонажа й романтичного, і символістського мистецтва, див.прихильність французьких живописців до втілення героїв Р. Вагнера й ін.).

В основу мюзикла Е. Л. Уеббера покладений роман французького письменника Г. Леру (1868-1927) [232], у жанрову типологію якого, хоча б за хронологічною паралеллю до вищевідзначених художніх феноменів веризм – символізм, органічно проникають відповідні методологічні принципи.

Роман Г. Леру «Привид опери» («Фантом опери»), за яким написаний твір Л. Уеббера, відноситься до детективного жанру. Герої цього твору, як і інших опусів, почерпнуті з персонажів Ж. Рулетабіля (Joseph Rouletabille), сучасника романіста, відомого репортера. Леру сам був журналістом, але не ця професія зробила його знаменитим, а створення, як їх називали, «кримінальних романів», з яких «Привид опери» (1910) став самим знаменитим [369, с. 1, 276].

Назва роману в англійському виданні значилася так: «Mystery story». У творі усвідомлювалося спадкування [там же, с. 276] від Е.Т. Гоффмана й В. Хауффа з Німеччини, В. Скотта й Ч. Діккенса з Англії, В. Гюго, О. де Бальзака й О. Дюма з Франції, Е. По із США. Крім того спеціально підкреслювалася наступність стосовно останнього в ракурсі детективного жанру, а також до У. Коллінзу в Англії, Е. Жаборю у Франції. Прямо зв'язувалася назва роману Леру із заголовком аналогічного жанрового опусу Е. Сю «Таємниці Парижа» [369, с. 277].

Вказувалося, що ідеї В. Гюго про Собор Паризької Богоматері в однойменному романі як деякого мікрокосму й оберненій якості його в підземній клоаці Парижа в «Знехтуваних» – з'єдналися в Леру в образі Паризької опери, з її «наземною» частиною тріумфів і підземеллям, що приховує наслідки падінь і скандалів. Так вибудовується в Леру уявлення про Паризьку оперу як деякої «Вавілонської вежі», що випестовує своїх геніїв і духів зла, розділеної за пластами «світу горнього» й «дольнего» [369, с. 277-278]. Тому Рауль де Шиньі асоціюється і з Орфеєм, що виводить свою обраницю з тьми, і із самим Данте, що проходить через кола занурень у безодню.

Очевидні й паралелі з героями Дж. Байрона, Г. Берліоза, з «Летючим Голландцем» Р. Вагнера [369, с. 279]. Складаються ниты зв'язку з «Майстром і Маргаритою» М. Булгакова, написаного пізніше, але в очевидному черпанні з того ж запасу, що живив і твір Леру. Показовий збіг ідеї піднесення героїв проникненням на дах Опери в Леру й дах піднесеної над старою Москвою будівлі в Булгакова (асоційованого з будівлею Державної бібліотеки як наукового сховища столиці й країни).

Зі сказаного про паралель до подійних ситуацій роману Булгакова очевидна ще одна пряма алюзія до морально-художніх цінностей XIX століття: мотив фаустіанства. Тільки виконаний з експресіоністським зближенням образів Фауста й Мефістофеля, більше того – гіперболізація творчого генія в особі головного героя, одночасно невіддільного від потворності насильства й фізичної бридкості. Із цієї, профаустіанської ідеї (що настільки багато визначила й у мистецтві XX сторіччя), вважаємо, виростає сама музична емблематизація дії композиції Л. Уеббера: демонічний Майстер-Привид, що формує свого адепта в прекрасному жіночому обрисі – у співвідношенні баса-баритона й сопрано (див. Демон і Марія в «Демоні» Ант. Рубинштейна, Мазепа й Марія в «Мазепі» П. Чайковського, Герцог і Юдіт у «Замку Герцога Синя Борода» в опері Б. Бартока й т.п.).

Є ще один очевидний, що також виростає з фаустіанської ідеї, виток, про який умовчують коментатори й роману Г. Леру, і опери Е.Л. Уеббера: це роман американця Дж. Дюморьє «Трильбі», у центрі якого потворний геніальний музикант і педагог, гіпнотезер Свенгалі й створена їм велика співачка Трильбі. Цей роман з'явився в 1894 р. [279] і мав приголомшуючий успіх, а роман Г. Леру з'явився в 1910 р., явно успадковуючи детективно-експресіоністські складові фаустіанського нахилу твору Дюморьє. Адже й у Леру Христина – співачка, а її особливий дар, що одного разу виявляється в ній, як з'ясовується з розвитку сюжету, є наслідком впливу генія Привида.

У музичному переломленні ідеї створення своєї Маргарити, тільки в сугубо позитивному емоційному зафарбленні, у жанрі мьюзикла здійснив Ф. Лоу в композиції «Моя прекрасна леді» (за комедією цього ж роду Б. Шоу), 1958. Таким чином, лібрето для мьюзикла Е.У. Уеббера складалося в контексті надзвичайно значимих художніх об'єктів, що так чи інакше визначали аллюзивный ряд у сприйнятті твору, оригінальний поворот яким требі було додати настільки ж очевидним, але не використаним у ряді перерахованих вище романічно-музичних упереджень.

І цей важіль, що склав актуалізацію для підсумку XX століття подій, що явно відтворювали романтичні/неоромантические (що увібрали символістські-експресіоністські торкання) змісти, була побудова всієї дії у фабулі *пасіона*, що жодним чином, як жанр, недоторканим був у XIX столітті (при всій повазі романтиків і представників інших напрямків до Й.С. Баха). Але в XX сторіччі зазначена жанрова типологія стає надзвичайно затребуваною, більше того, за О. Марковою, утворює прояв *архетипових* властивостей цієї типології для XX століття в цілому [163, с. 126-138].

Витягнуті Л. Уеббером і його лібретистами Ч. Хартом і Р. Стіглоу фрагменти з роману Г. Леру помістилися у двох актах – у двох частинах вистави, типових для структурних рішень XX століття, підданого, за Т. Адорно [355], «двофазній діалектиці» перетворень, на відміну від раціоналістичної класики трьохфазовості теза-антитеза-синтез. І дана «структурна діалектика» наближена до відзначеної О. Марковою метажанрової для минулого сторіччя вибудованості *пасіонного* типу (перша фаза – уготовлення до спокутної жертви, друга фаза – здійснення жертвоприношення [163, с. 127]), типологія якої категорично не проглядається в столітті романтизму, але стає «загальним місцем» композиційних рішень у століття Науково-технічної революції й «етажної» психології свідомості/підсвідомості минулого сторіччя.

При всій розкиданості подійного ряду «Привида опери», дві частини лібрето чітко обіграють: 1) повідомлення про необхідність жертовної любові Христини як би в схемі казок про Красуню й Чудовиська, 2) жертвопринесення у вигляді «підміни» спокутної акції Христини спробою покарати самого Привида. Цей останній зосереджує уявлення про традицію, пропонуючи для постановки свої *опери.*

Його акт творення показаний у його підземному лігвищі, що явно співвідноситься із сатанинським діянням. Але розташоване це лігвище серед органних труб, асоційованих із церковністю. І *звучить орган*, затверджуючи значимість «Фауста XX століття», що сполучає у своєму вигляді людське-творче й мефістофельське-сатанинське. Функція Маргарити-Обраниці, призначеної ним для Христини, складається в протилежності ідеї, закладеної в даний персонаж генієм Й. Ґете й музично-церковною редакцією цього образа в опері Ш. Гуно. Христина робить свій вибір, але колорит «легкого сопрано» партії Маргарити в Гуно проступає – у вигляді колоратурних складових партії Христини.

Тим самим *тембр органа отримує в даному творі тривіальне у виразовому значенні навантаження*, оскільки твір представляє собою мюзикл, але з показовими оперними нашаруваннями, у тому числі це *звучання органа в адекватній для нього ситуації емблематичної сакральності творчого акту як проекції Божественного творення*. І цей аспект, загалом, традиційного озвучування органа в опері або ораторії, підтриманий трактуванням партії Привида як *ліричного* баритона, що надає його вокалу печатки високого прилучення до ідеального плану вираження.

Слід особливо відзначити суто вокальний у цілому план характеристики головних героїв, танцювальна пластика рухів яких значна, але не сполучена з танцювальною самозначимістю цих партій. Тим самим порушується паритет вокальностъ-танцювальності, що показовий для мьюзикла, а перевага вокалу й вираженої драматичної напруги вказує на симбіоз опери й оперети (безсумнівно Віденського типу).

В роботі А. Решетової, присвяченої аналізу динаміки впровадження клавіру у вистави музичного театру, відносно даного твору «Привид опери» Е.Л. Уеббера складені висновки, які переконують своєю ретельністю:

- покладений в основу сюжету композиції роман Г. Леру становить органічне породження літератури-театру епохи символізму, успадковуючи ідею «педагогічного гіпнозу», насамперед, від Дж. Дьюморьє, у якого очевидно проступають риси «фаустіанства XX століття»;
- музичне рішення явно апелює до вокальної насиченості «надмьюзикловського» рівня, при цьому явно злагоджуючись із підвалинами веризму в трактуванні партій Привида, Рауля, але привносячи у характеристику Христини показники чероїні *ліричної* опери з обов'язковістю вигляду героїні як «жінки-дівчинки» і наявністю блискучої «ігрової» колоратури;
- драматургічне ціле підлягає закономірностям пасіонної типології, у якій перша частина є ідея уготовления жертви, друга – здійснення її, що підтримано високими знаками-символами; у цьому випадку – особливе емблематичне навантаження лягає на тембр органа і його сценічний вигляд, семантика якого погоджується зі значимістю сакрально-творчих актів;
- зазначена клавірна участь різко протистоїть рок'оперній недовірі до пафосності органних оголошень; поставангардний значеннєвий розклад погоджує традиційний естетично-моральний позитив органної виразності з демонічним сценічно-зоровим втіленням образа Привида [241, с. 30-31].

Зіставлення двох знаменитих творів Е.Л. Уеббера – вищеаналізованого «Привида опери» і рок-опери «Ісус Христос – суперстар», яка зумовила вихід автора на світовий рівень творчості, в аспекті виявлення в них тембральності клавіра, – вказує на досить різні принципи втілення. І вказані принципи відповідні щодо історичних протистоянь авангарду й поставангарду. Для рок-опери «Ісус Христос – суперстар» характеристичним є вихід на клавірну локальність рег-тайму, в

якому зосередився розважальний стильовий момент як деякий значеннєвий «оазис» дії.

Інший зміст має розміщення органної звучності в центрі твору Уеббера «Привид опери», створюючи складну амбівалентність ліній характеристики головного персонажа, що сполучає в собі риси Квазімодо Гюго, Свенгалі Дюморье, головне, Фауста й Мефістофеля Ґете й Булгакова, у єдності їх персоніфікації головного героя як творця й лиходія, як благого «привида опери» у проджазовому потоці мьюзикла – і одночасно як страхаючого Привида Опери, що спотворюється до пародійних змістів у жанрових лещатах, неадекватних щодо *Оперної* ідеальності й героїки.

Висування органної звучності як такої на центральне положення в дії освячує оперний розмах мьюзикла, у якому створений явний вокальний нахил у подачі персонажів, причому, з вираженими веристськими показниками форсирування *типових* прийомів з метою ствердження показової для самовідчуття носіїв культурних перетинань XX століття *дифузії* театру й бутійності. А це демонстративно заявлено було наприкінці XIX сторіччя в опері Р. Леонкавалло «Паяци», і неодноразово було продовжено в сюжетних позиціях «плутання сцени й життя» – і в «Тосці», в «Мадам Батерфляй» Дж. Пуччіні, в «Джонні награє» Е. Кшенека, в «Сильві» І. Кальмана, в «Петрушці», «Маврі» І. Стравінського, у «Засобі Макропулоса» Л. Яначека, в «Балаганчику майстра Педро» М. де Фальї, у балеті «Чайка» Р. Щедріна, в «Розумниці» К. Орфа, у «Грецькому пасіоні» Б. Мартіну й т.ін.

Орган у повноті представництва Творчості, у якій сакральний знак сплітається з егоцентризмом артистичного воління, – це рудимент классичності-*оперності* в джазованому «потоці життя», що сполучений і із красою Перетворення (вокальний дар Христини, вибудуваний Привидом), і з низькістю винищування «зайвих».

Для усвідомлення специфіки прояву клавіру в «Привиді опери» Е. Л. Уеббера виявилося необхідним порівняння драматургії цього твору з

тим, що супроводжував ствердження авангарду на грані з поставангардом («Ісус Христос – суперстар»), тоді як сам предмет даного дослідження, семантика клавіру в мьюзиклі «Привид опери» представляє відбиття в музичному жанрі культурних тенденцій поставангарда в чистоті й повноті його прояву.

У результаті проробленого зіставлення виявилося, що в першому з тут названих творів, в рок-опері «Ісус Христос – суперстар» маємо *локалізацію одиничного* в пафосі пошуку Істини за допомогою впровадження тембру ударно подаваного клавіру, клавіру-піаноли. Вказана рок'опера сюжетною основою демонструвала містеріальний ракурс трактування жанру, підсилений режисерськи-виконавським «комментуванням» композиторського тексту. Установочним номером у Уеббера являється монолог Іуди, у відповідності до ідеї, заданої назвою: Хрестна путь Ісуса як сходження до слави. В постановках часто акцентується інше: на фоні відеоряду, що втілює уявлення про Подвиг Ісуса як Каяття-Спокуту не свого гріха, що й подається рок'овим інструментальним складом, єдність звучання якого знаменує прийняття свідомістю тинейджерів християнської Істини.

В роботі А. Решетової [241] висувається таке спостереження: «Саме впровадженість історії Христової у звучання молодіжної музики, збагачуваної розспівами арій (арія-пісня Магдалини, Арія Ісуса), створює робочий континуум дії: сумніваючись, помиляючись, юродствуючи, юні душі прилучаються до Істини, минаючи спокуси цинізму й віросповідальної неприщеплюваності. І навіть Фарисеї, Пілат, що не змішуються з молодіжною запальною правдопошуковаою напористістю, охоплюються єдиною тембровою 'плямою' рок'інструменталізму, у якому змішуються 'голоси' морально зацікавлених осіб» [241, с. 33].

Але маємо єдиний виняток в ряду різноманітних фігур-характерів дії: Ілиходійство якого є самодостатнім і живиться інерцією охорони порядкоулаштування. І це поза моралі орієнтований фактор дій відмічений

різким тембральним неспівпаданням із всією сукупністю звучань: фортепіанно-піанольний звуковий пласт у ритмі модного в 1960-ті чарльстона, котрий, в свою чергу, воскрешає тембральний колорит раннього «білого» фортепіанного джазу.

Саме таке впровадження клавіру в музичне дійство рок'спектаклю, що дає наочне зіставлення «стилів життя – стилів мислення», з яких один втілює життєво-буттєвий підхід, одухотворений при всіх плутаних киданнях сумнівів-бунту-розчулення, а інший – бездуховний за суттю споживчого самообмеження й байдужості до всього, що не є комфорт споживання. Стильово-тембральними протиставленнями виявилися два історично зв'язаних шари: джазового витоку й постджазового рок'інструментарію. І знову звертаємося до узагальнень А.Решетової: «Перший (‘рег-тайм-чарльстоновий’) ототожнений у 1970-ті із традицією, зі стилем життєвих стереотипів попередніх, відділених двома світовими війнами й незліченними соціальними катаклізмами поколінь. А інший (рок'овий) – ‘плем'я младоє, незнайоме’ тинейджерівських солідаризацій у протистоянні категоричного ригоризму й тверезомислячих *батьків»* [241, с. 34].

Ні орган як такий, асоційований на Заході з храмовим знаком, із традицією християнського обрядотворения й обрядовіриування, ні фортепіано, що склало емблему одинично-артистичного самоствердження, не збігалися зі значеннєвими лініями проповіді – антипроповіді твору. У якості основного здобутку даного аналізу вказуємо на виявлення елементів пафосу ствердження оперно-веристських *типологічних* показників вокалу у мюзиклі «Привид опери», що надає видимих ознак передчуття пост-поставангардної стилістики у «мозаїчній» еклектиці названого драматичного мюзиклу Л. Уеббера.

Таким чином, у «Привиді опери» Е.Л. Уеббера повною мірою позначилася провериcтська заданість концепції вистави, в остаточному підсумку драматургічних ознак вирішеної в подобі до пасіону й з оглядкою на оперні форми як такі – у межах драматичного мюзикла. Багатий

асоціативний ряд літературного джерела в спрямованості на співвіднесеність із творами В. Гюго, Й. Ґете, особливо на гучний успіх, що пережив, роман Дж. Дюморье, створив передумови особливого роду *полістилістики* композиції Уеббера, у якій стильові запозичення, як відзначається в журналістських коментарях, очевидні від Моцарта до Мейєрбера, від Саллівана до Пуччіні (помітимо, вказуються *оперні* композитори), вкладені в деякі границі *джазованої* палітри мьюзикла.

І в цьому строкатому стильовому контексті органна емблематика твору виглядає символом Вічного в мистецтві й у музиці, визначаючи «неруйнівність привида оперності» в актуальних жанрових модифікаціях, як вже тільки відбулася опера як жанр й затвердилася у якості прекрасного явища художньосамодостатньої музики. *Тим самим стверджується клавірність органа у чистоті представлення ним цієї інструментальної якості, минаючи симфонізоване навантаження його у Ліста як аналога «рояльного» фортепіано.*

Так моцартіанство у фортепіанній музиці демонструвало вилучення піаністичності-клавірності, як самоцінності, попри оркестралізацію бетховеніанського пафосу виконавських ідей Ліста. Але органність як така, своєю вписаністю у специфіку прикладного-богослужбового призначення від О. Мессіана до Л. Уеббера, повертає органну типологію в русло моцартівського використання її як частки суто Богослужбового (орган як обов'язкова складова церковних тріо-сонат В. Моцарта), а не художньо-самодостатнього мистецтва.

Моцартіанство відновило свою значущість шляхом піднесення французької фортепіанної школи, у якій клавесинна виразність перетворюється у відродження клавесинного виконавства як такого в особі польської віртуозки В. Ландовської. Фемінінний прояв уособлює Н. Буланже, органна кваліфікація якої не перешкодила її роботі як фортепіанного педагога. А. Корто і Р. Казадезюс уособили виконавський *дебюссізм,* який став провідником актуалізованого у XX ст. моцартіанства.

Участь моцартіанської клавірності у третьорядовій сфері і залучення, тим самим, до шоу-бізнесу і розважальної творчої продукції складає кількісно переважаючий ареал, незрівняний з академічною цариною. Але в цій останній модерністсько-авангардистський прошарок із моцартіанськими складовими вираження, своєю чергою, представлений скромно. Так, епохально демонструються ті диспропорції виражальності, що відзначені у парадигмальних показниках піаністичного мислення як *диз'юнктивний («розрізняючий», «розділяючий»)* принцип.

3.2 Моцартіанські персоналізації в особах Олександра Скрябіна, Кароля Мікулі, Еміля Гілельса, Володимира Крайнєва модерністських засад у піаністичних школах України як регіонального надбання українського мистецтва XX – XXI сторіч

Культурні здобутки України забезпечені в багато в чому тим, що історично країна визначилася в ознаках регіональних відмін, які позначилися на століття входженням Центральної, Східної та Південної України до складу Російської імперії, тоді як Західна Україна надовго стала часткою Імперії Габсбургів і певний період (1918-1939) опинилася у складі Польщі. Це і віросповідальні відмінності – переважання Православ'я у перших трьох названих регіонах, суттєвість греко-католицтва на українському Заході, хоча різноетнічні й різнорелігійні взаємодії на всіх землях нашої Вітчизни подають досить відмітні особливості, при вирішальних-домінуючих показниках всенаціонального знасення.

Нагадуємо, що регіоналізм являє собою характерне породження політичного життя світу останнього сторіччя, яке склалося в опозицію тоталітарним системам і як реалізація демократичних принципів. У сучасній довідковій літературі знаходимо таке визначення: «Регіоналізм – різні форми соціально-культурної й політичної самоідентифікації територіальних

співтовариств, що проявляють себе в ідеях, настроях, спрямованих на збереження самобутності регіону або підвищення його статусу в системі держав і націй. Регіоналізм політичний широко розповсюджений у Європі. *На відміну від сепаратизму не ставить метою відділення від країни*...» (курсив Л. Ш.) [263, с. 987].

Наведене формулювання акцентує соціально-культурний значення того, що зазначають терміном регіоналізм, тим самим підкреслюючи внутрішню складність національного життя, що включає поліетнічні накладення й особливий рід їх поєднання в неповторних географічних і соціально-політичних пересіченнях.

Наочним свідченням регіоналізації може слугувати історично-етнічно виділена автономія Півдня Італії, яка визначило суттєвий ривок у розвитку класики оперного мистецтва у XVIII ст. (Неаполітанська школа, культура seria), а в другій половині XIX сторіччя виявилося найвпливовіше культурно-художнє явище веризма, здійснене на основі діалектної літератури і «антипрогресистських» переваг позицій італійського Півдня. Веризм має численні аналогії в національному житті різних країн – у вигляді «малоросійської провінційної літератури» В. Гоголя і згодом у певному продовженні її М. Гоголем, «чеського веризму» Л. Яначека, діалектного письменницького стилю Н. Лєскова, П. Бажова, М. Шолохова, оперного веризму С. Рахманінова, як показали дослідження Лю Бінцяна, в «літературі рідних місць» у Китаї [150, с. 146-150]).

В пояснення таких аналогій регіоналізму європейського і китайського Лю Бінцян пояснював наступне, чітко виділяючи *загальнокультурний* сенс даного провериcтського комплексу у Китаї: «На рубежі XIX–XX століть у китайській культурі… відбуваються помітні зміни. Переосмислення принципів художньої творчості відбувається у всіх його областях, особливо гостро це питання обговорювалося в літературі. Виразні можливості вэнь-янь – традиційної мови класичної китайської поезії й літератури – виявилися вичерпаними, насущної стала проблема відновлення літературної мови.

Одними з першопрохідників цього процесу з'явилися поет кінця XIX століття Хуан Цзуньсянь, у віршах якого зазвучала нова лексика й письменник Хань Баньцин, автор роману на шанхайському діалекті «Квіти Шанхая» [150, с. 147-148].

І далі дослідник пояснює *реформування* літературного стилю взагалі, яке охоплює і художню сферу, народжуючи у 1910-ті роки явище «сянту веньсюе», буквально «літературу рідних місць», змістом якої стало торжество демократичного світосприйняття – наслідки революції 1911 р. – і, звідти, проголошення пріоритету загальнозрозумілої мови байхуа. У центрі письменників даного напрямку – могутня фігура Лу Синя, творчий шлях і особиста доля якого становить дивну паралель до громадянської позиції й спеціальних занять А. П. Чехова: Лу Синь, лікар за освітою і заняттями, – «Китайський Чехов». Але за тим найменуванням – культурна програма: книги Лу Синя мають «лікувати» суспільство від соціальних «хвороб» несправедливості, жорсткості, забуття моральних принципів своєї нації.

Цей нарис далекосхідного виявлення веризму (чи провериcтських установлень) цікавий тим, що тут підкреслена глибока культурна угрунтованість того, що прийнято в Європі розглядати тільки з позицій художньо-мистецького виходу, минаючи суттєвість етно-державного розкладу. Ймовірно, саме брак культурознавчої розробки питань еволюції італійської музики допомогли б позбутися таких непояснюваних, але очевидних на сьогодні незбіжностей, як високе визнання А. Скарлатті у якості глави Неаполітанської школи, при тому що його опери seria, класиком якої справедливо вважається, в повноті їх реалізації із вставними комічними актами – ніде не виконуються.

Безумовно, високий творчий авторитет П. Масканьї, Р. Леонкавалло, У. Джордано не знімає проблеми культурного контексту їх виявлення, оскільки мовна база літературного веризму – сицилійський діалект – у музичному виявленні задіяний хіба що в «Сільській честі» П. Масканьї, не м аючи спеціальних виходів на музично-мовленнєвий ряд.

Для мистецького буття Китаю у останні десятиліття спеціальне значення набула автономія Тайваню, яка прийняла з 1960-х характер *регіоналізму,* тобто культурної автономізації, хоча історичною основою була виражена державна-політична автономізація (див.про це докладно в дисертації Лю Кетін [152]). Що ж до європейських аналогій цьому - це доля німецького Півдня, формально закріплених за двома державними структурами: Німеччиною й Австрією. Мова йде про Баварію й Південно-Захід Австрії, зв'язаних релігійно-історичними узами, хоч представлені вони конфесіонально різними протестантською Німеччиною й католицькою Австрією.

Мюнхен, столиця Баварії, Регенсбург і Зальцбург знаменують назви й міста, відзначені історичним зв'язком з візантійським і слов'янським світом, хоч від XVI ст. вони опинилися в складі двох релігійно по-різному організованих держав. Баварія існувала як незалежне герцогство з VI ст. до XVII ст., згодом курфюршество, королівство, у Мюнхені у 1759 р. утворилася Баварська Академія наук [263, с. 98], потім була Баварська Радянська Республіка (квітень – травень 1919 р.), і тільки з 1920-х років Баварія ввійшла до складу Німеччини [263, с. 98]. Але стараннями К. Орфа «баварський знак» став символізувати загальнонімецьке надбання не менше, ніж «чисте» породження протестантської Німеччини П. Хіндеміт.

Аналогічні ознаки маємо в історії Провансу і провансальської культури, нарешті мистецьки виділеної «провансаліади» у творчості А. Доде, Ж. Бізе, Д. Мійо і т.п. Всі ці європейські і позаєвропейські паралелі регіоналізму як *культурного* надбання засвідчують високу значущість співвідношень центру й «окраїн-периферії» в межах національної єдності, оскільки, історія свідчить, *нерідко «провінційні» надбання стають, попри усієї логіки прийнятих визначень, суттєвими рушійними факторами національного буття*.

Визначаючи найважливіші лінії фортепіанного модерну в Україні і вказуючи, як на стилістичну якість його, на *моцартіанську клавірно-*

піаністичну специфіку, що органічно вбирає *позамистецькі надбання типу музики кінематографу Великого німого і естетики дансінга,* - висуваємо історично складувану ієрархію. А в ній культурне навантаження Центру, Сходу, Півдня і Заходу України на початку ХХ ст. давали певну ієрархію осередків музичного життя, персоніфіковану постаттями, що зосередили такого роду специфіку фортепіанного мислення: М. Лисенко, О. Скрябін – Е. Гілельс, К. Мікулі.

Вище відзначалася величність постаті М. Лисенка-піаніста, який почав своє музичне ствердження взагалі, черпаючи із салонного мистецтва Харкова, зобов'язаного зв'язкам із бідермайєрівською і промодерністською Москвою останніх десятиріч XIX століття. Вся фортепіанна спадщина Лисенка-композитора затверджує вкорінення його в салонно-бідермайєрівські традиції Центральної і Східної України, на теренах якої розцвів єдиний у своєму роді польсько-український салонний принцип М. Завадського.

Шопенівська традиція в грі і в творенні, та що стильово-технологічно продовжувала моцартіанську «клавіризованість» фортепіано, як бачимо, була вагомою у різних вимірах українських піаністичних надбань. Але виділяється Київ і Одеса в поданні *проскрябінівського орієнтиру моцартіанського піаністичного принципу*.

Дотичність Києва і Харкова, як визначних центрів українського Центру і Сходу, до піаністичного модерну живилася загальнотворчим їх підйомом у взаємодії з різними культурними осередками України. Для Києва, окрім виділеного скрябінізму монументальної фігури Б. Лятошинського з його угрунтованістю у «житомирській творчій спадщині», що охоплювала біографії Т. Ріхтера, М. Рибицької і В. Косенка, безумовно, найзначніші показники натхнення надходили зі Львова – це і запрошений М. Лисенком видатний співак і педагог О. Мишуга, а у загальномистецькому прояві – то діяльність А. Шептицького і виплеканого ним моденрну-візантизму М. Бойчука і «бойчукистів».

І тому маємо «моцартіансько-скрябінівський нахил» у грі безумовного лістіанця В.Горовица: прийняті усім фортепіанним киїівським «вищим світом» його «пласкі» пальці, можливі тільки в контексті актуальності «антиакадемічної яскравості» джазової гри як *культурної* цінності і надбання *антилістівського* піанізму.

Вказані локалізації українського Центру, Сходу, Півдня, Заходу не иповинні заслоняти відзначеної активної їх взаємодії, з яких найважливішими, можливо, для перспектив національного розвитку стали контакти Київа і Львова, Киіва і взагалі західно-українського творчого ареалу, в якому певну значиму лінію від XIX ст. складало традиція *польсько-українського салону,* у центрі якої була діяльність М. Завадського, який через «провінційний бідермайєр» уготовлював розквіт *фортепіанного модернового моцартіанства* у XX ст.

Харківські витоки М.Лисенка і активне просування Харкова до його політично-державного «воцаріння» у 1920-ті підготовлене також було глибинними взаємодіями із світово значущими особистостями, з яких найвеличнішою була фігура О.Потебні, на позиції якого посилався М. Бойчук в теоретичному обгрунтуванні своїх новацій [335]. Розробки ряду істориків і мистецтвознавців щодо органіки зв’язків Харкова із Московським модерном зазначають логічність виходу на перший план в піаністичному світінні Харкова через значущість тут вихованця Генріха і Станіслава Нейгаузів (з Єлисаветградськими-Кіровоградськими коренями першого) В. Крайнєва, з його відчутними *промодерністськими* поворотами на початок XXI ст., а також традиція Харківських Асамблей, організованих Т. Веркіною ще у 1990-ті роки, для яких базовим моментом стало «актуальне інтонування» [42], спрямоване до поставангардної чуттєвості до гульдівського промоцартіанського піанізму.

Так, віддаючи належне різним регіональним центрам піаністики України, виділяємо спеціально Одесу і її скрябінізм, який мав такий могутній вплив на вітчизняне творче мислення, *незрівняне з резонуванням в Росії:*

скрябіністами за строєм мислення були Б. Лятошинський і наймогутніші його вихованці в особах В. Сильвестрова та ін., В. Ребіков в Україні, К. Шимановський в Польщі до 1919 р. укоріненого в українському Півдні), І. Вишнєградський і М. Обухов як представники музичної Франції у XX ст. Найкрупніші російські радянські митці себе скрябіністами не вважали, хоча піанізм С. Прокоф'єва, як відзначалося вище, мав торкання моцартіанського модерну, тим більше піаністична стилістика Д. Шостаковича, Г. Свиридова (останній мав досвід піаністичних виступів у кінематографі) і т.п.

Пов'язаність О. Скрябіна з Україною здійснилася завдяки найсильнішому резонуванні його творчого принципу у наймогутнішій композиторській постаті нашої Вітчизни – у творчості Б. Лятошинського, який вибудував осередок скрябінізму у центрі української землі, у Києві. А безпосередньо стосунки Скрябіна-піаніста налаштувалися, як вже це підкреслювалося, через Одесу, через культуру салонності, яка, після Москви, а, може, в паралель Москві і випереджаючи її, опинилася у пересіченні тенденцій модерну-авангарду всеслов'янського охоплення.

Адже із Одесою пов'язана, як вже відзначено вище, ще одна велична постать – переконаного скрябініста 1910-х років К.Шимановського, який, за прикладом творця «Прометея», відсторонився повністю від фольклористських посилань, зосередившись на символістських надбаннях творчого мислення, за яким стояла вишукана метафоричність позамузичного і певною мірою позахудожнього значення.

Прошопенівська, а, значить, піаністично-стилістично промоцартівськи вибудованою була позиція К. Мікулі, авторитет якого довго надихав український Захід. І той резонанс засвідомив В.Барвінський, а згодом А. Кос-Анатольський, за ним представник «нової фольклорної хвилі» М. Скорик, для яких не рояльний-оркестральний піанізм, але вирісший, за О. Козаренком [102], із українського «тотального» бідермайєра модерністичний комплекс склав тло їх композиційних виходів.

Не забуваємо, що специфікою виконавства Ф. Шопена була гра на «легких» («флейтових» за тембровими даностями) фортепіано, що відтворювали почасти жіночну манеру старовинної клавесинової музики типу звучання «вірджиналю» (див. роботу О. Чумаченко [306]). Однак за законами парціальної психології (див. у М. Блінової [29]) стилістичний прояв Шопена-композитора й Шопена-піаніста не збігалися – і в особі засновника композиторської школи в Україні М. Лисенка ми знов мали «поєднання протилежностей»: блискучий, «прошопенівський» *салонний* піанізм творця «Тараса Бульби» – і наближений до купкистських позицій *театрально-картинний симфонізований тип мислення,* що так оригінально поєдналися у Рапсодіях композитора, особливо у полюбляній виконавцями Другій «Думці-шумці».

Невипадково геній польської музики, не граючи ніяких інших, окрім своїх творів, не заперечував і навіть дорожив тим, що його композиції виносив на публіку Ф. Ліст, який грав на “тугій” клавіатурі роялю, демонструючи оркестральну “змагальність” фортепіано з оркестром й культивування силової (“котлетної” по зневажливому зауваженню М. Глінки) манери гри. Власне, від Ліста й склалася традиція грати у нас, в Україні зокрема, Ф. Шопена – «по-лістівськи», з упором на широко розставлені руки з опущеними кистями, що й здійснював при житті Ліста його послідовник у Росії М. Балакірєв. Це Балакірєву належать саркастичні слова про гру «консерваторських учениць» Шопена в дусі «нервової дами в мереживах».

Однак саме виконавство в характері “нервової дами” запам'яталося тим, хто чув живі виступи Шопена – див. “замальовку з натури” в “Карнавалі” Р. Шумана. Тут п'єса з ім'ям великого національного польського композитора (французького, доречі, по батькові й по місцю постійного проживання у Парижі й усвідомлюваного в цій якості у французькій пресі – на політичній хвилі солідаризації польської еміграції із Францією!) вирішена... у характері ноктюрна. А це останній, уведений у романтичний побут «московським ірландцем» Дж. Фільдом, відтворював в умовах

клавірної “домашності” (“англійський бідермайєр”?) ранньохриянську, часів Короля Артура, заутреню типу “трипсалмія” [281, с. 50], яка була “арією без слів” у тім відначальному змісті арії, буквально “пісні”, що виділяв її серйозним церковним змістом, народжуючим риторичні “прикраси” в мелодиці.

Так чи інакше, “ноктюрнівість” Шопена як героя п'єси в шуманівському “Карнавалі” портретувала його, однак цілком ігноручи національну ідею творчості цього автора як композитора і реагуючи на суть його ж виконавської манери: “флейтове perle”, близьке тому, що культивував Фільд-педагог. Останній передав своєму учневі М. Глінці навички м'якої “перлинової-брильянтової” гри, що категорично не збігалася з упором на “велику техніку” і “громові martelato” Ф. Ліста. Підкреслимо також органні виступи Ліста, в яких він демонстрував своє *монументальне,* просимфонічне бачення І.С. Баха, яке стало нормативним у розумінні величного німецького Майстра у романтичне століття, хоча, як показали вже розклади XX ст., даний підхід ігнорував саме релігійні внутрішньоконфесійні показники стильових установлень творця «Мистецтва фуги».

Крім того, романтичний ноктюрн Фільда став знаком складової романтичної антитези – як «спокійного-ідеального» («евзебієвого» у Р. Шумана) – на противагу демонізму оркестральності сольних-туттійних виходів «маскулінної» силової гри. Цю останню персоніфікував Ліст, що знайшов свій, говорячи сучасною мовою, артистичний імідж у наслідування Н. Паганіні. Саме геній скрипкової віртуозності склав альтернативу «Шопену» з циклу «Карнавала» Р. Шумана, явно демонструючи «флорестанівський» комплекс уявлень останнього щодо антитези «евзебієвській ноктюрновості».

Відмітимо те, що реальність шопенівських композицій у жанрі ноктюрна ігнорує «аріозність» Дж. Фільда, будучи насиченою балладно-драматичним пафосом, спорідненим з поемами Ф. Ліста. І таке перетворення ноктюрнів фильдівської традиції також не утворює оригінального відкриття

Шопена: його попередниця в польській культурі М. Шимановська зовсім однозначно вирішувала в баладно-поемному дусі концепцію фортепіанного ноктюрна, хоча саме виконавський стиль подання фортепіано польської віртуозки повністю був детермінований фільдівським «легким» фортепіанним принципом.

Все вищевикладене свідчить, що в «Карнавалі» Шумана Шопен, представлений звучанням ноктюрна, відбиває не національну ідею (хоча саме Мазурки Шопена захопили творця «Нової музичної газети», викликавши знаменитий вигук наприкінці нарису «Op. 2»: «Шапки геть, добродії, перед вами - геній!»…). І не істота композиційних поемно-баладних новацій, які ніяк Шумана не захоплювали (пор.із “розгромною” критикою ним Третьої сонати Шопена, насиченою баладністю [368, с. 205-206]), живила музично-критичні інтенції автора «Карнавала». Р. Шуман продемонстрував у вищеназваному знаменитому циклі живий тип “звучащого” Ф. Шопена, Шопена-Піаніста, що зачаровував слухачів ніжним розсипом історичних алюзій ноктюрновості. Але все це, у цілому, віддалене від шопенівських же композиційних установок, які, судячи з усього, Шопен приймав у реалізації грою другом-суперником *піаністом* Ф. Лістом. Відмітимо й те, що образ вражаючого Ліста-віртуоза Шуман у своїй «карнавальній презентації» сучасного йому артистизма не розмістив, підкресливши стилістичну генезу його «демонічної» вдачі у виступах Паганіні-виконавця.

До початку XX століття дані піаністичні альтернативи наочно запам'яталися в «двобої» юного С. Прокоф'єва й Н. Голубовської, з яких перший втілював модерністське переломлення «чоловічого» пролістівського «силового» піанізму, асоційованого з бетховеніанством у фортепіанному мистецтві, тоді як друга відверто втілювала ідеали модерністськи же вибудуваного моцартіанства, що допускав жіночу «легкість» і салонну («прошопенівську-продебюссістську-проскрябінівську») стриманість динамічно-емоційного прояву вираження.

Історичний біг показав, що «сталевий», «чоловічий» тип прокофьєвського піанізму, все-таки, у чималій мірі живився моцартіанською базою, закладеною А. Єсиповою у піаністичні вміння С. Прокоф'єва (див. про це у І. Нестьєва [214, с. 47-49]). Однак у процедурі випускного іспиту Петербурзької консерваторії, представленого у «поєдинку» Прокоф'єв – Голубовська як модерністська проекція альтернативи бетховеніанства – моцартіанства, що йде від XIX сторіччя, лінією, що «перемогла» усвідомлювалася перша, котра, дійсно, у вітчизняних умовах і у світі академічної фортепіанної гри виявилася провідною.

І все-таки, значеннєвий «поліфонізм» XX століття, що представився в історичному розвороті як соціальна боротьба й співіснування двох систем, а у художній сфері як боротьба ж естетичних альтернативних полюсів і складних взаємодій «мистецтва для нас – мистецтва для мас», у науці відкриттім глибинності людської психології як антагонізму свідомості й підсвідомості й інше, – у фортепіанному виконавстві неоднозначно й непросто, але послідовно реалізовувалося в паралелях академічного збереження «рояльного» бетховеніанства й у принципових «сучасницьких» демонстраціях, від А. Скрябіна до Г. Гульда, *моцартіанської просалонної клавірності.*

В даному викладені виділяємо, перш за все, фортепіанну складову парадигматики культурних надбань, яких сформувалися навколо авторитетності салонного *скрябінізму в українському культурному вжитку*, що мав *особливий сенс для Одеси і Києва*. Названі тут ці міста в історичному порядку значущості, висунутому положенням Одеси як Третього міста імперії, тоді як за Києвом чітко закріпилася слава «матері міст руських» і сформовувана концепція столиці України (Четвертим містом імперії була на зорі XX ст. Варшава, яка намагалася обійти Південну Пальміру в культурному суперництві).

В даному викладі апелюємо до *культурного резонування скрябінізму в мистецтві фортепіано*, оскільки формальних ознак визрівання-формування

Скрябіна в Україні немає, оскільки Москва Першопрестольна дала путівку у творче життя авторові «Поеми екстазу». Сама назва згадуваного твору пов’язана із богословською термінологією ісихастів, значущість яких виняткова для культури Москви від часів Андрія Рубльова. Але те саме стосується і традицій України, ісихастська філософсько-містична розробка яких мала величезне значення для козацької освіти і культури відносин Січі, а також багато що визначила у «слізних» перевагах слів-образів Кобзаря (див. вище).

Культура Одеси складалася в перетинаннях впливів Петербургу й Москви, що обумовлено історичними долями буття Третього міста імперії (такий офіційний статус Одеси від засновнення 1790-х до 1917 року) і провідним показником наступності саме від Петербурга, що дало історично вистраждане містом ім'я «Південної Пальміри». Однак Одеса в культурному вираженні мала спеціальне призначення, що йде скоріше від зв'язку з Першою столицею: активність салонної традиції й особливого роду чутливість до модерністських ліній мистецтва.

У цілому географічний і історично-фактичний європеїзм Петербурга не створив умов для формування тут першої ланки російського модерну: саме «патріархальна» Москва реалізувала в художнім житті «грунтівництво» (рос. «почвенничество») Ф. Достоєвського, саме Московський модерн 1880-х років, у центрі якого виявився живопис М. Врубеля й театри С. Мамонтова й С. Зиміна, випередив у цьому петербуржців, що висунули «Світ мистецтва» на десятиліття пізніше. Саме москвич О. Скрябін склав епіцентр світового музичного модерну – про що з повагою повідомляв Г. Еймерт у середині 1950-х років [53, с. 97].

В Одесі починав свій творчий шлях М. Врубель, в Одесі був у 1898 р. старт О. Скрябіна, піаніста й композитора, що визначив його перший вихід у Париж і визнання його генія, в Одесу з Москви у 1886 р. переїхав і не поривав з нею зв’язків аж до початку революційних гонінь В. Ребіков, значущість імені якого тільки в останні десятиліття освоюється в повноті

визнання його історичної місії як представника модерну і провідника на Півдні країни «пом'якшеного» скрябінізму. В. Ребіков став єдиним в українському і російському музичних світах виразником поезії «дворянського гнізда» – його «психодрамам», написаним за творами Ю. Лермонтова, І. Тургенєва, Л. Андреєва та ін., немає аналогій в російській музиці ні Петербургу, ні Москви, а в Україні певною паралеллю виступає недооціненний у своїй м'яко-модерністській іпостасі «Ноктюрн» М. Лисенка.

В Одесі заявив свою позицію творець авангарду першої хвилі В. Кандинський, у нашім же місті, завдяки підтримці Кандинського, уперше в Росії були надруковані твори А. Шенберга (див. докладніше в статті О. Ровенка й О. Маркової [246, с. 73-74]). З Одесою ж зв'язана підтримка новацій І. Стравінського: в особі Б. Тюнєєва, єдиного не-петербужця в редакції Російської Музичної Газети, що виходила в Петербурзі, Стравинський знайшов переконаного шанувальника його атрадиціоналізму, на відміну від підтримки Б. Асафьєва, який з міркувань популяризації імені символу російського музичного модерну виводив ті новації – із традицій М. Римського-Корсакова.

Одеса ж була місцем особливої уваги до творчості Г. Адлера, творця нової концепції історії музики як історії стилів епох: в Одеському (Новоросійському на початку XX сторіччя) університеті й в Одеській консерваторії в 1910-ті роки працював один з найбільших розроблювачів адлеріанства в історичній науці К. Кузнєцов (після 1921 року – професор в Московській консерваторії). А заслугою Адлера є висування ще на початку XX століття російської музики на положення лідерствуючої школи й підкреслення виняткових заслуг не тільки кучкистів, але й модернізму П. Чайковського (якому не прийнято було приділяти увагу у вітчизняних музикознавчих колах) у становленні європейського й світового модерну.

В Одесі відбулося висування на світову арену російського за визначеннями в Одесі у 1910-ті, польського згодом, українського за місцем народження й виховання композитора К. Шимановського (до речі, через

Пшебишевську родича сім'ї Давидових-Чайковських). Двоюрідний брат К. Шимановського, організатор польського літературного символізму Я. Івашкевич працював в Одесі. Як відзначено вище, «у місті біля моря» була написана Шимановським на лібрето Івашкевича послідовно модернова опера «Король Рогер», у якій очевидні зв'язки і з містеріальністю О. Скрябіна, і зі східними екзотизмами О. Бородіна.

За спостереженнями «зовні» китайської дослідниці Лю Кетін констатується така особлива прикмета артистичної Одеси, що немає прямих аналогів в більшості центрів України: «Тільки в Одесі міг скластися феномен П. Сокальского, композитора, що переконано відстоював, як щось ґрунтівне, українське національне достоїнство – і російське, у єдності їх слов'янської складової» [152, с. 133]. І далі: «Сказане свідчить регіональну специфіку фігури П. Сокальского на Півдні України, що відмінна від традицій переплетіння скоріш українського й польського... у всеукраїнському охопленні (див.показову фігуру М. Завадського, що усвідомлюваний у якості українського й польського композитора ...)» [152, с. 134].

У зв'язку з характерним перетинанням української й російської національних ідей у творчості корифеїв, що представляють Одесу, репрезентантів її культурного світу, показове спостереження О. Маркової: «Неконфліктне з російським культурним ареалом українство Одеси, що солідаризується із православ'ям росіян, греків, арнаутів, українців, болгар, молдаван таі ін. у підтримку рівноваги із множинними іншими конфесійно-національно вираженими громадами, у тому числі із впливової єврейської, німецько-польської католицької, німецької-лютеранської й т.п. З Одесою зв'язана музична шевченкіана – П. Ніщинського ('Вечорниці' до II дії 'Назара Стодолі') 1875 р., веристский потенціал шевченківської драми визначений першою російською версією тексту… З Одесою зв'язана й опера «Назар Стодоля», створена К. Данькевичем в 1959 році в Києві. Але киянином Данькевич став тільки в 1953 році й проробив до 1969 р. ледь 16 років, виявившись викинутим з активного творчого життя обставинами

особистісного й політико-громадянського порядку (помер в 1984 році) ...» [191, с. 114].

Все це вказує на історичні підстави схильності культури Одеси до новаційних обріїв мистецтва, що визначило багато в чому існування з початку 1990-х єдиного в Україні фестивалю авангардного мистецтва «Два дні й дві ночі Нової музики». Назва фестивалю, що влаштовується разом із Фрайбургом, за назвою своєму вказує на історичну наслідуваність стосовно А. Шенберга, творця Нової музики, живописний дар якого у свій час зблизив і здружив до кінця днів з В. Кандинським, який взяв в Одесі творчий старт.

Зазначена історично вибудувана тенденція розгорнення до модерну-авангарду простежується по біографії великого уродженого Одеси – піаніста С. Ріхтера, представника академічної творчості й, одночасно, дивного інтерпретатора й імпресіоніста-символіста К. Дебюссі, й Україною народженого С. Прокоф'єва. І цей дар чути *нову* музику (у розширювальному значенні як музику модерну в цілому) закладений Т. Ріхтером, батьком геніального піаніста, який був другом й однокурсником по Віденській консерваторії Ф. Шрекера. Останній на початку 1910-х, за його оперою «Далекий дзвін», оголошений був генієм німецького модерну (а потім «випадково» вбитого на вулиці Берліна в 1934 році, на 7 років раніше Т. Ріхтера, що загинув в 1941 р. від рук служителів радянської Феміди).

Дану *модерністську одесіану* можна розвертати й убік кінематографа, оскільки студія Ханженкова, що створила всеросійське і європейське визнання Віри Холодної, емігрувала в 1918 р. у Францію, де партнер названої знаменитої акторки, І. Мозжухін, став організатором, режисером і виконавцем головних ролей у єдиному у світі *символістському* кінематографі [252, с. 191-193]. У даній роботі хотілося підкреслити з посиланням на історичну фактологію об'єктивний зміст значимості Одеси як європейського центра модерну-авангарда на початку XX століття, що створило для наступних поколінь «культурний генокод», що живить

новаційними устремліннями представників художнього світу аж до теперішнього часу.

Закладені історією спеціальні творчі зв'язки Варшави й Одеси: Одеса народилася як нова столиця Росії в 1790-і роки, стала Третім містом Імперії – із залученням до її будівництва капіталів і зв'язків російської й польської аристократії. Саме в ці роки державним гімном Російської держави була оголошена композиція в ритмі полонезу, створена героєм битви під Ізмаїлом, польським офіцером і композитором Йосифом Козловским («Гром Победы, раздавайся...»). В інтернаціональній Одесі, що знаменувала своєю появою славу російського й слов'янського воїнства, яке перемогло свого споконвічного ворога Османську імперію, тоді в союзі зі антитурецьким опором німців. Зв’язки Одеси з Петербургом і Варшавою утворили стійкий орієнтир культурних акцій аж до XX ст.

Протягом активного етапу становлення музичних закладів Одеси вихованці Варшавської консерваторії зіграли винятково важливу роль у розвитку музичного професіоналізму «Південної Пальміри» – Одеси як столиці Півдня Росії, а згодом України.

По-перше, це стосується скрипкової школи Одеси, яка складалася на перетинанні польських і чеських впливів. Еміль Млинарський, випускник класу Л. Ауера по Петербурзькій консерваторії, директор і диригент Великого театру, а також диригент Філармонії й Радіо у Варшаві в 1919-1935 рр., працював в 1893-1897 рр. в Одеському музичному училищі [194, с. 616-617]. И, незважаючи на такий короткий строк його педагогічної участі, серед його випускників в Одесі – видатний польський скрипаль Павло Коханьський, одесит за народженням, згодом постійний шанувальник і співробітник К. Шимановського у «Молодій Польщі» [112, с. 19]. Знаною випускницею Млинарського стала також Лія Любошиц, представниця музичного клану Одеси, який склав музичну славу нашого міста в 1920-ті – 1930-ті роки.

Інший видатний педагог і скрипаль-віртуоз Станіслав Барцевич, директор Музичного інституту у Варшаві [20, с. 342], виявився причетним до освіти (приватні уроки у Варшаві) Петра Столярского, що зіграло надзвичайно велику роль у становленні скрипкової школи Одеси – в особі Д. Ойстраха, Е. Гілельс та ін. У наступні роки Олена Бучинська (дочка варшавянина Григорія Бучинського, директора школи Столярского в 1950-ті роки), Ольга Ступакова, поряд з вищезгаданими й іншими майстрами, поповнили славну когорту представників скрипкового мистецтва Одеси, «запрограмованого» наступністю від академічного скрипкового класу Варшави.

Внесок єврейської національної скрипкової традиції, очевидної у творчих біографіях Столярського і його випускників, також багатьом зобов'язана польським впливам в Одесі – хоча б за історичною обумовленістю розселення євреїв на Півдні Росії у зв'язку із просуванням сюди від другої половини XVIII століття польської знаті, яка традиційно покровительствувала представникам цієї нації в Україні.

Організаційно-педагогічний нахил діяльності П.С. Столярского визначив знаменну тенденцію музично-професійної спрямованості в роботі одеських музичних фахівців: від 1910-х років вишикувалася також творча біографія видатного музиканта-композитора, зобов'язаного Україні й Одесі своїм творчим стартом і професійним самоствердженням, об'єктивно – представником польського мистецтва у Варшавський період його життєвого шляху 1920-х – 1930-х років.

Мова йде про Вітольда Малішевського, про «російського поляка», що став знаменною фигурою «нової польської школи», що утворилася в постромантичному – постшопенівському художньому просторі польського мистецтва на початку XX століття й що визначилася, через його геніального учня Вітольда Лютославского, у позиції провідного стильового фактора в роботі музикантів післявоєнної Польщі.

Названий композитор був відмітнпредий тим, що він став у ролі неабиякого педагога-організатора, адміністратора-керівника в найвищому значенні цих слів. Вітольд Малишевский, маючи досвід директорства Одеського музичного училища (1908-1913) і ректорства Одеської консерваторії (1913-1920), виявився підготовленим до керівної посади директора Музичної школи ім.Фридерика Шопена (1925-1927), до роботи як професора Варшавської консерваторії (1931-1939) [221, с. 17], до організаційно-керівної діяльності у вибудовуванні системи Першого конкурсу Фридерика Шопена, що відбувся в 1927 році й ін.

Його педагогічний дар позначився в Одесі результатами першого і єдиного випуску класу композиції в 1917 році (4 випускника), але з яких три імені визначили для України й Росії видатні позиції національної композиторської творчості. Це Микола Вилінський (Одеса – Київ), Олександр Давиденко (Одеса – Москва, суперник Д. Шостаковича в 1920-ті роки в хорових композиціях), Климентій Корчмарев (Дніпропетровськ– Одеса–Москва). Корчмарьов, переконаний прихильник футуризму Прателли й Марінетті в Одесі, а потім оригінальний фольклорист-неоромантик у Москві і, в евакуації, під час Війни, у Середньоазіатських республіках зробив суттєвий внесок у музичний розвиток тих Республік. Таким чином, одеський педагогічний досвід дав Малішевському сили й уміння для роботи у Варшаві, де преподаваний ним клас композиції прославив такий видатний випускник як Вітольд Лютославский, геній польської музики XX століття.

Польські корені В. Малішевського надзвичайно органічно вписувалися не тільки в культурну генетику Одеси, але у 1910-ті роки, у роки Першої світової війни, актуалізувалися у зв'язку з антинімецьким пафосом культурної аури нашого міста. Так, в Одесі 1915 року, в «Південному Музичному віснику», що гаряче обговорювали долі вокального викладання в Одесі, неправомірного забуття французької скрипкової школи, виконання опер у Міському театрі співаками, що не мали, на думку кореспондентів,

достатнього сценічного досвіду й т.ін., – надруковані вірші *російською мовою* Петра Сторицина й які були присвячені *Польщі:*

Широкая аллея, обсаженная кленами,
Резкий визг жестяного петушка на крыше, -
Через два десятилетия, быстрые и неугомонные,
О милые и близкие, я вас вижу и слышу.

На старом кладбище, где белели могилы,
Где зеленые листья дрожали при ветре,
Меж крестов я бродил, молчаливый и хилый,
Веснущатый мальчик по имени Петрик.

В досчатом шарабане, потрескивавшем под нами,
В воскресение в костел мы ездили целовать Распятье.
Матушка надевала чепец, обшитый варшавскими кружевами,
И расшитое блестками тяжелое бархатное платье.

Сыро в костеле. Потрескивают свечи.
Дымится ладан. Мальчики поют за решеткой.
Я чувствую, как вздрагивают матушкины плечи,
Как тонкие пальцы перебирают четки.

Вечером мы сидели в выбеленной столовой.
Пили чай. Закусывали пончиками и ватрушками.
Играли в карты. Ссорились из-за семерки трефовой.
Ласкали ручную лисицу. Возились с игрушками.

Приходил отец. Прислонял ружье к стенке.
Сбрасывал ягташ, набитый перепелами.
Из кармана кожаных брюк вынимал трубку из пенки,
Закуривал медленно и важно загорелыми руками.

Когда же земля одевалась в белые плахты,
На крестьянских санях с гиканьем приезжали гости –

Вся окрестная старосветскуая шляхта,
Закутанная в медвежьи шубы, опирающаяся на трости.
О, милая Польша! У сутуловатого поэта
В сердце вгрызается скорбь о сожженых просторах.
Тяжкие пушки хрипят. Как близких несчастий примета,
В небо взлетела ядром золотая комета.
Жмудь и Литва содрогнулись с тоской в утомившихся взорах!
[342, 1915, № 10-11, с. 11]

У період Першої світової війни слов'янський союз, закладений генезою культури Одси в поєднанні на базі старокатолицької утопії Катерини II відповідно, виявився в консолідуючій символіці діяльності представників польської сторони в Одесі, що згодом був припинений революційним інтернаціоналізмом. Червоний терор спрямований був проти інтелігенції старої Росії, а в особі В. Малішевського вона мала переконливе представництво, категоричне небажане в умовах 1920-х років. Та обстановка в характеристику положення В. Малішевського подана у статті О. Маркової: «Мова йде про надлам у художній стратегії музичного вузу Одеси, що обозначився після 1917 року, але катастрофічно виявився після 1921 – з від'їздом Малишевского за кордон – і не тільки його (див.констатацію все в тих же одеських 'Известиях': 'занепад, втеча професури')...» [221, с. 17].

Польський період діяльності В. Малішевського освячений політичною ідеєю Речи Посполитої, що протистояла Революції, але виконувала союзницькі зобов'язання перед Антантою, прийнявши значну частину хвилі білоеміграції. Тому в 1920-ті роки на чолі Варшавської консерваторії стає виходець із України К. Шимановський, народжений в Україні І. Падеревський стає авторитетнішою фігурою музичної Варшави і політичного обрію Польщі взагалі, а В. Малишевский запрошений був директором Музичної школи ім. Ф. Шопена, згодом, уже після успішної

організації Шопеновского конкурсу в 1927 р., представляв школу Римського-Корсакова як професор Варшавської консерваторії.

У 1920-ті роки Малішевським була написана «Куявська фантазія» для фортепіано й оркестру, художній зміст якої визначений соціально-демографічним підґрунтям, зрозумілим в Польщі та не вловлюваним поза нею. У творі маємо апеляцію до фольклору куявів [121, с. 676], які становлять етнічний шар у північно-західній Польщі, але також історично відомий розселенням куявів по Дніпру в Древній Русі в IX-X ст. «Куявська фантазія» – це пам'ятка про спорідненість русичей і поляків – на рівні Кирило-Мефодіївського хрещення й Русі (так зване Друге Водохрещення Русі) і Польщі в IX столітті, що підготувало Третє Водохрещення русичей у X и Хрещення Польщі князем Мешко в IX сторіччі.

Куявяк як етнічно обумовлений тип танцю-пісні ввійшов складовою частиною в Мазурки Шопена (див. в А. Соловцова [267, с. 275-277]), причому, із проявом помірного руху, непоказового для мазура й оберка, двох швидких танців, що також брали участь в етнічному синтезі шопенівської Мазурки. Але саме тип куявяка співвідносимо з українськими піснями в трьохдольному розмірі, що реалізовували ту «мрію про Україну», яку сучасники Шопена вважали невіддільною якістю від «мрії про Велику Польщу» у творчості генія польської музики (див.у І. Белзи [38, с. 231]).

Зазначені повороти творчої біографії В. Малішевського визначені деякими соціально-політичними перевагами, які виділяли значимість польського компонента під час його перебування на посту ректора в Одесі, а також – проросійським, точніше, русофільським-аристократофільським ухилом політики Польщі в 1920-ті - 1930-ті роки. Даний аспект розгляду біографії Малішевського реалізує той потенціал підходу до градацій цінностей революційного прогресу й контрреволюційності в історії культури, що несумісний з ототожненням другого з культурним «регресом».

Перегляд у сучасному мистецтвознавстві відносини до аристократизму рококо, до салонності бідермайєра й символістської творчості (див.

дисертацію С. Лисюк [132]) як тих, що демонструють солідарність із ідеалами монархічного, реставраційного й «застійного» періоду історичних перипетій, вносить відповідні корекції в оцінки польського внеску в культуру України, визначеного панславістськими опозиціями войовничому пангерманському духу Європи в період Першої і Другої світовий воєн.

Урочисте святкування Польщею й іншими країнами в 2010 році не тільки 200-літнього ювілею Ф. Шопена, але також і Грюнвальдской битви 1410 року, що зупинила «Drang nach Osten» XV століття, спонукує в політичному руслі цих славних ювілейних торжеств переглянути оцінки емблематичних фігур, що затверджували життям своєї й діяльністю саіввідносність із історичними поворотними пунктами історії. Особистості рівня В. Малішевського благотворно визначали вибори, художні й політичні, що робилися в пророкування критеріїв сьогоднішнього дня: це – забуття «психології громадянської війни» XX століття, що розділяла доданки історичних завоювань на «прогресивні» і «регресивні», заохочувала динаміку відновлення світової історії на шкоду гармонії Повторюваності й Вічного в людських діяннях і здійсненнях.

В роботі виділені були вище виконавські досягнення двох знакових для Одеської національної музичної академії творчих постатей. Перша з них – Л. Бетховен, ім'я якого було присвоєне Одеській консерваторії у 1920-их роках і піанізм якого, пролонгований К. Черні та його послідовниками - Т. Лешетицьким, А. Єсиповою та успадкованого вже їхніми учнями, які стали фундаторами одеської фортепіанної школи ще на початку XX століття. Але при цьому пам'ятаємо, що К. Черні зовсім не «копіював» піанізм свого великого вчителя, просуваючи не стільки бетховенську «оркестральність», скільки притаманну і Бетховену-виконавцю салонність гри.

Остання мала французькі корені і такий «технічний» показник, як налаштованість на гру напам'ять (на пюпітрі клавесину стояли не ноти, але дзеркало, наявність якого зосереджувала виступаючого на люб'язній міміці,

не допускаючи театрального «занурення» у образи-емоції виконуваної музики). Бетховен явно схилявся до театралізації гри (і в цьому плані велику роль зіграв «берлінський» Ф.Е. Бах), і творець Патетичної» сонати від імені усієї німецької фортепіанної лінії засуджував здатність К. Черні грати багато музики без нот [370, с. 57], бачачи в цьому недооцінку виразності, вкладеної театрально-виразно налаштованим композитором.

А таке тяжіння Черні співпадає із зосередженням в його композитрській роботі на Етюдах, причому, принципово інструктивних як тих, що задавали базову виразнсть *високої абстракції музичної риторики,* яка закладала скоріше принципи мистецтва імпровізації, а не композиції, з одного боку. А з другого – акцентувала *пальцеву побіжність і «легкість» пасажних охоплень, уникаючи* контрастів пасажності, кантиленності й мартелятних «туттійних» накатів, які склали сутність симфонізованого симфонізму Ф.Ліста і вибудували зіставленість з тих видів гри згядно театрально-програмним заявкам.

У цілому навчання у К. Черні Т. Лешетицького не програмувало суто пролістівського піанізму, оскільки повага-шанування щодо Бетховена поєднана була з певним оглядом на Віденську школу у цілому, де панував моцартіанець Й. Гуммель і «легкий» стиль гри якого мав найширший резонанс у музичних колах Європи й світу. Та контактність піанізму Лешетицького не тільки до Л. Бетховена, але і до дотичної через К. Черні «гуммелівської» гри-«перлє» стає помітною завдяки діяльності його учениці й дружини Т. Лешетицького А. Єсипової, для якої клавірні засади промоцартіанського піанізму були органічними й продуктивними (див.продовження її школи у діяльності професора Одеської консерваторії М. Рибіцької, тендітна й шляхетна статура якої втілювала багато ознак піаністичної салонності).

Вказана «роздвоєність» позицій Т. Лешетицького, який усвідомлював свій зв’язок із пробетховенським лістіанським *симфонізованим* піанізмом й одночасно не відмежовувався від контактності з «легкою» грою, яку явно

виділяв К. Черні, мала особливі наслідки і для інших його знаменитих вихованців, зокрема, для діяльності засновника піаністики Київської школи В. Пухальського. Не забуваємо про контактність цього видатного піаніста на початку творчої путі зі С. Монюшко, який втілював особливості польського бідермайєра у творчій позиції у цілому. Відповідно, шопенівська «легкість» була для нього аксіоматичною – і не рахуватися з нею не міг і його музичний «хрещеник».

Приклади спирання на лістіанський симфонізований піанізм, але з визначеною корекцією на можливості піаністичної салонності, маємо в разі звернення до такої знакової для української музики фігури як М. Лисенко. Очевидною є салонна генеза піанізму Лисенка – за його виступами у Харкові, а згодом з навчанням у Лейпцігу у К. Райнеке. Показово, що майстер усвідомлював себе перш за все як спеціаліста з фортепіанної гри – у відкритому ним Музично-драматичному інституті він взявся вести не композицію, а фортепіано [147; 149].

Як і в мистецтві композиції, так і в піаністичній творчості Лисенко, при його бідермайєрівському-салонному лейпцігському «заряді», усвідомлено тягнувся до купкистсько-лістівського оточення, – і це цілком стверджено його знаменитими Рапсодіями. Але за справедливим спостереженням дослідниці, в останніх маємо особливого роду поєднання салонної «легкості» і лістівської оркестральної «важкості»: «І М. Лисенко, як відомо, … був автором 2-х Рапсодій, з яких Друга, котра особливо часто виконується, зазначена в підзаголовку як « Думка-Шумка», тоді як Перша – відверто від *думи* й у цьому змісті *думна*… Вказане позначення є важливим у своєрідній полеміці з Ф. Лістом, оскільки елегійність лістівських же Думок ставить їх в особливе положення відносно його ж Рапсодій, тоді як *у Лисенко рапсодія й думка з'єднані*, щоправда, з додаванням «шумки» в аналогію до «фрішки» угорського циклу, а «думка» явно підтягнута до «лашан», тобто повільної частини двійкового циклу» [8, с. 66-67].

І далі отримуємо такого роду узагальнення: «Подвійність лістівських компонентів форми, як би запозичена із зіставлень музики вербункош повільно (лашан) – швидко (фришка), тримається на об'єднанні драматико-трагічного образа й гимнічно-славильного, тобто на антитетичності поєднуваних змістів. У Лисенка опозицію ‘думки’ як такої представляє ‘шумка’, тобто інструментально-моторний тип гри першої ж. Так *у Лисенка корегується салонною стриманістю вираження театрально-картинна рапсодійність Ліста* (курсив Л. Ш.), при тім що вплив останнього засвідчується оркестральними фактурними виходами в композиціях українського автора» [8, с. 67].

Так український майстер оригінально «сплітав» ознаки салонного й оркестрального піанізму, при тому що на першому плані жанрового зазначення було посилання на Ліста – але з явними ознаками «відсторонення» драматизму і в цьому сенсі «полегшення» останнього.

Сказане демонструє на загальноукраїнському тлі виявлення *бетховенської-пролістівської лінії* піанізму – але в характерному для вищевказаного ментального подання зі «стертістю» антитетичних позицій. Як покаже аналіз протилежної названій промоцартівської позиції, то тут також отримаємо певні і симптоматичні «приглушення» виконавсько-стильового вибору.

Сформульована теза досить опукло виявляється на прикладі західно-українського львівського осередка піаністичних вподобань, які очевидно оберталися навколо фігури К.Мікулі, високоталановитого учня Ф. Шопена, що уособлював «легкий» промоцартіанський піанізм, але явно адаптовувався до інструментів з «тугою» клавіатурою. І «молодою опозицією» йому стала фортепіанна експансія представників «Молодої Польщі» (Ф. Шимановський, Ар. Рубінштейн) та І. Падеревського, які у сукупності тяжіли до лістіанства, хоч грали протилежно тому вибудовані твори К. Шимановського та ін. В результаті – «мішаність» виявлення відзначеної світової диз’юнктивної

парадигми, причому, в певному «відставанні модерністів» у включення в їх виражальний ресурс моцартіанських стимулів.

Відмітимо той очевидний показник, що становлення *моцартіанства* в українському музичному світі ХХ сторіччя мав певні розбіжності в музичних центрах України, оскільки модерністичні-авангардні установлення найбільш широко виявлялися в Одесі і в Харкові, причому, в безпосередньому контакті з Московським модерном, який, і це вже відмічалося вище, часово випередив «світ мистецтва» Петербургу. І це найбільш демонстративно виявилося саме в Одесі, де сама ідея заснування міста по плану Північної Пальміри, відкриття Одеської консерваторії у 1913 р. з випередженням на місяць аналогічного вузу у Київі на базі композиторської школи М. Римського-Корсакова (В. Малішевський , І. Молчанов, Г. Золотарьов), – не відсторонили актуальних для початку ХХ ст. контактів з Першопрестольною.

А для Одеси альтернативою бетховеніанству-лістіанству, уособлюваних учнями Ан. Рубінштейна В. Сапельниковим (ні в училищі, ні в консерваторії Одеси не працював), Д. Климовим, став В. Ребиков, промодерністичний шопенізм якого уготовив радикально-модерністичне шопеніанство О.Скрябіна, захоплено прийнятого Одесою у 1898 р. і за яким прискіпливо стежили тут аж до останніх інтервью «Южному вестнику» у 1915 р. Згодом вплив Скрябіна на Ребікова усталився, підкріплюючи у композиторській продукції піаністичні радикалізми автора «Поеми екстазу».

Повертаючись до проблеми розгортання модерністського – проавангардистського мистецтва в Одесі, виділяємо особливість проявлення його у фортепіанній сфері. Зв’язок цього першого через відверте моцартіанство, схильність до салонного виявлення піаністичних надбань – і саме вказану якість заявляє фортепіанна музика А. Шенберга 1910-х років, з яких саме *вперше в Росії* надруковані в Одесі й були п’єси ор. 19 та ін. Салонний обрис О. Скрябіна-піаніста достатньо виділяється у всіх описах його виступів, нарешті мають місце записи його виконання, що складає найзначніший аргумент свідоцтва його стильової належності до

моцартіанської-прошопенівської лінії французького, за генезою, піаністичного принципу.

Салонна музика сформувала фортепіанні п’єси першого ректора Одеської консерваторії В. Малішевського, згодом видатного композитора і громадського діяча Польщі, направила стильові переваги знаменитої «Казки» К.Корчмарьова, згодом вельми відомого музиканта, випускника першої когорти вихованців Малішевського в Одесі, яких соціальні пристрасті примусили залишити це місто на початку 1920-х.

Одеський культурний *просалонний* обсяг склав, як відзначалося вище, особливу сторінку в біографії О. Скрябіна, оскільки гастролями в Одесі відкрилися серії концертів по містах Росії в 1897 році. У цьому ж році в Одесі був *уперше зіграний тільки но складений фортеіианний Концерт*, що, за словами Сафонова, мав величезний успіх. Однак преса дала стриману оцінку й твору, і гри. В. Рубцова моралізувала із цього приводу: «Це не дивно: там, де за рецензентом немає музичного розуміння й смаку, відсутність слави в автора зводить до нулю художній результат його будь-якого виступу» [248, с. 92].

Нагадуємо, що через травму правої руки після спроби грати «глибоким» звуком [248, с. 36] композитор-піаніст на все життя почував небезпеку «перенавантаження» правої руки. Відповідно, для нього природною була опірність лівої руки, що надзвичайно розходилося з пронімецькими «праворучними» традиціями російської піаністичної школи й що природно зближало Скрябіна з «клавіризмом» піаністичних традицій Франції й почасти Шопена. Не забуваємо, що хроматичні гами Шопен «грав найчастіше трьома останніми пальцями» [361, с. 417] і не виносив «надмірно гучного звучання фортепіано, називаючи його тявканням песа» [362, с. 413].

Дебют Скрябіна в Одесі в 1897 р. розділив долю першого виступу С. Ріхтера в Одесі в 1934 році, про яке він розповідав в інтерв'ю італійській газеті і яке було поміщено в стінній пресі в Московській консерваторії.

Концерт оцінений був украй несправедливо-принизливо, вступ в консерваторію в Одесі стало закритим для таланливого юнака.

І, тим не менш, Одеса цінувала музику О. Скрябіна, в Одеській консерваторії працювала Н. Чегодаєва [див. 221, с. 178-183], що, будучи ученицею Скрябіна, безпосередньо передавала навички гри його творів. В 1950-і – 1960-і роки скрябінівська спадщина піднята було на щит стараннями „скрябіністів" вищезгаданого О. Алєксєєва [3] і П. Чукліна, Ю. Некрасова.

Концерт О. Скрябіна для фортепіано fis-moll містить структуру традиційного циклу із трьох частин, тільки минаючи усталену від романтизму «змагальність» соліста й оркестру, наближаючи до того «узгодження» сольної й оркестрової партій, що становить протилежний етимологічний аспект поняття «концерт» (див.про це в роботі Цян Чена [298, с. 7-12]) і вказує на церковні джерела даного жанру, у якому «змагальність» недоречна. Скрябін приймає естафету моцартівських-шопенівських концертів, відверто ліричних за типом тематизму й драматургічного рівняння на *облігатний* бароковий концерт.

Тональність fis-moll – зі сфери «ідеальних» тональностей романтиків, у самого Скрябіна ця тональність відрізняє Третю сонату ор. 23, а також безліч п'єс у виданнях ор. 15, 25, 31, 42 і т.д. Але при цьому початок Концерту (♩ = 112), що відкривається звуком e^1, уводить у колорит тональності h-moll, колорит якої позначений перед вступом соліста. Зазначена мелодійна тонікальність наповнює ладовою змінністю заявлений fis-moll, відповідно, неоднозначністю закладеної в нього символіки. Стійкість у початковій темі Концерту інтерваліки септіми робить співвідносною дану тему з початковим образом Третьої сонати, написаної також в fis-moll. Вказана тема Концерту вражає пізнаністю в ній рис вагнерівської «теми томління» (у спрощеному варіанті) - і шопенівської вальсовості. – у зовсім оригінальному переплетенні цих надзвичайно різних стильово знаків-мотивів.

І частина – Allegro, трактується як «сонатне allegro». Однак – це «ілюзія сонатності», оскільки ладова багатозначність першої теми,

«в.о.обов'язки головної партії» quasi-сонатних відносин, зіставляється з такою ж тонікально багатоликою іншою темою (див.докладно у В. Рубцової [248, с. 121-122]). Як правило, не виділяється в переліку тем Концерту та, яка, друга за порядком експонування, могла б претендувати на зміст «сполучної» (від т. 39). В ній знаковий зміст мають ритмомотиви ямбічного пунктирного звороту й триолі *типу «стукоту долі» бетховенської спадщини*. Імперативний характер даного образу становить результат розвитку першої теми, тоді як сонатна класика тяжіє до імперативного початку. Покаянна символіка послідовності catabasis у цій темі знаходить патетичне наповнення (див. ремарку: «як би з розпачем» - звертаємо увагу на відсторонююче «як би...», в уявленні, але не у відчутті «розпачу»).

В. Рубцова чула в цих фрагментах – аналогії до П. Чайковського й С. Рахманінова, для яких також органічні бетховеніанські контрасти в *симфонічній* творчості [248, с. 121]. Але у даному разі підкреслюємо *моцартівський* знак: виділення сполучної партії як достоїнство *авторської презентації соліста.*

Узагальнюючи спостереження музики Концерту, доходимо висновку про принципову *калейдоскопічність* подання «знаків красивого» за їх емблематичністю у творчості знаменитих попередників композитора. І ці знаки-образи не можуть «протистояти» один одному ні функціонально, ні програмно-значеннєво, демонструючи символічну Мрію-Марення як мінливі бачення Краси. У цьому плані експозиція Концерту позбавлена «розвитку», тим більше сонатної розробковості – у ній явно «монтажуються»-з'єднуються різні смисли-даності,спільним моментом яких виступає їх причетність до музичних образів-стереотипів. При всіх темпових і агогіко-динамічних змінах у музиці тем, що представляють Allegro, спільною виступає їх танцювально-пластична основа.

Саме авторські ремарки підкреслюють „не-розвиваючий” характер викладу тем у розділі Meno mosso, який «розробкою» може бути визначений лише алюзивно: звична для сонатної розробки поява трохи зміненої першої

теми набудовує на «розвиток». Дослідники творчості Скрябіна усвідомлюють «нерозробковість розробки» Концертного allegro, заявляючи, що тут «розвивається емоційно-психологічна й лірична сфери - теми головної й побічної партій зближаються за настроєм» [248, с. 122]. Зближеність того, що «як би» (з ремарок композитора) протиставлялося в експозиційному розділі, очевидна.

Демонстративне кульмінаційне динамічне нагнітання з показом скороченого варіанта першої теми (із пропущеним першим реченням) на fortissimo – «відсторонено» від емоційної відкритості прояву ремаркою: «значуще». А таке позначення стримує емоційний підйом, закладений у фактурно-динамічному підході до даного моменту композиції, на який за гармонічно-тональною підкресленістю переходу можливо вказати як на сонатну репризу.

Абстрактно-відсторонена театральність (символістська!) вираження (далека від іронії й тим більше осміяння) виявляється демонстративно - у переході до післямови-коди в тт. 217-223. Ремарка – «з розпачем», але прикладена вона до надзвичайно делікатного в художнім вираженні засобу у вигляді малого мажорного септаккорда в субдомінантовій гармонії fis-moll, що в поствагнерівську епоху відповідало «знаку напруги взагалі» (порівн. малий мажорний септаккорд як знак бурі на початку «Отелло» Дж. Верді). І наступна згодом «післямова»-кода (т. 224) – продовжує лінію психологізму попередньої ремарки *в дусі надособистісної споглядальності того, що коїться поза індивідом:* див. ремарку «Як сонце після грози».

А наступним етапом стає ствердження протилежного, висхідного тетрахорду від cis до fis (від т. 235 до т. 251), що справедливо відзначено композитором ремаркою «різко» (див. т. 236). Адже послідовність anabasis висхідного тетрахорду прямо протилежна покаянному спадаючому - як Шлях Досконалості, сходження Духа. І цей вольовий поворот у розвитку смислу підсумовується «обвальним» спадаючим ходом останніх п'яти тактів

І частини Концерту: все незмінне, все вертається до ідеї, що народила калейдоскоп бачень-відгомонів Величного.

Друга частина Концерту – утворює цикл з теми й чотирьох варіацій, що в сукупності нагадує класику французької сюїти, яка відкривається прелюдією з демонстрацією теми, покладеної в основу п'єс циклу. Ця прихильність російських композиторів до циклів варіацій за типом французької сюїти показова – і має глибоке історичне обґрунтування.

Сюїтне членування зазначених варіацій очевидне, оскільки танцювально-моторна пластика першої, другої й четвертої варіацій не вимагає спеціальних пояснень, причому, перша й друга варіації представляють співвідношення дводольних і тридольних розмірів (порівн. аллеманда – куранта в класичній, так званій «німецькій» сюїті). Третя варіація, у співвідношенні з ліричною сарабандою, затвердженої Й.С. Бахом у якості ліричного центру сюїти, містить той відтінок траурності, який асоціюється з танцювальним виглядом зазначеної частини сюїти.

Помітимо, що побудова ІІ частини Концерту від повільно розгортаючої свій рух лірики теми як вступу до моторики основних розділів варіацій 1-4 відтворює сумарно етапи І частини. Тим самим підкреслюється не антитеза-контраст, але наслідуваність – і неухильне набирание маси руху, що повною мірою розвертається у фіналі. Тим самим тричастинний цикл Концерту стає *віддаленим від симфонічної діалектики класичного-романтичного циклу цього жанрового роду: спостерігається виявлення драматургії наростання інтенсивності руху* («крещендуюча» драматургія за В. Холоповою [294, с. 207])*, як це мало місце в старовинних духовних концертах.*

Третя частина Концерту, фінал, становить на думку музикознавців традиційного типу рондо-сонату (див. у В. Рубцової,[248 с. 122]). При цьому виділяються дві різні, але обидві явно славильно-екстатичні теми. Перша з них, рефрен і головна партія рондо-сонати, відзначена, за ремарками композитора, «трубною» артикуляцією, відповідно до сакрального призначення «трубного гласу» у призиванні найважливіших дійств світової

історії. Дослідник творчості Скрябіна із цього приводу пише: «Дійовий характер втілений у злітаючому вгору ямбічному початковому мотиві, заснованому... на звуках тонічного тризвуку. Динамічний мотив як би насичує подальший рух величезним заряом енергії, що проривається після підкресленого синкопою квінтового тону спадним пасажем, на завершення завершуючого до терції тоніки» [248, с. 123].

Ця тема виділяється своєї «гіпермовною» навантаженістю, представляє славильну фігуру – і в цьому продовження в ній гімнічного потенціалу тем попередніх частин. Друга тема (тема епізоду, побічна партія) своєю «несхожістю» на тип побічних партій романтичної сонати нагадує відповідну (третю) тему І частини Концерту. Вона «світла й радісна», «розвертається в кульмінаційному розвитку, що нетипово для ранніх сонат Скрябіна» [248, с. 123] і, додамо, побічних партій класичної й романтичної сонатної форми в цілому.

Побудови фіналу спрямовані до риторики anabasis, яка формує стрижневі мелодійні контури тем, підводячи до екстатичної радості образа коди фіналу й усього циклу. Помітимо, радісно-ігрова пасажність, що відтворює «*дзвонове тріумфування», відмінне від натуральності його відтворення в інших російських композиторів, проте очевидно виражене у Скрябіна й недооцінене в цьому містичному екстазному прояві як виразний шар російської музики в цілому.*

М. Римський-Корсаков «російське православне дзвоніння» одного разу назвав «танечною церковною інструментальною музикою» [242, с. 167], уживаючи термін „інструментальна музика” у сполученні з поняттям церковності й указуючи тим самим на виразний потенціал сакрального інструменталізму в межах православної церковної культури, строго вокально-хорової.

Даний підхід дозволяє усвідомити генезу колокольності у творчості Скрябіна, категорично несхожої на переломлення цієї останньої від Глинки до Рахманінова в прояві „матеріальної могутності” важких російських

дзвонів, але проте російської за своїми джерелах і *пов'язаної з „дзвонінням" святкового екстазу Богославлення – і вона має спільність з мистецтвом дзвонарства в Україні*. Дана обставина є надзвичайно цінною в виконавсько-інтерпретаційному аспекті, оскільки націлює – *на російську дзвонність поза-рахманінівсбкого значення.*

Виражена рондальність – реальна, а не алюзивна, як це має місце в сонатних відносинах – у фіналі виводить на високу значеннєвість ідеї Кола, Кільця, тобто Божественно-узагальнюючого у звуковиявленні. У єдності з гімнічністю тем і монологічністю надособистісною виразністю знаків кварти, септіми, що „вбирають" намічений діалог тем за сонатним типом, композиційний принцип рондальності у фіналі надає вищий ступінь душевного Сходження, що на рівні музичної мови фіксується структурами anabasis, протилежних контурам по catabasis, які мають місце в перших двох частинах Концерту.

Підводячи підсумки аналізу Концерту, відзначаємо те, що тематизм Концерту насичений знаковими-емблематичними зворотами, що становлять ознаки досвіду торкань у мистецтві Краси (алюзії до творів Вагнера, Шопена, Бетховена, Чайковського, Римського-Корсакова та ін.), які «правдою ідеального» заміняють, у дусі естетики символізму, «правду життя» реалістів і «правду відносин ідеалу й дійсності» романтиків. Суттєвим є й те, що дотримування принципу політематизму й тональних зіставлень у межах Allegro сполучається зі змінністю тонікальних показників у межах тональних шарів, а це у сукупності народжує quasi-сонатність, у якій не розробковість, але комбінаторика перестановок визначає ріст форми.

Відзначимо й те, що ремарки композитора утворюють змістовно неоднозначне співвідношення зі змістом тем і драматургічним наповненням цих останніх, створюючи особливого роду споглядально-одухотворенне наповнення тематичної калейдоскопічності знакових тем-змістів - аналогіями до емоційної описовості психологічних реакцій і явищ навколишнього світу. А це вже – позахудожній шар виразності музики, який виводить скрябінізм,

представлений задумом його Містерії, за позамистецькі межі, «розчиняючи» артистично-художні надбання у загально-культурних здобутках.

Так вирязняється *паралель до моцартіанської піаністики XX ст., в якій буття джазу і дансінгу знаменує особливого роду переплетіння мистецької і позамистецької сфер*, що породили спочатку «концептуальне мистецтво» кінця XX ст., а згодом вивели на принципове «стирання граней», віддаляючих мистецтво і культуру спілкування у пост-постмодерністській сфері 2020-х років.

Феномен піанізму Скрябіна визначений композиційними установками його єдиного Концерту, про смисл якого В. Рубцова висловлюється однозначно: «Твір глибоко ліричний» [248, с. 121]. І далі йде пояснення: «У спадкуванні традицій європейського фортепіанного концерту Скрябіну виявляється ближче Шопен, чим Ліст із його віртуозним блиском і могутнім ораторським пафосом» [248, с. 121]. Що стосується «могутнього ораторського пафосу», те, дійсно, уважаємо, є його прояв має місце в Ліста в *ораторському як публічно-гучномовному* вираженні, хоча *могутній пафос* висловлення може визначатися емоційною напругою динаміки почуттів-ідей у Шопена й экстатикою захопленого Устремління в Скрябіна.

Вище дана була характеристика внеску фортепіанної виконавської школи Шопена в європейський і російський піанізм. Симптоматичним є те, що кращим інтерпретатором О. Скрябіна серед вітчизняних виконавців став В. Софроницький, що вчився у Варшаві, яка так чи інакше зберігала піаністичну спадщину школи Шопена-Мікулі. Виконання В. Софроницького пов'язане з *темповою драматургією*: містичну польотність, спрямованість музики Скрябіна вгору, чому в чималому ступені відповідає символіка низьких нот, що відкривають і завершують композиції автора «Прометея», піаніст створював за рахунок повільного й неухильного підвищення темпу від початку до кінця твору.

Особливого роду *«дематериалізована душевність»,* позачуттєва емоційність Концерту відповідає артистичному тонусові символістської

поезії і пограничних до неї зразків поетики Далекого Сходу. В ілюстрацію сказаного – посилання магістрантки Ван Силін [41, с. 53-54] на вірші великої китайської поетеси XII ст. Лі Цинчжао, символічна недомовленість значеннєвостей рядків якої дивно погоджується з ладом музики О. Скрябіна. А вальсові ритми останнього прослуховуються в російському перекладі китайських віршованих рядків М. Басмановим:

…Сон необычный мне снился,	Сон незвичайний приснився,
Будто бы в небо я взмыла,	Буцімто в небо злетіла,
Голос из *бездны небесной*	Голос зі *прірви небесної*
Вдруг обратился ко мне	Раптом звернувся до мене
Ласкаво и с участием	*Ласкаво та приязно*
Небо меня спросило,	*Небо мене спитало*
Путь свой куда направляю	Путь свою куди направлю
В этой земной стороне…	В цій земній стороні
Ветер поднялся в округе,	Вітер піднявся в окрузі
Ветер от края до края.	Вітер від краю до краю.
Гордо парит надо мною	Гордо ширя наді мною
В выси заоблачной гриф…	В вершинах захмарних гриф…
Мчи на Саньшань меня, ветер,	Неси на Саньшань мене, вітер,
Лодку волной подгоняя,	Хвилею човен штовхаючи,
Пусть ни на миг не ослабнет	*Хай ні на мить не ослабне*
Твой дерзновенный порыв!	Твій одчайдушний порив!

[41, с. 53-54] (курсив Ван Силін)

Інструментально-музичне, специфічно фортепіанне втілення поетичної абстракції у Скрябіна вражає торканням культурно-спільних моментів у художніх системах, часово й історично неспіввідносних. Звертаємо увагу на образ «безодні небесної» у Лі Цинчжао, що має паралелі в дзвонових басах

як знаках Піднесення в Скрябіна – див.приведений вище аналіз композиторського тексту і виконання Фантазії ор. 28. Тексти китайської поетеси містять епітет «ласкаво» стосовно голосу Неба – що відповідає ремаркам Скрябіна в Концерті ор. 20 стосовно до тем-знаків Ідеального, тобто позбавленого «земного тяжіння» чуттєво-мовного висловлення. І зовсім у дусі скрябінівської екстатики Лі Цинчжао виділяє *«порив» як перманентно виявлювану якість.*

Наведений приклад паралелей до китайської поезії свідчить про *культурну універсальність символістського методу для Скрябіна, що має місце й у ранніх творах, асоційованих з романтизмом.*

Аналіз показує, що Концерт Скрябіна, успадковуючи концепцію шопенівської композиції цього роду, виявляється ближче останньої до *старовинного раннього концерту, до моцартіанської всеохоплюючої моторності*. Оскільки не контрасти Allegro і кантилени визначають композицію, але перевага моторних моментів, особливо що стосується тем, які претендують на функцію побічних партій (I й III чч.), на представництво жанру Andante (II ч.). Ці останні підкреслені темпово-жанровими показниками, несумісними з виглядом побічних партій (темп більш швидкий, ніж у головній), з розспівом лірики в середній частині циклу (II ч. – сюїта різнохарактерних п'єс). Звідси – особливого роду «стертість», «зашифрованість» лірики Скрябіна, яка уникає відкритості *різноемоційного* прояву, підтримуючи сталість *захоплено-споглядального тонусу, - що зроблено у дусі символістської естетики «правди сну-мрії/марення».*

Спадкоємцем шопенівської педагогіки й стилю гри був К. Мікулі, що виховав корифеїв шопенівської фортепіанної школи А. Міхаловського, М. Розенталя, П. Кочальского, молодших сучасників О. Скрябіна. Сам К. Микулі був відомий у Росії – але не приймався оточенням А. Рубінштейна й й оточенням В. Стасова. Для польського ж майстра існували три шанованих імені – Й.С. Баха, В. Моцарта й Ф. Шопена [360, с. 403]. Він не бажав знати ні Р. Вагнера, ні Й. Брамса, з яких перший перший склав предмет

поваги Петербурзької школи, а другий – Московської на чолі з П. Чайковським.

Підсумковуванням показчиків буття моцартівськіанських ліній в піаністичній палітрі Одеси й України в цілому представляютья такі позиції:

- модерністичні-проавангардні тенденції виявлення мистецьких завоювань на початку XX сторіччя складають всеохоплюючу щодо різних видів мистецтва стильову парадигму, яку ми знаходимо від зображальної сфери і кінематографа до музичних виявлень, що грунтувалися навколо культури салонних зібрань;
- новаційні музичні явища, піаністичні напрацювання композиторської і виконавської творчості відсторонювалися від традиційного фортепіанно-оркестрального виявлення, які стали показчиками академічного стилю гри у XX столітті, складали з останніми неоднозначні й творчо цікаві переплетіння, які мають продовження аж до сьогоднішнього дня, коли традиції скрябінівської салонності стали відновлюватися у сучасних пошуках «перлинної гри» учасників Конкурсів імені Е. Гілельса, тоді як академічною основою є бетховеніанська-лістівська оркестральність, яка плідно направляє фахові навички на користь клавірно-фортепіанних завоювань майбуття;
- усвідомлення існування в фортепіанному мистецтві просалонного *скрябінізму,* відтворюючи світові альтернативи схилянь до спадщини модерну чи проромантичного традиціоналізму, дозволяє виділити *оригінальний для даного міста поворот* саме у вказаній персоналізації стильової лінії салонності;
- скрябінізм засвідчує опірність для культури України «золотої доби Одеси» кінця XIX – початку XX сторіччя, що знаменує реалії переломлення мистецьких засад в культурному бутті міста, спрямованого на вкорінення європеїстських накопичень модерну у загальнослов'янських масштабах творення.

Те, що склалося стосовно Одеси – культурна зверхність скрябінівського представництва моцартіанства у парадигмальних складових

піанізму XX ст. – має, як відзначалося вище, певні потужні продовження у Києві і Харкові. Що стосується Західної України неодноразово підкреслювалося у зв’язку із піететом К. Мікулі, який був наймасивнішою у світовому розкладі тут фігурою у кінці XIX ст. і впливовішим показником гри *і академічного Львова*, тоді як визнання пролонгаторів Молодої Польщі трималося на порубіжжі бетховеніанства Ар. Рубінштейна і скрябіністських штрихів гри Фелікса і самого Кароля Шимановських.

Піаністичний Харков свою культурну програму отримав, значною мірою, через школу Г. Нейгауза, хоч в цьому контексті треба спеціально відмічати музичний Єлисаветгрд, згодом Кіпровоград, а тепер Кропивницький. В роботі О. Польового справедливо вказується на історичні паралелі Одеси і Елисаветграда-Кропивницького [230, с. 115-117]: «З порівняльних характеристик культурно-масової роботи у двох містах України, Кропивницькому й Одесі, – випливає дещо спільно-типове. А саме: культурно-масовий комплекс Кропивницького й Одеси є регіонально неповторним, унікальним у художньо-комунікативній спрямованості їх культурної аури на поліетнічне тло жителів цих міст; репрезентуючи в цілому слов'янську і європейську християнськукультуру, вони відмежовуваються від ісламського Сходу, що ментально *уніфікує різнонаціональне населення* цього регіону» [230, с. 116].

Але при цьому спеціально зауважуємо, що все стосовне відносно модерністського «згущення» в Південній Пальмірі і в Харкові, не могло прямо стосуватися Єлисаветграда і Г. Нейгауза зокрема. Але вимальовується очевидна спільність в реакції на модерн взагалі через контактність із Московським модерном. І тут постать «кіровоградця» Г. Нейгауза (за звичним визначенням його «малої батьківщини») відігравала вирішальну роль у поданні «порубіжжя» промодерністської салонності зі відчутними «знаками» прилученості до творчості О. Скрябіна і К. Шимановського (уродженого за вихованням у Єлисаветграді).

Не забуваємо, що старт Е. Гілельса в Одесі з його відвертою *салонною привітною пасажністю гри,* з його спиранням на моцартівський і промоцартівський репертуар, на московському етапі особистісного творчого розвитку включився у роботу під керівництвом Г. Нейгауза [201, с. 135], перетини артистичного успіху якого спиралися на культуру українського Півдня і Сходу.

Одеська фортепіанна школа концентрує показники Півдня країни; почесне наіменування Одеси Південнна Пальміра емблематизує своєрідність її положення в культурному просторі України. Започаткована В. Сапельніковим, протеже Ант. Рубінштейна, формування якого склалося поза діяльності Музичного училища і Одеської консерваторії, вона своїм витоком зобов'язана, як вже відмічалося вище, діяльності представників ІРМС (рос. ИРМО) в особах викладачів і професорів (спочатку Музичного училища, а згодом Консерваторії), а саме: Д. Климова, М. Дронсейко-Миронович, М. Бібер, ін. А з 1920-х років провідне місце посіли випускниці Петербузької консерваторії з класів Т. Лешетицького та А. Єсипової – Б. Рейнгбальд, М. Старкова і М. Рибіцька.

В цілому всі вони представляли академічну лінію «оркестрального» піанізму, хоча М. Рибицька і за статурою, і вимовлюваними нею позиціями наближалася до символістського модерну. Її незмінне виконавське кредо сформулювала її безпосередня вихованка– В. Кузикова: «краще недобрати, ніж перебрати» [221, с. 55], тим самим спеціально «звужуючи» емоційно-динамічний обсяг виконання в заповітах салонного мистецтва. І хоч найзнаменитішим учнем Рибицької став К. Данькевич, велетень і надзвичайно бурхливо-емоційний в бутті, за фортепіао він завжди демонстрував м'якість і стриманість вираження, – і за ці риси фортепіанного виконавства хочеться назвати піаніста К. Данькевича «українським Дж. Огдоном».

Вказані риси контактності з символістським модерном у Рибицької (творчо-дружні стосунки з Л. Ревуцьким та ін.[221, с. 56] підкреслені

свідоцтвом Б. Яворського, шанувальника О. Скрябіна, піаніста і теоретика, що обгрунтував засади гармонії автора «Поеми екстазу»: в Одесі працює (йдеться про 1920-ті роки) прекрасна піаністка М. Рибицька [116, с. 47]. Відповідні контакти з модерністичними принципами виконавського мислення знаходимо у Б. Рейнгбальд; вона в особі свого найкращого вихованця Е. Гілельса втілила закономірності «легкої» гри, які об'єктивно народжувані салонним мистецтвом і які без термінологічних наголошень вказаного стильового зрізу практично-творчо реалізовувалися у вражаючому «перлє» її видатного вихованця.

Знаний учень М. Старкової Я.Зак демонстрував також певний нахил до символізму-імпресіонізму, оскільки явно виділяв у репертуарі схильність до музики М. Равеля, при тому що в офіційних мистецьких колах до цього французького композитора було вельми стримане відношення.

Вказані тяжіння до символістської піаністичної палітри французької школи в Одесі виявлялися тим більш послідовно, що тут працювала Н. Чегодаєва, учениця О.Скрябіна, а музика останнього мала особливо чуйне визнання в Одесі, про що мова йшла вище. І саме для «Южного Одесского вестника» назначені були вимовлювання великого композитора про «подолання драматизму й трагізму» як провідної творчої ідеї останніх років життя і творчості [342, с. 3-5] – адже (і про це говорилося вище) Одеса в особі Одеської Публіки прийняла безумовно салонний стиль Скрябіна у філармонічному викладенні, тим самим спрямувавши подальший шлях у світовому визнанні через столицю Франції, барьківщину салонного творчого мислення. Як вже відзначалося вище, символістсько-імпресіоністичні засади мислення ствердив у консерваторських колах В. Ребіков – і пам'ять про це проявилася у роки війни, коли в окупованій Одесі новорічною виставою стала «Ялинка» Ребикова, що органічно й оригінально сумістила концепцію його «психодрам» і особливості дитячої опери.

Так, попри офіційної підтримки у Радянському Союзі бетховеніансько-лістіанської театралізованої «рояльності» (Одеська консерваторія у 1920-ті –

Одеський музично-драматичний інститут імені Л. Бетховена), в Одесі досить послідовно проводилася лінія на збереження фортепіанного скрябінівського аристократизму, що дозволило у 2000-і роки засновникам Конкурсу імені Гілельса і, перш за все, голові організаційного комітету Конкурсу О.В. Соколу заявити емблематичною стильовою ознакою «діамантову» гру. Вказаний камерно-салонний вимір піаністичної стилістики знаходимо у фортепіанних же виходах фестивалю «Два дні і дві ночі Нової музики», де натхнений А. Шенбергом салонний «відсторонений ліризм» займає почесне місце у виконавських внесках митців.

Свідоцтвом актуальності для музичного життя міста пересічень скрябінівської салонності й інерції оркестральних замахів піаністики Ф. Ліста – Ант. Рубінштейна є скромна п'єса одеського композитора з першого випуску В. Малішевського 1917 року «Казка» К. Корчмарьова, яка зайняла виключно почесне місце у фортепіанному репертуарі Одеси. За матеріалами, зібраними професором Ю. Некрасовим [221, с. 43-45], який сам був неперевершеним виконавцем цієї композиції (яка не видавалася, але переписувалася і в таких «живих списках» переходила у 1920-ті – 1930-ті від митця до митця), з вікон консерваторії лунала та «Казка» у вигляді певного еталону піаністичної довершеності й натхнення.

Нагадуємо, що автор, Кліментій Корчмарьов, дворянин з Єкатеринославлю (пізніше Дніпропетровськ, зараз Дніпро), був у 1920-ті шанувальником футуристів, переслідування яких після 1923 р.змусили його срочно виїхати з Одеси аж у Туркменістан, там приймати участь у заснуванні туркменської композиторської школи, згодом приїхати до Москви і там закінчити свій творчий шлях, відзначений фахівськими нагородами.

«Казка» Корчмарьова являла собою за фактурою дещо гармонічно «спрощений» скрябінізм, але із збереженням саме скрябінівської «рваної» фактури із «стрибковими» пасажами, що само собою визивало потребу грати «на другій клавіатурі», тобто на високій кисті й темпово стрімким поданням музичних образів-подій.

В основу п’єси покладено, за справедливим спостереженням професора О. Маркової, особливого роду казкове «незвідкілля» вирішення *фактурного осередку*, що, за В. Холоповою , нерідко приймає на себе тематичну функцію, особливо у музиці XX століття: йдеться про ритмо-фігуру мазурки, але вирішеної у розмірі 4/4 – у паралель до вальсовості П. Чайковського, подаваної ним у найрізноманітніших розмірах. Так відразу заявляється дещо «нетутешнє» у звучанні – й одночасно з чітким «заземленням» у дотичності до прикладної жанрової сфери. Скрябінівський «ген» польотності насичує варіантні подання основної і мелодично малопомітної теми енергією секвентних спрямувань до високих регістрових сягань, стрижневим змістовним показником яких стає символ сходження до Досконалості (принцип anabasis у вказаних секвентних підйомах).

Такого роду спрощення скрябінівської екстатики, але із збереженням фактурної стрімкості-легкості у розвитку символічно стислої теми, знаходимо і у Л. Ревуцького, з творчістю якого, через М. Рибицьку в першу чергу, піаністична Одеса мала безпосередній і принциповий зв’язок. Викреслена творча позиція піаністичних виборів серед композиторських пропозицій 1920-х – 1930-х років підкреслювала рівняння на Скрябіна, але з певною традиціоналізацією ламкої експресіоністичності його гармонічної мови.

Таким чином, принцип винятковості стильових вподобань Одеси порівняно з Києвом та іншими містами України, відповідно до *регіональних* культурних відмітин традицій і буття Південної Пальміри. При цьому нагадуємо, що регіоналізм – характерне породження політичного життя світу останнього сторіччя, шо утворрилося в опозицію тоталітарним системам и в реалізацію демократичних доктрин. В сучасних довідкових виданнях даються наступні пояснення: «Регіоналізм – різні форми соціально-культурної й політичної самоідентифікації територіальних співтовариств, що проявляють себе в ідеях, настроях, спрямованих на збереження самобутності регіону або підвищення його статусу в системі держав і націй. Регіоналізм

політичний широко розповсюджений у Європі. На відміну від сепаратизму не ставить метою відділення від країни...» [263, с. 987].

Наведений опис акцентує соціально-культурний зміст того, що відзначається терміном регіоналізм, справедливо підкреслюючи складність національного життя, що включає поліетнічні утворення й особливий рід їхнього з'єднання в особливих географічних і соціально-політичних умовах. Регіоналізм як явище європейської й світової практики в XX ст. органічно вписався в контекст позиції «малих країн», що входили або не входили у військово-політичні об'єднання типу НАТО або соціалістичний табір. У XXI сторіччі регіоналізм складає певну відмітну рису художнього життя різних країн світу, у тому числі відзначаючи своєрідність Півдня і Південної Пальміри – Одеси у сукупності творчих стосунків України.

Історична обумовленість архітектури і культурної генези Одеси наслідуваністю відносно Петербургу (Південна Пальміра, на відміну від Північної Пальміри другої столиці Імперії) визначила російськомовність вкрай багатонаціонального складу Одеси и особливе положення в ньому українства как принципово неконфликтного показника культурного наповнення міста. В дослідженні В. Миронова виділена феноменальність ряда музично-історичних фігур Одеси [184], у числі яких – К. Данькевич, композитор, піаніст, державний діяч у статусі ректора консерваторії післявоєнної Одеси.

У зв'язку з характерним перетинанням української й російської національних ідей у творчості корифеїв, що представляють Одесу, її культурного світу приводимо спостереження О. Маркової: «Неконфліктне з російським культурним ареалом українство Одеси, що солідаризується із православ'ям росіян, греків, арнаутів, українців, болгар, молдаван та ін. у підтримку рівноваги із множинними іншими конфесіонально-національно вираженими громадами, у тому числі із впливовою єврейською, німецько-польською католицькою, німецькою-лютеранською й т.п.» [89, с. 114].

І далі вказана дослідниця посилається на зв'язок з Одесою музичної шевченкіани. Це відомі «Вечорниці» до II дії «Назара Стодолі» П. Ніщинського 1875 р., – нагадується те, що веристський потенціал шевченківської драми визначений першою російською версією тексту. І далі – щодо Данькевича: «З Одесою зв'язана й опера 'Назар Стодоля', створена К. Данькевичем в 1959 році в Києві. Але киянином Данькевич став тільки в 1953 році й проробив до 1969 р. ледь 16 років, виявившись викинутим з активного творчого життя обставинами особистісного й політико-цивільного порядку (помер в 1984 році) ...» [89, с. 114].

Не ідентифікуючи політичний регіонализм і літературний веризм, указуємо на спорідненість цих проявів у соціально-політичних і художніх установках, змістом яких була увага до «позастоличних» проявів, до того, що внутрішньо відсторонюється від загальнодержавної установки, що нівелює, – у порятунок достоїнств «глибинки» і виражається в соціально-моральних проявах позитива національного буття й у перевагах художньо-образного порядку у творчості.

Таким чином, відзначене вище вагнеріанство (аж до сприйняття його відгоміну в опері Б. Лятошинського, поставленої вперше в Україні в Одесі у 1937 р.!) Одеської опери, а після Вітчизняної війни веристська репертуарна парадигма і тут, і в оперних класах Одеської консерваторії, визначили регіональні відтінки стильових уподобань міста, що демонструвало вірність промодерністським засадам музичного мислення навіть у найскладніші часи торжества «теорії безконфліктності» і традиціоналістського академізму.

В паралель до вказаних позицій в оперному мистецтві фортепіанні переваги піаністів Одеси виглядали самостійно й органічно, спираючись на специфічно інструментальне тло виявлення чутливості до модерну на базі проскрябінівських ліній піаністично-виконавських рішень. Вказаний напрям фортепіанної творчості підтримав професор Є. Ваулін, що привніс у 1960-ті роки контакт з європейським піаністичним світом і сформував на подальші роки стійке шопеніанство вихованки Одеської консерваторії народної

артистки Л. Марцевич, яке органічно в неї сполучилося із творчим служінням фортепіанним композиціям «поміркованого символізму» Л. Ревуцького і послідовного символістського сповідання О. Скрябіна (тут і надалі використані матеріали збірників зі статей викладачів Одеської музичної академії [221; 222]).

Зібрання фортепіанних творів композиторів Одеси, серед яких фігурують композиції У. Молчанова, О. Золотарьова, першого ректора Одеської консерваторії В. Малішевського, його перших випускників М. Вілінського, О. Давиденка, К. Корчмарьова, їх спадкоємців С. Орфєєва, К. Данькевича, Т. Малюкової-Сидоренко, О. Красотова, ін. – це достойне втілення пам’яті про етапи становлення піаністичної літератури в Одесі і переплетіння вищезгадуваних стильових позицій, що живили і надихають сьогоднішній день фортепіанних занять і звершень.

На твори французьких композиторів зверненим був репертуар визначного піаніста Одеси, згодом професора Московської і Брюсельської консерваторій, Є. Могілевського, для якого твори К. Дебюссі склали «стартовий запас» в його піаністичній кар’єрі. Вказані та інші фортепіанні виконавські сили визначили певну легкість входження фестивальної ідеї «Двох днів і двох ночей Нової музики» у вжиток піаністичного академізму, виконавські сили якого значною мірою живилися і живляться вихованцями Одеської національної музичної академії. Тим більш, що головуючою від Одеси в цьому святі мистецтва виступає композитор К. Цепколенко, відзначена неабикою піаністичною обдарованістю, наслідуваною з класу професора Л. Гінзбург, вихованки вищезгаданої М. Старкової.

Пам’ять про емблематичність для Одеси Піаніста з великої літери С. Ріхтера, прихильника творчості «модерніста» С. Прокоф’єва, відзначила програми конкурсу Е. Гілельса, в яких композиції автора «Скіфської сюїти» зайняли почесне місце. Салонний же блиск гри самого Гілельса, іменем якого піаністична Одеса заявила свою присутність у світовому фортепіанному конкурсному обсязі, склав авторитетне втілення провідної ідеї піаністичного

мислення XX – XXI століть. В цьому останньому торжествувала ідея *клавірного символізму* (в термінології Д. Андросової), закладена діяльністю О. Скрябіна. А він сконцентрував в своєму фортепіанному мистецтві і в творчості уцілому новаційні установлення, що живлять відкритістю до нових обріїв художнє життя і педагогічні підвалини музичного навчання.

І як вже відзначалося вище, фортепіанне достоїнство Одеси пов'язане з розквітом кіномистецтва саме тут в Україні, відповідно, солідні завоювання Великого німого, невіддільного від буттєвого виявлення модерну в звучаннях дансінгу і гри таперів під стрічку «рухливої фотографії», в Одесі зазначили життєвий контрапункт до виявлень високоартистичних втілень авангарду. Позамистецький статус тих фортепіанних втручань у побут і кіносеанси не знімають їх величезної культурної ваги у ствердженні нового стилю життя – і через життєву ж «клавіризацію фортепіано.

Підводячи підсумок огляду українського фортепіанного внеску у мистецькі обрії минулого і минущого віків в акцентуванні моцартіанської-скрябіністської складової, відзначаємо:

- регіонально-культурну визначеність Одеси в успадкуванні мистецько-культурної динаміки Європи як Третього міста імперії, як форпосту відвоювання для Християнського світу захоплених Ісламом Причорномор'я і Балкан, як російськомовної багатонаціональної європеїстськи налаштованої спільноти, відзначеної лідерством російсько-українських контактів на тлі різноманіття релігійних і конфесіональних переплетінь, – в історично лідерствуючому культурному положенні в Україні від початку аж до середини XX ст.;
- історичне співпадання стильових мистецьких переваг Одеси із Києвом і Харковом, серед яких саме Одеса і Київ в особах О. Скрябіна – К. Шимановського, Києва Б. Лятошинського демонстрували відвертий радикалізм подання моцартіанства у музичних обсягах у цілому, тоді як Одеса посіла спеціальне місце в підтримці піаністичного модерну, отримавши такі знакові фігури фортепіанних стильових орієнтирів як

О. Скрябін з його світовим *виконавським* визнанням через Одесу і згодом Е. Гілельс, що персоніфікував саме салонний «легкий» піанізм, висунувши виконання творів моцартівських і промоцартівських, у тому числі французьких митців, К. Сен-Санса, – в протилежність академічному тяжінню до бетховеніани і по-бетховенськи розумілого Й.С. Баха;

- фортепіанна творчість, виконання і педагогіка Одеси, Києва, Харкова і Єлисаветграда-Кіровограда відзначені стильовими паралелями визнаних у світі лідерів; зокрема, Е. Гілельс та В. Крайнєв гідно пролонгували моцартіанські заповіти модерну початку XX ст., підтримуючи салонну «полегшеність» гри, у якій впізнавалася скрябіністська моторика, найбільш безпосередньо поширена в діяльності Е. Гілельса;
- окремо від указаних шляхів піанізму України XX ст. стоїть традиція Львова, представником якої був К. Мікулі, учень Ф. Шопена і носій салонної традиції гри; на відміну від колег Центральної, Південної та Східної України, промоцартіанський за витоками шопенізм К. Мікулі свідчив скоріш про академічний стиль вираження. Однак на його грунті розвивався «український бідермайєр XX ст.» (за О. Козаренком), який зумовив «сецесійні» прояви В. Барвінського у композиторстві і О. Криштальського у грі.
- у Південній, Центральнй і Східній Україні скрябінізм, фактично діючи у виконавських орієнтирах, уникаючи у стильових атрибуціях посилань на салонність, тим не менше функціонував як культурно провідна реальність. Вона була єдиною у культивуванні «фортепіанного символізму» (за Д. Андросовою), оскільки в Росії ця стильова лінія відкидалася «клавіристським» модерном С. Прокоф'єва-піаніста, безперечним моцартіанством Н. Голубовської, «симфонізованою» салонністю шопеніста С. Рахманінова; а в Західній Україні, як і в Польщі, моцартіанство склало прошопенівську академічну традицію-принцип; стосовно пролонгацій скрябінівського піанізму у виконавстві європейського Заходу, то його вплив простежується опосередковано через композиторську спадщину у творчості О. Мессіана і його оточення. Особливу позицію тут має Г. Гульд, який з усіх

слов'янських композиторів до свого репертуару використовував твори тільки О. Скрябіна.

- чистота вираження антибетховенського академізму XX століття через скрябінівське культурно-піаністичне домінування найбільш повно продемонструвала Одеса; солідаризуючись із Центральною та Східною Україною, вона утворила *компенсативний* стильовий пласт у складовій моцартіанської парадигми в Росії, оскільки там масивність вищеназваних моцартіанців-шопеністів звужувала в національних масштабах скрябінівське фортепіанне парадигмальне «світіння»; останнє підтримане концентрацією модерново-авангардистських сил саме в Одесі, культурний радикалізм якої символізувався лідерством В. Кандинського і положенням Б. Тюнєєва в «Русской музыкальной газете» у 1910-ті роки;
- буттєвий модерн піаністики дансінга і кінематографа (на початку XX ст. в Україні тільки Одеса мала працюючу кіностудію) був невідривним від мистецьких проявів модерністського фортепіано — подих епохи науково-технічної революції зобов'язував до шанування ознак поведінки і мислення, протиспрямованих XIX ст. Промоцартіанська піанольно-фортепіанна «скарлатіана» із джазовим присмаком відповідала актуальним прочитанням піаністичного моцартіанства в Новітній історії і вибудувала самостійне, по відношенню до мистецького рафінованого скрябінізму, могутнє річище виявлення третьорядного мистецтва, унікального — в колі найближчих до нього століть Нового часу.

Висновки до Розділу 3

Моцартіанство як змістовно-виражальна складова парадигми фортепіанної гри XX ст. охопило більш широке, ніж бетховеніанство, коло і мистецьких, і загальнокультурних чинників. Переваги моцартіанства у XX ст. – контактність із «примітивом» джазової і прикладної таперної гри. Це, можливо, відтворювало позамистецькі елементи духовної сфери бароко,

у якій не художні ознаки, а естетична принадливість задовольняла символічний попит церкви і салону, минаючи той «життєвий мімезис», який став здобутком театру і симфонічної театральності інструменталізму.

Внесок української фортепіанної музики в мистецтво минулого, акцентуючи моцартіансько-скрябіністську складову, має регіонально-культурну визначеність Одеси в успадкуванні мистецько-культурної динаміки Європи від початку аж до середини XX ст. Аристократична складова міста виділила значущість французького фортепіанного салонного впливу у вишуканих формах скрябінівської «дематеріалізованої» гри.

Одеса і Київ (в особах О. Скрябіна – К. Шимановського), Київ (Б. Лятошинського) демонстрували відвертий радикалізм у поширенні моцартіанства. Тоді ж в Одесі активно підтримували піаністичний модерн, орієнтуючись на такі знакові фігури фортепіанних стилів, як: О. Скрябін з його світовим *виконавським* визнанням, Е. Гілельс, який персоніфікував салонний «легкий» піанізм, виконуючи твори моцартівські і промоцартівські, зокрема, й французьких митців, К. Сен-Санса, на противагу академічному тяжінню до бетховеніани і по-бетховенськи зрозумілого Й. С. Баха.

Піаністичні надбання Одеси, як найкрупнішого мистецького центру України на початку XX ст., згідно історичних відомостей щодо генези й еволюції найважливіших організаційних і творчо-індивідуально здійснених артистичних заявок, визначилися в річищі надбань двох основних позицій фортепіанного мистецтва: моцартіанської клавірності й бетховенської фортепіанної оркестральності. Остання ствердилася самим спадкоємством вихованців класу Т. Лешетицького, творчого «онука» Бетховена, для визнаних виконавців і педагогів, аж до праці в ОМУ і консерваторії, що мала у 1920-ті роки статус Музично-драматичного інституту імені Л. Бетховена.

Однак багатство аристократичної культури Одеси і визнаність її артистичних салонів склали грунт піаністичного модерна, який зумовив визнання, випереджаюче європейський і світовий успіх, таких митців як О. Скрябін, композитор і піаніст, а також композитор К. Шимановський. І ця

лінія фортепіанного модерну об'єктивно живилася шопеністсько-моцартіанським витоком, складаючи стильово-світоглядальну альтернативу академічному мистецтву спадкоємців фортепіанного бетховеніанства.

Обидві лінії піаністичного самоствердження Одеси зобов'язані довірі до «вітру змін», які проявлялися театрально-академічно в дотримуванні академічного рівняння на Бетховена і в проявах захоплення антиакадемічним мистецтвом спадкоємців салонного стилю Скрябіна. Відповідні педагогічні і виконавські вибори композицій названих величних представників новаційного мислення у XIX і XX сторіччях, Бетховена і Скрябіна, продиктували сторінки аналізів творів названих авторів, наявність композицій яких в піаністичному репертуарі склала ознаку належності до високих традицій мистецтва Південної Пальміри.

В аналізі творів Бетховена сконцентрованим став розгляд й Сонат композитора під кутом зору довіри до раннього періоду творчості композитора, який недооцінений в оригінальності виявлення реакції на сучасників і попередників, спільної з іншими віденськими класиками і одночасно відмінної складовими тої «німецької еклектики», яку предлставляв Жозефінівський класицизм, що живив синтезом різнонаціональних елементів народжуваний і ствержуваний німецький Віденьский театрально-симфонічний стиль. В роботі звернена увага на значущість «коротких» – двочастинних – Сонат Бетховена, безконфліктних композицій ор. 14, що були, тим не менш, носіями кантіанських «двох принципів», і які стали устоями репертуарних виборів піаністів XX ст.рівня С. Ріхтера і Ж. Дебарга.

В аналізі творів О. Скрябіна також зроблений акцент на ранніх композиціях, з яких фортепіанний Концерт увійшов у знаменну сторінку музичного життя Одеси, відзначивши поріг скрябінівської відначальної оригінальності, що парадоксально відродилася у «постпрометеївському» здобутку трьох останніх Сонат – Восьмої, Дев'ятої, Десятої. Їх музичний матеріал живив створювану Містерію, а відмітні інтервально-фактурні

ознаки вказували на відродження рудиментів ріннього творчого пиеріоду, тим самим стверджуючи відкритість до величного Попереднього дійства. Клавірна салонна сутність піаністичних відкриттів Скрябіна, виконавця і композитора, склала глибокий вплив на мистецтво України, на творчі пошуки педагогів і митців Одеси, а також ствердивши «перлинну» віртуозність Е. Гілельса, іменем якого закладений конкурс, що привернів світову громадскість до піаністичних настанов нашого міста.

Глибинність новаційного світобачення Одеси, закладена фундаторами міста й усвідомлена величними митцями, представниками фортепіанного лідерства в особах О. Скрябіна, С. Ріхтера, Е. Гілельса, засвідчена усією сукупністю мистецьких заходів, які ствердилися в Південній Пальмірі на рівні фестивалів, конкурсів, науково-художніх зібрань. Інтелектуальна спрямованість вказаних творчих настанов підсумковує історичний досвід буття Одеси і стає запорукою педагогічної спрямованості піаністично-прикладного й просвітительсько-артистичного виявлення.

Розділ 4

РЕГІОНАЛЬНІ СКЛАДОВІ ДИЗ'ЮНКЦІЙНОЇ ЄДНОСТІ ФОРТЕПІАННОЇ ПАРАДИГМАТИКИ ЄВРОПИ І УКРАЇНИ

4.1 Фортепіанний регіоналізм у відтворенні культурно-штучних показників національного буття у XX сторіччі і в Україні

Органіка регіональних різноспрямованих векторів національного самовираження закладена самою штучністю культурного тла людського існування. Як відзначено в історичних відомостях щодо першокроків людського існування від першоцентра такого життєвидового укорінення, специфічно людська активність проявляється у творенні мов, що складає на рівні цивілізаційних стверджень нації проблему виявлення загальнонаціональної мови. Континенти, де збереглися показники ранньокультурних відносин (в Африці, наприклад), виділення спільної для різноплемінних-різноетнічних утворень національної сфери мовлення складає досить складну задачу державотворчої роботи.

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

Висунення у німецькій музиці у XX ст. баварського фольклору, позначеного очевидними «середземноморськими впливами», через К. Орфа на позиції загальнонімецького принципу музичного вираження – це

демонстрація головування, як вже відзначалося, і культурного регіоналізму в мистецькій сфері, і, одночасно, це культурна компенсація для протестантського крила нації старофольклорного живлення, яке для країн протестантського Віросповідання відзначене абстрагуванням від саме фольклорних витоків національного мислення.

Ясно, що складення національної єдності у мовних відносинах і у мовленнєвій сфері мистецько-творчих стосунків, за логікою культурного «мовотворення», виходить на подальший виток «роздрібнення» національного вираження, в якому регіональні надбання складають спасительний живильний запас росту і саморозвитку нації. І в тих же стосунках живої енергетики національного мислення творчо значущі фігури національного буття демонструють підкреслено штучні показники свого існування в національних відносинах, в яких феномен угорського національного достоїнства – natio 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 він дійсно втілив достоїнство мадьярської нації в реаліях історичних надбань віку романтизму. Тим більш культурно штучною, але цілком органічно в національному просування народу до свого самоствердження виглядає підняття на щит фолькору вербункош як прапора музичного національного ствердження Угорщини у XIX ст., тоді як у XX усвідомлена була етнічно-національна причетність його скоріш до румунського національного середовища, що й закріпили фольклористичні «розкопки» Б. Бартока і З. Кодаї в культурі секеїв.

Культурно надштучною виступає фігура Ф. Ліста, австрійця французького виховання, католика по віросповіданню, – у якості глави відразу двох національних шкіл (але тільки не австрійської): Угорської і Новонімецької Веймарської (тобто належної до протестантсько-німецького культурного ареалу). І в цьому плані аналогом Лісту виступає геній

Новезької музики XIX ст. Е. Гріг, шотландець за батьком і значною мірою за матір'ю, кельтська культурна належність якого в руслі під'йому «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 протомодерну і модерну як такого у канун XX ст.

Культурне буття України демонструє багатства регіонально-національних пересічень у ствердженні національної свідомості, з яких особливої уваги заслуговує, можливо, Петро Могила, величний творець Православної реформи, яка зовсім не збігалася з протестантською Реформацією, а була здійснена представником царського роду Молдови-Валахії, спорідненого із старокатолицькими родами Польщі-Литви і з опорою на здобутки Галліканської Франції (див.про це спеціально в роботі А. Кантемірової-Соловей [91]). І показовим є «православний інтернаціоналізм» Запорізької Січі, християнське лицарство якої заслужило увагу європейського Заходу і Сходу, як це засвідчив у своїй книзі про Україну Г.Л. де Боплан у середині XVII ст. [31] і блискучим представником якої став «хресник польського короля», крівно зв'язаний з литовсько-польськими родами Б. Хмельницький.

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

Культурні здобутки української нації, як і національних єднань у найрізноманітніших куточках планетарного обсягу, живилися і живляться *іншонаціональними* контактами, які спричинюють певні перегляди прийнятих установлень щодо національних надбань і здобутків відповідно до сьогоденних вимірів національних цінностей. Це стосується, наприклад, уявлень про В.Малішевського, першого ректора Одеської консерваторії, ім'я якого заблищало у якості видатного композитора і педагога Польщі 1920-х – 1930-х років.

Але його не менш блискучий старт в Одесі у 1900-ті, композиторська і видатна педагогічна діяльність у 1910-ті справедливо спонукала ректора Одеської консерваторії 1980-х – 1990-х М.Огренича до формули: «Український композитор В. Малішевський» [221, с. 3-5], з урахуванням і принципового для Одеси російськомовного спілкування, і аристократично-проросійського виховання цього видатного діяча музично-організаційної і творчо-продуктивної, педагогічно-просвітницької сфер. І сам Малішевський усвідомлював свій «тринаціональний» творчий статус, чому підтвердження – його «Куявська фантазія» 1920-х років, охарактеризована вище в орієнтуванні на спорідненість, через куявів дніпровських, українського, російського і польського факторів у національному самовизнанні.

І мова йде не про крівно-рідні сполучення (вони набагато більш складні в сім'ї Малішевських), але саме о творчо усвідомлюваних вимірах національних торкань і культурній умовності вираження цього у вторчості і організаційно-фахівській роботі. І знову-таки, творчі виходи, Симфонія № 2 В. Малішевського, написана в Одесі і партитура якої зберігається в бібліотеці Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, засвідчує краще яких би то не було описів безпосередню наслідуваність щодо школи М. Римського-Корсакова, щодо староруських-українських витоків цієї модерново звучащої архаїки.

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 великого вчителя останнього – обрядових хорів «Снігуроньки» М. Римського-Корсакова. Тим самим 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 у кінці XVIII ст.

В нашому викладенні спеціальнох уваги заслуговує також діяльність К. Шимановського, генія польської композиторської школи – і це всесвітньо прийнято постановою Юнеско від 2006 р. Але неодривною часткою творчої быографії митця є його діяльність в Україні, зокрема в Кропивницькому і, в особливості, в Одесі, в якій написаний, можливо, найвищий за своєю новаційністю твір композитора – опера «Король Рогер». І укорінення тої опери у слов'янському творчому підйомі на українському Півдні – в самій партитурі, в розподілах тембрів за символікою, відміною від принципів Заходу і спорідненого із оперним підходом як Нової російської школи, так і ствердженого П. Сокальським і М. Лисенком українського оперного мислення.

Саме Лисенкова корекція повісті М. Гоголя у «пом'якшенні» протиставлень українського – польського, що знайшло своє вираження у розгортанні образу Марильці (на відміну від безіменної Панни у Гоголя), складає знаменні протиставлення Вір у «Королі Рогері» Я. Івашкевича і К. Шимановського, у яких королева Роксана позбавлена ознак «злого» образу, при тому що вона відступається від люблячого її і нею ж вшановуваного Рогера. А одинокий стоїцизм Рогера у фіналі твору – він не має аналогій ні в одного з сучасників, окрім у одесита В. Ребікова, рівень геніальності дару якого оцінене хіба що в останні десятиріччя. При цьому відмічаємо, що в Одесі, де писав свою оперу Шимановський, авторитет Ребікова у 1900-ті – 19010-ті був неоспорюваним, і Шимановський,

безумовно, знав працю над «психодрамами» цього забутого майже на все століття генія українського Півдня.

Названі обставини, а також відмічене вище прийняття скрябінізму К. Шимановським у чистоті абстрагованості від фольклору у 1900-ті – 1910-ті роки не має аналогій ні в Росії, ні в Україні інших регіональних виявлень. Послідовний «скрябініст» Б.Лятошинський, що від першого до останнього днів своєї творчої праці не втрачав спорідненості із музикою автора «Поеми екстазу», від начал свого звертання до Скрябіна *сполучав цього роду впливи із національним українським елементом.* І це парадоксальним чином випливає навіть у такому екзотизмом відміченому творі як вокальний триптих на вірші китайських поетів епохи Тан (див. спеціально з нахилом до виявлення фортепіанної специфіки мислення – у матеріалах О. Рижової [243]): акцентування жіночої суті ліризму, а також внесення схованої поліфонії у мелодії і т.п.

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

Вказане укорінення К. Шимановського в український-російський колорит мислення у 1900-ті – 1910-ті певною мірою підкріплене виступами в одеській пресі, де незмінною була висока оцінка творчості майстра і де нерідко його називали «російським» композитором і це не мало заперечень з боку автора. Але треба пам’ятати, що одеською специфікою українства було непротиставлення російському, більше того була свідома слов’янська солідаризація в різнонаціональному отченні міста, ідеологом якої був

відомий український композитор, що працював в Одесі і прлонгував тут в українському напрямі позиції купкистів (про це в розробках С.Мірошниченко [222, с. 16-35]), доречі, у прямому контакті з ними.

Так формується довіра до культурної штучності розрізнення в постаті К. Шимановського його польського єства, в якому скрябінівський вплив органічно зв'язався з неофольклоризмом 1920-х – 1930-х років, тоді як представництво українського модерну, причому, в оригінальному варіанті одеського регіоналізму, складає здобуток 1900-х – 1910-х років. І відмітною рисою того українства Шимановського вважаємо – «афольклорну дематеріалізацію» з принциповим акцентуванням візантизму (цього прямо у Скрябіна немає) – у паралель до висот відкрить М. Бойчука.

Певним підсумком приведених описів виступає усвідомлення того незаперечного історичного факту, що культурна штучність регіоналізму у національній єдності невідривно сполучається із певним «роздвоєнням» (а то і «розтроїчненням») фігури митця у представництві різних національних осередків. Причому, таке представництво незбіжно набуває характерних регіональних відмінностей від загальнонаціональних виявлень, як це вимальовується в постатях таких величних музикантів як В. Малішевський і К. Шимановський. Вони предстають для нас не тільки у статусі земляків, зобов'язаних народженням і почасти вихованням на лоні української культури, але й активними творчими виходами в українство.

Тому помітною стає спеціальна культурна значущість для України і Одеси не тільки творчості В.Ребікова, пов'язана з Одесою, Молдовою, Кримом, але і О. Скрябіна, творчі надбання якого, сформовані Московською школою в Росії, набули принципового резонування саме в Україні, причому, відмінно в регіональних виявленнях Центра (Б. Лятошинський і всі його високоталановиті учні) і Півдня (В. Ребіков, К. Шимановський). І цей загальнотворчий вплив О. Скрябіна повинен бути доповнений – спеціально його *піаністичним* виявленням, його *салонністю,* яку плекала й Москва, яка «втягнула» на «кельтській хвилі» Дж. Фільда.

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

Тому центральна теза – О. Скрябін-виконавець як суттєва складова піаністичної культури України в специфіці її виявлення на Півдні, в Одесі. І з Одесою зв'язана й композиторсько-творча найбільш адекватна проекція скрябінізму – в особі польського за підсумком і українського за витоком композитора К. Шимановського. І тільки в Україні і в Польщі маємо виявлення *скрябінізму* як стильово-смислового 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 звітував на протязі 15 років *перлинний* стиль гри. Гілельс розгорнув у моцартіанське лоно шопеністські відзнаки салонного стилю гри, тим самим демонструючи поєднаність шопенівської-скрябінівської ліній із моцартіанським витоком *клавірної* вибудованості піаністичних здобутків.

Вказаний шопенівсько-скрябінівський принцип піаністичного мислення Одеси має певну паралель в регіональних здобутках Львівської культурної лінії, натхненої К. Мікулі, оціненої в повноті її значення В. Барвінським і високоталановитим виконавцем його творів О. Криштальським, що продовжене в сьогоденні універсальною постаттю, унікальною в обсягах України – композитором, музикознавцем високого творчого рівня і прекрасним піаністом О. Козаренко. А проскрябінівська – просалонна-бідермайєрівська – лінія його чітко проглядається в репертуарній націленості на творчість скрябініста Б. Лятошинського, що у Козаренка

органічно дотична у нього до всього, що пов’язане з постатю А. Кос-Анатольського.

Повертаючись до піаністичних зосереджень українського Центру, до Києва, до відразу відзначаємо в скроябінізмі Лятошинського оркестральну надлишковість, яка в умовах мислення виводить на органіку бетховеніанства. І в центрі опиняється В. Горович, піаністичний конкурс імені якого засвідчує укоріненість його мистецтва в Києві і в Україні. І лістіанство Горовиця, як засвідчують історичні дані, склало логічну паралель діяльності С. Іваницького, нащадка Ф. Ліста, лістіанським же відчутним торканням мислення Б. Лятошинського, скрябінізм якого органічно пов’язувався із культом Р. Вагнера і відповідною бетховеніанською позицією у жанрово-стильових виборах.

У цілому жанрові показники творчості Б. Лятошинського наближені до лістівських – очевидним є симфонічно-ораторіальний нахил мислення, вищевідзначене спирання на національний фольклоризм – українського і польсько-слов’янського обсягу. 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 у 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.

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

Сказане дозволяє виділити лістіанство як відмітну стильову ознаку українського Центру, при суттєвості торкань протиспрямованих лістіанству шопеніансько-скрябіністських виразних індексів. В 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 продажазова корекція гри «пласкими» пальцями складала показове торкання антитези оркестральної рояльності.

Це ж стосується і піаністичних здобутків українського Сходу, представленого музичними завоюваннями Єлисаветграду-Кропивницького і Харкова, де діяльність Густава і Генріха Нейгаузів, свідомо орієнтуючись на німецький стиль гри, яскраво демонструючи академічний «праворучний» піанізм бетховеніансько-лістівського спрямування (твори Л.Бетховена стоять на першому місці у репертуарному списку Г. Нейгауза [201, с. 377]), вбирала впливи Відню і польської школи, скрябінівські тенденції і їх переломлення через творчість К. Шимановського, двоюрідного брата митця.

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

І не визиває вже подиву те, що Схід України у конкретиці музичного Харкова, який виплекав піаністичний здобуток М. Лисенка, лисенковою ж персоналізацією єднається з Центром, де академічна застава бетховеніанства-лістіанства була непорушною, при цьому вільно «вбираючи»

стильові опонуючі піаністичні ознаки моцартанства-скрябінізму. Вказана «заставка» піаністичного українського Сходу на початку XX ст. стійко утримувала високі академічні засади гри, знайшовши в опорі на піаністичні здобутки В. Крайнєва, вихованця Г. Нейгауза в Москві, енергію проведення Харківських асамблей – у підтримку висот академічного мистецтва, але у вираженій корекції на «актуальне інтонування» промоцартіанської «легкої» гри, яка стала відрізняти школу Крайнєва від 2000-х років.

Судячи з того, що ні у кого з представників українського піаністичного мислення, при всій вираженій схильності до бетховеніанського чи моцартіанського стильового «крила», не маємо «чистоти» додержання прийнятої парадигматичної складової, – мусимо визнавати це як вираження *ментальної ознаки «ліризму душі» українського мислительного 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 Ханженкова, де фільми з участю В. Холодної (уроджоної полотавчанки Левченко) накладали ні з чим незрівняний авторитет таперської, клавірно-моцартіанської за типом звуковидобуття, фортепіанної участі у творчих демонстраціях тих фільмів. І на цьому творчому тлі вважається органічною діяльність видатних піаністів-імпровізаторів Одеси, заслужених артистів України Ю. Кузнецова і С. Терентьєва.

Вони уособлювали двостильові лінії піанізму – прорахманінівську у першого і відверто шопеніанську у другого з названих, але явно минаючи прооркестральний «овокалений» піанізм в наближенні до модерновості Г. Гульда. І це – одна із складових їх виступів. А друга – відверта джазово-свінгова, з елементами рок'ової агресивності у Кузнецова і в явному милуванні джазовим естетизмом у Терентьєва. Такого роду піаністична двуликість має певні подоби до виступів польського дуету Томашевського-Киселевського, але у цих артистів був відвертим джазінговий принцип:

джазова транскрипція класичних творів, що фрагментами допускав Кузнецов, але Терентьєв уникав.

Можливо, така «двомовність» у піаністичних надбаннях Одеси скалася в Одесі як втілення «двічі-порубіжжя» (якщо за М. Грушевським прийняти синонімізацію України і «порубіжжя» взагалі). Одеса, що складала й складає реалії українського Півдня і уособлює традиції імперського міста, визначила особливого роду свою регіональну відзнаку у фортепіанній культурі. Це виключна дійовість скрябінізму (через В. Ребикова, К. Корчмарьова) – й одночасно угрунтованість бетховеніанства. Останнє через стартові установлення С. Ріхтера в Одесі, де консерваторія перетворилася у Музично-драматичний інститут імені Л. ван Бетховена, у якого визначилися суттєві чинники цієї альтернативної по відношенню до скрябінізму лінії виконавських вподобань.

Резюмуючими позиціями у поданні фортепіанного регіоналізму у відтворенні культурно-штучних показників національного буття України ХХ сторіччя виступають наступні положення.

Культурне явище регіоналізму, утворюючи всеохоплюючий чинник національного буття у всіх куточках планетарного обсягу, має своє вираження у фортепіанній сфері, демонструючи розшарування національних переваг за культурно-помісними показниками. Можливо, ці розділення найбільш очевидно проступають на батьківщині фортепіано – в країнах німецького світу, де традиційна опозиція Веймара і Лейпцига – Відню багатозначно корегувалася фольклористськими напливами з Півдня Баварії, з провізантійської осі Зальцбург – Мюнхен – Регенсбург. Культ фортепіано в системі навчання і творчості в Інституті К. Орфа пов’язаний з чембально-клавесинним і піанольним принципами його трактовки, що начисто відкидає бетховенську прооркестральність і «рояльність» Ф. Ліста.

Резюмуючи позиції розуміння фортепіанного регіоналізму у відтворенні культурно-штучних показників національного буття України ХХ століття вкажимо наступні. По-перше, це культурна штучність

вираження ідей часу за їх втіленням у буття нації, що зумовлює особливого роду впровадження іншонаціональних складових у національну сферу. По-друге, різнонаціональне «сумісництво» в музичній класиці маємо в персоналіях Ф. Ліста, Ф. Шопена, які уособлювали вираження угорської і новонімецької, польської і французької шкіл, І. Стравинського, І. Вишнєградського у втіленні російського і французького мистецтва. Доповнимо це також відомостями про бінаціональний сенс у музичній творчості П. Сокальського в Одесі, В. Малішевського в Одесі й Варшаві, М. Завадського у Львові і Києві, К. Шимановського в Єлисаветграді, Одесі та Варшаві. Стосовно української укоріненості К. Шимановського, то у його творчості 1900–1910-х роках очевидним є *візантизм у прочитанні скрябініства,* якого немає безпосередньо в самого О. Скрябіна і який співвідносний із послідовним модерном візантизму в живописі М. Бойчука і в *бойчукізмі* його послідовників.

Вартим уваги також є те, що на виконавському рівні різнонаціональна належність творчих виходів репрезентується в роботі К. Мікулі, В. Горовиця, Г. Нейгауза, С. Ріхтера, Е. Гілельса, які уособлюють, з одного боку, культурні здобутки України, а, з іншого – культурні ознаки творчого мислення, показові для Молдови, Франції, Польщі (у Мікулі), США, Ізраїлю (у Горовиця), Росії (у Нейгауза, Ріхтера, Гілельса). Регіональні здобутки культури і мистецтва XX століття були нерозривними складовими першокультурного «мовотворення», наслідуючи «провінціалізми» попередніх епох. У XX столітті вони стимулювали найвидатніші творчі звершення націй. Це сталося з «баварським локалізмом» К. Орфа, що має паралелі з творчо-мисленневими позиціями скрябініства, представниками якого була творча діяльність Б. Лятошинського, В. Ребікова, В. Косенка (і чого не було в Росії, бо скрябінізм І. Вишнеградського і М. Обухова реалізувалися у Франції). На українському Півдні, а саме в Одесі, визначилася повнота скрябіністської лінії у позиціонуванні світового парадигмального моцартіанства як неоркестрального типу фортепіанної гри.

Регіональні орієнтири виконавської палітри Центральної, Східої, почасти Південної України (символізовані особистостями М. Лисенка, В. Горовиця, Г. Нейгауза, С. Ріхтера) тяжіли до бетховеніанського академізму, виділеного лістіанськими проекціями, що характеризувалися залученнями моцартіансько-скрябінівських засобів. Водночас Захід і певною мірою Південь (їх символізують К. Мікулі, О. Скрябін, Е. Гілельс) відверто орієнтувалися на моцартіанство, вираженого шопенізмом Мікулі, повнотою скрябінівської палітри гри безпосередньо Скрябіна і «перле» (Jeu perle (фр.) – музичний термін – бісерна гра) Гілельса.

При цьому ментальна перевага «ліризму душі» українця, що уникає раціонального жорсткого розподілу якостей-сенсів, утворює, судячи з усього, особливі «перетини» бетховеніанських і моцартіанських музично-розумових показників «рояльної»-прооркестральної і «клавіризованої» гри, які у нерівнооб'ємній сукупності реалізувалися в мистецтві і в культурі загалом фортепіанного виконавчого прояву. На грані ментальних перетинів в Одесі, сформувалася дивна «бістилістика» академічного й модернового проскрябінівського піанізму, уособленого у 1970–1990-ті творчістю заслужених артистів України Ю. Кузнецова і С. Терентьєва. Їх стильово-видова двоспрямованість не має аналогів ані в Україні, ані в Росії (окрім, неточної паралелі до джазінгу Киселевського-Томашевського в Польщі).

Український піанізм мав суттєві надбання у XX столітті, продемонструвавши величний потенціал звершень світового масштабу, який буде оцінений, у його повноті й різноманітті, з часової і світоглядної відстані завершення століття. Переорієнтації вказаної музичної практики були підтримані активною лінгвізацією музикознавства, утіленою в доленосних концепціях Б. Яворського, адепта скрябініства і шанувальника музично-історичного «двосвіту» Б. Асаф'єва. Вказані концепції, разом із відкриттям польським «гуссерлістом» Р. Інгарденом ілюзорності композиторської присутності в музичному творі сприяли обгрунтуванню культурознавчого погляду на музику як єдність мистецької та позамистецької діяльності.

4.2 Диз'юнкція відношень бетховеніанської і моцартіанської складових стильової парадигматики як метод культурознавчого аналізу сучасної піаністики

Піаністичні вподобання, як вони склалися в «етажності» буття і мислення ХХ сторіччя, охоплюють не тільки світ мистецтва, але і культурні шари поза нього, популярну і мас-культурну сфери, які дали вагомий внесок у фортепіанні надбання ХХ сторіччя. Якщо бетховеніанство і моцартіанство в ієрархії усвідомлення першого як «прогресу», а другого як «консервативного» фактора складало у вік романтизму здобуток мистецьких баталій, то у ХХ ст., попри «перевертення» цінностей «прогресу» і «актуальності», що саме по собі значиме, виходимо на усвідомлення мас-культурних здобутків, світіння яких маємо у рок-опері, мюзиклі та інших помежовних з «третім рядом» жанрах. В них віддзеркалена безпосередньо 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 рояльна прооркестральна самозначущість (в окремих випадках і той тип фортепіанного «висловлення»), але клавірна моторність на підтвердження «життєвої реалії» втіленого на кіноплівці утримувала дотичний до мистецтва, але не мистецький у власному значенні тип фортепіанної участі у кіносеансі.

Верх такого «переплутування» загальнокультурних і мистецьки-цивілізаційних показників знаходимо в поданні культури фортепіанної гри – у заміщенні її цілком клавірами, чи то органу (включаючи естрадний електроорган), чи то піаноли в популярній сфері, яка продемонструвала тим самим «відлучення від фортепіанор», особливо що стосується його оркестрально-всеохоплюючого єства. Кінематограф, найваизначніший, поряд

з архітектурою, вид мистецтва XX ст., у вигляді «великого німого» немало зазначив у загальномистецьких виявленнях, у тому числі це його буття «під тапера» (франц. tapeur, від французького taper, «стукати» [260, с. 653]), тобто в продовження манери гри фортепіанного «білого джазу» типу рег-тайму, – чітко засвідчив «антирояльну» стратегію фортепіанного подання і *стверджуючи позахудожні межі клавірного моцартіанства XX ст.*

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

У класика російського символізму О. Скрябіна, якого, за визнанням Г.Еймерта, слід вважати початком «світового авангарду» [33, с. 38], значить, поставати предтечею експресионізму/неоекспресионізму XX століття, знаходимо визнання про розгорнутість пошуків композитором музики, що засвідчує «нетрагізм буття» [342]. Такий поворот думок автора «Містерії» оголює *християнсько-православний, більше того, ісихастський грунт* переконань композитора-піаніста, що має певні паралелі до брахманістських-індуістських і буддистських уявлень про мінімалізацію фізичної присутності у енергійних виявленнях *Екстатики.* Звідси виходимо на визнання *християнсько*-містеріальної основи скрябінівської містеріальності, як це приведено на сторінках «Южного музыкального вестника» за 1916 р. з викладенням полеміки з М. Івановим, який відстоював суто християнське джерело Містерії [342, № 1-2, с. 3].

Так вимальовується християнсько-ісихастська стимуляція творчих відкрить Екстатики О. Скрябіна, 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 солюючим фортепіано симфонії

К. Шимановського, у творах О. Мессіана та І. Вишнєградського, М. Обухова, що понесли у планетарний простір відкриття слов'янського дерзання Скрябіна, підтриманого в Україні і того, що має теоретичну паралель у розробках поляка Л. Роговського [70] і «скифських» творчих відкриттях С. Прокоф'єва, народженого в Україні.

Розвиваючи тезу про піаністику Скрябіна як угрунтованої на салонному стилі Мосвки і дотичної до традицій французького фортепіанного мистецтва, Д. Андросова констатує щодо виразної суті піанізму творця «Поеми 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. Скрябіна…» [8, с. 133].

Безпосередньо втілена у «польотному» піанізмі О. Скрябіна ідея «дематеріалізації буття» як переломлення «руського максималізму» трактування Віри (див.у авторитетному духовному виданні «История русской Святости»: «Ця жадоба космічного преображення – одна із найяскравіших рис руського релігійного духу» [87, с. 5]

Але такого роду творча позиція О. Скрябіна може розглядатися як піаністично-екстремальна – і тут напрошується посилання на сучасника, правда, того, що набагато пережив творця «Поеми екстазу», на С. Рахманінова, «дзвонність» якого для багатьох втілювала «російську міць». Але таке бачення явно спрощує феномен С. Рахманінова – адже він був «шопеніанцем» за витоками не менш, ніж О. Скрябін, навчався піаністичній майстерності у того ж М. Звєрєва, який виховав Скрябіна. Щодо шопеніанства Рахманінова яскраво пише автор монографії, присвяченій Рахманінову, В. Брянцева, вказуючи на певні показові співвідношення в репертуарі піаніста, у тому числі у звертанні до композицій польського генія:

«Всього Рахманінов публічно зіграв більш ніж 400 фортепіанних творів п’ятидесяти з додатком композиторів… В кількісному відношенні тут на першому місті стоять власні твори… Майже стільки ж місця займає Шопен…» [33, с. 610].

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 славильністю, яка піднята над емоційно-бутійними проявленнями. Особливо це наочно виявилося в його виконавській манері, в якій «суховато»-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 (йдеться про жанр концерту – Л. Ш.)» [8, с. 263] .

У книзі Д. Андросової приділена увага *ліричній обраності* антилістівського піанізму ХХ ст., уособлюваного в послідовному виявленні О. Скрябіним і Г. Гульдом, але який охоплює увесь обсяг тенденцій видатних митців від фортепіанної гри минулого століття, включаючи геній С. Рахманінова, С. Прокоф’єва, Б. Бартока, М. Аргеріх, М. Плетньова та ін. Щодо сутності цього *моторно-клавірно представленого ліризму* підкреслюємо його *аллілуйно-славильну* підоснову, *віртуозний* грунт в етимологічному значенні «доблесті», «героїки» вираження, яка надихала фігуративну вишуканість церковного гимноспіву і, відповідно, його інструментальних проєкцій в духовній музиці і у позацерковних зібраннях типу салонних аристократичних спілкувань заради наслідування «доброго пастирства» першохристиянської общинності [8, с. 190-192].

Дж. Пейзан, автор монографії, присвяченої величному піаністові ХХ сторіччя, відзначав і аргументував у наступних термінах *ліризм* Г. Гульда: «Його фортепіанний стиль – тонкий, вишуканий, ритмічно динамічний, структурно визначений, настирливо контрапунктичний – 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 вірджіналістів до нині живучих канадців. Це було видиме, помітне висвітлення раннєромантичної музики…» (перекл.українською автора [372, с. 34]).

Як би не тлумачив Дж. Пейзан той ліризм Г. Гульда, протиставляючи романтизмові як епохальному явищу і стилю-напрямку музичного мислення XIX сторіччя чи зближуючи з методом-підходом Гульда як піаніста-інтерпретатора, але суттєвим виступає *розширене тлумачення ліризму як загально-художнього показника,* який тримається на лінеарно-моторному (контрапунктичному у Гульда!) фактурному виявленні. І тим самим *ліризм* постає у *понадіндивідуальному* показчику виразу, сягаючи *мелодійно-гетерофонного обсягу музики XX сторіччя у цілому* (за Е. Куртом [119]). А, як відомо, кожне епохальне виявлення концептується ідеями *епохального ж етнічного лідерства* за Х. Ріманом [375], що й надихнуло його учня, знаного Г. Адлера до узагальнення про *лідерство російської школи у модерні XX століття* [352, с. 901].

Але загальний підсумок мистецтва минулого століття вказує на впливовість *східноєвропейських* впливів на світовий музичний простір. Адже виняткова роль джазу й рок'у в маскультурних здобутках вказує на «ірландський ген» їх стильового стимулу, а, значить, на *візантійський* грунт їх національно-творчої позиції. І це безпосередньо визиває до життя у 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. Теодорокісом, Я. Ксенакісом, Є. Вангелісом.

А в популярному, мас-культурному середовищі виділяється грек Д. Руссос, що в сценічному образі і в манері вокалізації демонстрував візантійський початок свого співу. І в цьому ж роді виділилася також

ірландська школа в танцювальній і співацькій сферах, нарешті, висвітився феномен Валі Балканської, зразок фольклорно-духовного вираження якої стало знаком високого популярного стилю планети у посланні до космічних братів за розумом американської експедиції 2002 року. Справедливо відмічає дослідниця болгарського внеску у 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, в тому числі в області 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 і до нині в церковному мистецтві, – висвічує той фактор, що бурдоний-ісоний принцип фактури є *традиційним* для болгарського фольклору та церковності. Відповідно, конфесійна затребуваність по відношенню до бурдоно-ісонового звучання на сучасному етапі «входить в резонанс» з споконвічно-болгарськими співочими навиками, що просувають сукупно національне мистецтво цього народу до музично-лідируючих позицій в стилістичному положенні сьогодення» [212, 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-Мефодієвську традицію – до устоїв Ірландсько-Галльського Православ'я, від чого вона стала досить помітною в 'греко-кельтській хвилі', що висвітилась в художній сфері в кінці XX – початку XXI ст.. у зв'язку з висуненням А. Пьяццолли 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» [212, с. 4].

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

І подібне ж здійснюється в мас-культурній сфері: вражаючий успіх старовинної аристократичної китайської опери куньцюй у США та Західній Європі у 2000-і роки. Відмітимо, що цей «прорив Сходу», вперше за все існування європейського художньо-самодостатнього музичного мистецтва, у професійній композиторській сфері був підготовлений виключними успіхами китайських піаністів від 1950-х років, з блискучої перемоги Лю Шикуня на Першому Міжнародному конкурсі імені П. І. Чайковського у 1958році аж до сьогоденних 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» їх репертуару виступає моцартівська-шопенівська-скрябінівська лінія піанізму, дотична до а-/антиоркестральної позиції Г. Гульда.

А щодо актуального для XX ст. перегляду спадщини Й. С. Баха в тоактуванні її у *моцартіанськи-клавірному поданні,* то поряд із відкриттями Г. Гульда треба додати такі чисто піаністично-виконавські вирішення як експериментально-авангардистські прочитання Баха в редакції Б. Бартока, де *лінеарний* запис п'єс ДТК становить стилістичну паралель «полегшеним» необарочным установкам інтерпретації Г. Гульдом творів творця Пасіонів.

Головною думкою даного викладення є уявлення про фортепіанну парадигматику, передусім, *моцартіанського (антирояльного) спрямування* XX і, значною мірою, XXI ст. як представительствуючої не тільки від мистецької сфери, але від культурних обріїв взагалі, оскільки «антирояльний рух» охопив прикладну сферу, сферу джазу, гру «таперів» у «великому німому». І тут мало місце не театрально-симфонічне «наслідування життя» у

загально-процесуальних вимірах, але «стукання» (taper = «стукати») заради вписування у життя як таке чи знаково-сакральне нагадування про позахудожні життєві цінності (орган у «Привиді опери» Л. Уеббера) й ін. – засвідчують актуально-сьогоденну затребуваність клавірності-піаністичності.

І в цьому напрямі спрацьовує паралелізм виявлення *необароко* у післявоєнних десятиріччях 1950-х – 1960-х, коли на тлі моди New Lac, чи то безпосередньо копіювавшої «понадвузенькі талії сукенок» в зовнішності Б. Бардо, Л. Торез, Л. Гурченко, чи то демонструвавших у міні-моді інфантильні втілення 1730-х, впевнено 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. Денисова, «Секвенцій» Л. Беріо та ін.

Дані піаністичні пошуки в напрямі клавесинності неорококо показові і в тому значенні, що віддзеркалюють вони установлення аристократії XVIII ст., які не ставили метою засередження на мистецтві як такому: салони – це духовні, політично-проповідницькі, «розважальні» у високому значення «шаріння душ» зібрання, але ніяк не зосередженні на театрально-життєнаслідуваній меті *художності як такій.* Пролонгації рококо у мистецтво Реставрації першої половини XIX ст., що зумовило стильово-світоглядне «забарвлення» піанізму «легкого» типу у салонному переломленні бідермайєра поза німецького культурного ареалу, виявили шар «тривіального» бідермайєра, «тривіальної» ж салонності, які демонстрували те мистецтво «без імен і шедеврів», яке надовго відвернуло від цих ланок культури шанувальників мистецтва як художнього надбання понад усе.

Але все ж бідермайєр і салон XIX ст., існуючи поряд з театралізованою ходою симфонізму і симфонізованного ж «рояльного» піанізму, все ж усвідомлювався у грі Дж. Фільда, Й. Гуммеля, Ф. Шопена, Дж. Россіні, ін. величних піаністів, «легкий» стиль гри яких відповідав релігійно-духовним початкам творення. І тим їх естетизм складав достойну паралель

художньо втілюваному мистецтву симфонізованної фортепіанної гри, уособлювану Ф. Лістом, Ан. Рубінштейном, І. Альбенісом і багатьом іншим віртуозам *пробетховеніанського* типу. Цим підкреслюємо *спільність художнього виміру «співіснування» салонного і симфонізованного філармонічного піанізму першої половини XIX,* який був відкинутий у другій половині цього ж віку на користь торжества *симфонізму-оркестральності.*

Звідти – висновок про *кон'юнктивний* принцип стильової двоскладової парадигми першої половини XIX століття, тоді як XX століття демонструє дещо протилежне. І це не тільки відмічена вище «оберненість» орієнтирів, коли гаслом фортепіанного прогресу для XIX ст. був Бетховен, а моцартіанство засвідчувало «вірність аристократичним заповітам» (що схвально приймалося у часи Реставрації, а згодом люто відштовхувалося після демократичного завзяття революцій 1848-1849 рр.). А у XX ст. все повернулося навпаки: бетховеніанство засвідчувало академічний грунт гри, а моцартіанство – піаністичний модерн-авангард, втілюваний у світових вимірах виконавською творчістю О. Скрябіна і Г. Гульда.

Співвідношення моцартіанства-бетховеніанства наубло у XX ст. ще одної якості, неможливої у XIX ст.: воно вийшло за рубежі художньої сфери як такої і охопило загально-культурні простори. Моцартіанство як антирояльний прицнип 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 і відмова від піаністичності як такої на користь електрооргану у рок-музиці (і відображуючої ці вибори рок-опери чи до опери наближеного мюзиклу). Але це і весь авангард, і певна (і впливова в професійній сфері) «серединна» стильова лінія неокласичного гатунку, а, через неї, актуальна корекція традиціоналізму і академічного бетховеніанства як такого.

Звідси – теза про *диз'юнктивний принцип стильової двоскладової парадигми фортепіанної гри XX ст.,* оскільки тут на «випадкових» началах співіснування існували (і існують) *культурно різні* шари ігрових вмінь: саме

фортепіанне мистецтво – і його «перетворення» у прикладній сфері. Парадоксом виглядає дотичність саме моцартіанської лінії піанізму до «грубої прози» танцювальних зібрань і неуважного слухання «супровіду» під час демонстрації стрічки «великого німого». Але у вказаній парадоксальності, як вже вказано, є своя закономірність: мистецтво рококо, увага до якого випливає у ХХ сторіччі (як віку «молодіжного наступу»), було органічною часткою культурного буття, відсторонюючи театральне «наслідування життя».

Таким чином, *диз'юнктивний принцип стильової двоскладової парадигми фортепіанної гри ХХ ст.* є центральним для методологічного усвідомлення зроблених стильових оглядів – загальнокультурного і мистецького. Тут спостерігаємо «випадкове» співіснування *культурно різних* шарів ігрових умінь: саме фортепіанного мистецтва – і його «перетворення» у прикладній сфері. Парадоксом виглядає дотичність моцартіанської лінії піанізму до «грубої прози» танцювальних зібрань і неуважного слухання таперського «супровіду» під час демонстрації стрічки «великого німого». Але у вказаній парадоксальності, як уже зазначалося, є своя закономірність: мистецтво рококо, увага до якого виникає у ХХ столітті (як віку «молодіжного наступу»), була органічною часткою культурного буття, відсторонюючи театральне «наслідування життя».

Контраверсійні ознаки диз'юнктивного подання стильової парадигми фортепіанного мистецтва ХХ століття відзначені такими факторами:

— естетичною залученістю стильової двоскладовості (бетховеніанство – моцартіанство — чи навпаки, моцартіанства – бетховеніанства) у культурний «розподіл» минулого століття; адже тоді співіснували у негармонійній рівновазі дві політичні системи-антагоністи (соціалізм – імперіалізм), а всі мистецькі події жорстко піддавалися диференціації «мистецтво для нас – мистецтво для мас» (що перефразовано з вислову Д. Шостаковича – «музика для нас – музика для мас»); до того ж, у 1940-х роках ХХ століття Т. Адорно заявив про «двохфазову діалектику»,

перекресливши тим самим «життєподібні» процесуальні трифазові складові: теза – антитеза – синтеза (пор. із «формою-процесом» у класичній музиці за Б. Асаф'євим за формулою i:m:t);

— угрунтуванням моцартіанських позицій фортепіанної гри у вимірах *прекрасного,* дотичного до уявлень Краси духовної християнської музики Середньовіччя й Церковності в мистецтві взагалі; водночас відбувалося зменшення рівня Краси аж до красивості побутових явищ; це проявилося проникненням у прикладну сферу вказаної стильової позиції; а бетховеніанство, невідривне від уявлення про *піднесене,* у якому краса поступається життєвим корекціям, що йдуть від надактивності духу, складає органічний прояв мистецького «наслідування життя», – частково це виправджувалося театралізованими акціями революцій і перебудов, але не зливалося із життєвими акціями у власному значенні, останнє зумовило академізм бетховеніанства у фортепіанній творчості XX ст.;

— лінгвістичним походженням терміну «диз'юнкція», що відображає лінгвістично-семіотичний нахил світоглядних спрямувань мислення XX століття, названого віком Науково-технічної революції і віком Психології підсвідомого; сама його назва втілює нестиковані сфери наукового раціоналістичного знання і непізнаного психологічного поля позараціонального призначення; усвідомлення культурного сенсу музично-піаністичних надбань у світовому просторі є продовженням пізнання на базі звукових чеснот найакадемічнішого з інструментів – фортепіано.

Крім того, диз'юнктивний підхід у вивченні стильової парадигми того чи іншого століття акцентує увагу на культурологічний ракурс пізнання *епохальних стилів,* які в своїй повноті не вивчені у мистецтвознавстві, оскільки зовсім не художня сфера складає джерело та мотиви їх існування. Адже навіть стилі-напрямки, що є вираженням художньої диференціації мислення, не завжди живляться виключно мистецькою сферою. Саме в цьому причина довгого ігнорування у другій половині XIX і у XX ст. таких

мистецьких й одночасно всекультурно охоплюючих стильових явищ, як: рококо, бідермайєр і – осередок модерну початку ХХ ст. – символізм.

Зникнення художніх напрямків в музичній творчості постмодерну-поставангарду означає, що на рівні «неосимволізму», за О. Марковою [166, с. 99-134], «зворотним ходом» висвітлюються позахудожні обрії символізму, класику якого А. Бєлий визначив: «символізм як світорозуміння» [26]. Позамистецтвознавчий термін «диз'юнкція», використаний у даній роботі, що має логіко-філософські і лінгвістичні корені свого функціювання, спрямовує на сприяняття явища фортепіанного виконання через міждисциплінарний культурознавчий підхід. Тут мистецтвознавчий вимір «третьорядного» джазу, прикладної позамистецької творчості тапера, врешті, реалій фортепіанного «антирояльного» модерну принципово не охоплює існуюче розмаїття звуковідтворюючого сенсу.

Висновки до Розділу 4

Український піанізм склав суттєві надбання у ХХ сторіччі, продемонструвавши величний потенціал звершень світового масштабу, який здатний бути оціненим у його повноті і різноманітні з часової і світоглядної відстані завершення століття Науково-технічної революції і Психології підсвідомого (як виділяють специфіку минулого сторіччя після віку романтизму і національних революцій XIX ст. чи віку інформатики минущого стану і т.п.). Активна лінгвізація музикознавства, втілена у доленосних концепціях Б. Яворського «музика – мовлення голосних звуків» [345] і Б. Асафьєва «музика – епохально виявлений інтонаційний словник» [14], надихнула культурогізацію музикознавства, а згодом – культурознавчий погляд на музику як єдність мистецької і позамистецької діяльності.

Звичний мистецтвознавчий стилевий компаратив залишає недоторканими вироблені раціоналізмом Нового часу межі творчих підрозділів, які, по-перше, стали корегованими «духом часу» у напрямі

дифузії мистецько-творчої і наукової сфер («система Леонардо да Вінчі» за П. Валері стосовно творчих застав XX ст.), а, по-друге, виявилися категорично неприйнятними стосовно 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 «ліричная душа» сягає *хвилястих* виявлень, співвідносних з 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) «заслоняють» встановлені загальнонаціональні виміри, надаючи сукупному національному типу «коливальний» характер, неможливий у синхроніці типологічних нашарувань на певному епохальному вимірі.

На нашу думку, виник і діє «гетерофонний» принцип у загальнокультурних позиціях фортепіанного виконання: бетховеніанська і моцартіанська складові стильової парадигми піаністичної культури є явищем всепланетарного значення. Її диз'юнктивний принцип, тобто якісно неврівноважене співвідношення мистецького угрупування бетховеніанства і широко охоплюючого позамистецький обрій моцартіанства, має певні унікальні перетини вказаних типологій. Вони відзначені національною ментальною «хвильоподібністю» світосприйняття в Україні, яке народжує багатозначні, продуктивні, цікаві та контраверсійні естетичні форми для подальшого розвитку музичного мислення.

Так, усвідомлюється *диз'юнктивний характер культурного*, але не мистецького ієрархічного співвіднесення, що маємо у фортепіанній сфері XX століття. Традиційний принцип естетичного буття мистецтва є ієрархія вищого й нижчого. Вона передбачала успадковування останнім вищих надбань у спрощеному, і так би мовити, «згорненому» поданні, але була відхилена ідеологією демократії. Однак, XX століття – це не ієрархія, а

культурна «гетерофонія першого порядку» відносно естетичних шарів. Випадковий характер їх поєднання, закладений культурною широтою виявлення моцартіанського стильового шару, який, у випадку прояву масової культури, складає принципово недоторкане «поле дій» для фахівців, налаштованих на художньо-самодостатнє мистецтво.

ВИСНОВКИ

Опрацювання наукових матеріалів, узагальнень і аналітичних спостережень уможливило ряд нижчезазначених висновків.

Мистецтвознавське усвідомлення стилеутворення як результату дії сукупно-колективного розуму епохально мислячого людства (на базі праць Г. Адлера, Б. Асаф'єва, Г. Вьольфліна), що склало паралель лінгвізації філософії, естетики загалом гуманітарної сфери (Г. Гадамер, Е. Гусерль, Б. Рассел) і водночас культурологізації мистецтвознавства (М. Алпатов, М. Бахтін, О. Лосєв). У результаті склалося широке коло термінологічних мистецтвчих запозичень з логіко-лінгвістичного запасу, що живить понятійно-термінологічне наповнення даної роботи.

Так, у дослідженні аргументовано логіко-лінгвістичне використання терміну «диз'юнктивність», яким позначена сутнісна ознака парадигмального виміру фортепіанного здобутку XX століття. Легітимізований для мистецтвознавства і культурології термін парадигми дозволив усвідомити універсальні надіндивідуальні прояви мислення, не пориваючи з конкретикою індивідуально-мислительних зусиль носіїв мовного досвіду.

Виділено особливий тип протиріччя в мисленні минулого століття, в якому розрив на незмішувані шари соціально-культурного і мистецького творення визначив стильову антитезу піанізму минулого століття. Це породило, попри традиційної ієрархії визначених Вірою цінностей, «неогетерофонію» випадкових нашарувань і переваг.

У дисертації заявлена гіпотеза парадигмального значення двоскладового виявлення піаністики від XIX до XX ст. у антиномічному співвідношенні бетховеніанства і моцартіанства, як оркестрального фортепіанного мислення і «клавіризованої» гри, що на матеріалах даного дослідження отримала підтвердження внутрішнім розвитком її атрибутивних показників.

Виходячи з дослідження, відзначаємо у фортепіанній стильовій парадигмі**,** насамперед, *амбівалентність* її складових – бетховеніанство зосередило новаційність у вік романтизму і академізм у добу Науково-технічної революції, тоді як моцартіанство було основою традиції у XIX ст. і стало гаслом модерну / авангарду у XX. Надалі, моцартіанська складова парадигмальної лінії стилю органічно увійшла в музику «третього ряду» і, більше того, виразно-технічно «злилася» з позамистецькими формами: дансингом, таперством, грою, як проводження часу.

Вивчення значення внеску фортепіанної культури у життєдіяльність української нації було здійснене із застосуванням матеріалів фортепіанних надбань як традиційної професійної сфери, так і позахудожніх вимірів прикладного піанізму, що став фактом людського буття і активно продовжує впливати на життєпрояви мистецької сфери (феномен В. Горовиця у Києві, творча біографія піаністів «джазистів-академістів» Ю. Кузнецова і С. Терентьєва у філармонічній діяльності Одеси).

У дисертації обґрунтовано тезу про *культурну штучність* проявів стильових складників піаністики, що стосується *виходу моцартіанської піаністичної лінії за межі художньо-мистецької самозначущості та спонукає конкретно-культурознавчо вирішувати належність до певної національної школи та регіональних уподобань* щодо стилів та імен фортепіанних лідерів різних країн та націй.

Посилаючись на представників певної творчої сфери поряд з відомими іменами світового і всенаціонального значення (Б. Г. Бакфарк, М. Завадський, Д. Лігеті, Ф. Ліст, І. Стравинський та ін.), що відзначені репрезентативністю різних національних культур в одній постаті, стоять видатні піаністи, які творили в Україні, ставши всесвітньо відомими, а згодом увійшли до золотого фонду піаністики Росії, США та інших країн. Мова йде про реалії культурного визнання О. Скрябіна, який отримав стильових спадкоємців в Україні, Польщі, Франції (в Росії їх не має). Наголосимо, що піаністика Скрябіна була беззаперечно підтримана саме в

Одесі і мала величний вплив на український Південь і Схід. Тому мистецтвознавчий родовід Скрябіна – це російське мистецтво, але *культурознавчий* погляд вказує на культурно-стильову належність його піанізму до України в регіональному прояві українського Півдня.

У дисертації представлене положення про піанізм, що склався у річищі культурно-мистецьких закономірностей творчого еволюціонізму (Г. Вьольфлін, Б. Асаф'єв) з двохфазовою змінністю класичного – акласичного (ренесансного – барочного) стилів не тільки в діахроніці, але й у синхронних «накладеннях», показових для перехідних епох. В цьому плані XX ст. називаємо «двічі перехідним», оскільки воно „приймає" інерцію здобутків попередньої доби, але і різко відмежовується від неї, породжуючи «ножиці» авторськи-артистичного мистецтва і мас-, поп-культури. Піаністична еволюція продемонструвала в минулому віці складну діахроніку стильових шарів традиціоналізму-академізму і модерну / авангарду, а також їх сукупне протистояння мас-культурним здобуткам.

На основі узагальнень, що представлені в працях присвячених історично-стильовим процесам планетарного і наднаціонального значення (роботи Г. Адлера, Д. Андросової, Я. Гуделя, Н. Корихалової, І. Мартинова, Я. Мільштейна, Дж. Пейзана, Б. Ярустовського), в дисертації виділені персоналізовані внутрішньо-стильові розгалуження у втіленні моцартіанства – бетховеніанства. Зіставлення цих показників дозволило вийти на грунтовність названого парадигмального стильового виміру європейського і світового піанізму, в якому моцартіанство отримало переважне втілення у шопеністських і, особливо, скрябіністських стильових домінантах.

Відповідно проакцентованими стали принципові технічно-виразні перетини виконавського моцартіанства XX ст., що йшло від салонного аристократизму й релігійного одухотворення музичного виконання XVIII ст. і «легкого» піанізму романтичної доби, – із джазовим клавіризмом, стилем дансінгу, акантиленною «моторною» грою тапера, самозначущою грою-музикуванням на фортепіано в процесі «проводження часу». До того ж

осередок скрябінізму в Одесі збігався з активністю там «музики в кіно» – Великого німого, яка має цінності позахудожнього, культурно-організаційного порядку.

Обґрунтувано *унікальність для України (і частково Польщі, Франції) впливу творчості Скрябіна* як на композиторську (Б. Лятошинський, В. Ребіков, К. Шимановський), так і на виконавську сферу (вагомість визнання О. Скрябіна-піаніста в Одесі, салонність засад піанізму Е. Гілельса і Г. Нейгауза). Наголосимо, що в Росії скрябіністи-композитори відсутні, а піанізм Е. Гілельса і Г. Нейгауза розгорнувся у Москві на основі сформованих уже в Україні творчих засад.

У роботі виділена така ознака українського національного мислення як *ліризм* і схильність до романтизму, що зумовлено проторомантичними настановами соціально-культурного і мистецьки-творчого порядку від Козацької доби аж до Золотого століття української музики XVIII ст. Аналіз буття цієї проромантичної стильової лінії у національній культурі і у мистецтві України показав, що той ліризм, який акцентується в українському думному епосі серед епічних побудов мистецтва різних народів, – в його *об'єктивно надіндивідуальному* характері вираження гальмує виявлення *повноти романтичного методу* в українському мистецтві XIX ст. Однак має послідовне втілення у *свєрідних* умовах «антиромантичного» XX ст., що зумовило ґрунтовність *академічного шопенізму* в Україні – у бетховеніансько-лістіанському прочитанні.

Загальнонаціональні показники фортепіанного мислення в Україні мають принциповий розподіл за регіональними ознаками. В роботі доведено, що всі вказані регіонально значущі центри України, маючи реалії історичної успадкованості і певний культурний статус, отриманий від XIX ст., зберігали відповідну культурну інерцію навіть за умов соціальних потрясінь нового віку. Неповторний культурний статус кожного з названих культурних центрів України визначав своїх лідерів фортепіанної гри, концентруючи у

притаманних тільки їм рисах світово-парадигмальні ознаки фортепіанного бетховеніанства — моцартіанства.

Одесу виділяла значимість різновиду моцартіанства, який опирався на салонний піанізм, що й зумовило вихід Скрябіна-піаніста на світове визнання через успіх його виступу в цьому місці. В Одеській консерваторії вихованка О. Скрябіна Н. Чегодаєва представляла своє мистецтво на кафедрі спеціального фортепіано, тоді як у Москві вихованкиців майстра у вказаному консерваторському статусі не існувало. Салонний тип піанізму Е. Гілельса засвідчив високу «інерцію модерну», яка склалася в Одесі – і згодом запліднила Москву.

Бетховеніанський тип піанізму Києва утвердився в лістіанській проекції, зосередившись персоніфікацією його у грі В. Горовиця. При цьому очевидною є проджазова манера звуковедення Горовиця («пласкі пальці», які наближають звучання до джазової клавірності і «стримують» фактурні різкі динамічно-театралізовані зіставлення). Саме у Києві салонна піаністика М. Лисенка у композиторському, і виконавському вираженні зближалася з виробленою Ф. Лістом і Могутньою купкою фортепіанною технікою, надихаючи цим змішання демонстративного лістіанства і «завуальованого» скрябінізму В. Косенка-піаніста.

Показано, що Одеса була відзначена особливого роду штучністю «синтаксичного» (за Ю. Лотманом) культурного типу, виділилася у XX ст. тим, що тут отримали визнання виходи піаністів світового рівня – С. Ріхтера і Е. Гілельса як виразники протилежностей світової фортепіанної парадигми: відзначений моцартіансько-скрябіністський піанізм, представлений безпосередньо Скрябіним і Гілельсом, а також усвідомлене і безумовне бетховеніанство як таке С. Ріхтера. Останнє парадоксально співпало з нав’язаною Радянською владою назвою Одеської консерваторії – Музично-драматичний інститут імені Л. ван Бетховена, лігітимізувавши для цього закладу академічний принцип гри аж до сьогодення. Але бетховеніанство Ріхтера було, певною мірою, «ламким»: він, граючи музику Шопена

«лістіанськи», у самого Бетховена знаходив промоцартівські лінії, моцартіанські елементи в грі показові для виконання піаністом композицій С. Прокофьєва і, особливо, К. Дебюссі і О. Скрябіна.

Співвідносним Одесі став парадигмальний чинник Харкова, що відзначився стартом М. Лисенка, блискучого піаніста салонного типу і виходом тут на провідне місце В. Крайнєва, моцартіанський принцип якого забарвлювався шопенізмом і який у 1990-ті роки відверто звернувся до принципів «перлинного» стилю.

У Львові моцартіанський піанізм прошопенівського забавлення заклав учень Ф. Шопена – К. Мікулі, а у XX ст. продемонстрував високоталановитий О. Криштальський, виявивши схильність до неокласичного репертуарного модерну. Ця стильова лінія впізнавана в грі О. Едельмана і М. Крушельницької, а також у блискучому творенні композитора і піаніста О. Козаренка.

Високий піаністичний статус надовго закріпився за Елисаветградом (Кіровоградом) – Кропивницьким завдяки наявності там на початку XX століття школи Густава Нейгауза і виходу з неї неповторного Генр. Нейгауза. Сповідаючи «німецький праворучний» піанізм і орієнтуючись загалом на бетховеніанство, Генріх Нейгауз подавав його у *салонних* традиціях, що йшли від К. Черні і Й. Гуммеля.

Узагальнення розробок з визначеної теми свідчить, що український ментальний «ліризм-проромантизм», який у соціо-дослідженнях подається як схильність до «хвилястості» у стиранні розрізняючих якостей, демонструється у прерогативах фортепіанної гри у різних регіонах, але, зауважимо, із принциповим «вуалюванням» демонстрацій моцартіанства чи бетховеніанства, з уникненням «чистоти» подаваних стилістичних виборів.

У дослідженні сформулювано ідею *культурного лідерства* тієї чи іншої стильової лінії, яка існувала досить незалежно від прийнятої у мистецтвознавстві називи «школа», тобто творчої спадкоємності –

наслідування від учителя до учня та їх наступників. Ні В. Горовиць, ні С. Ріхтер не залишили своїх вихованців в Україні, відносним був також контакт з українськими учнями Е. Гілельса і О. Скрябіна. Але практика конкурсів В. Горовиця у Києві, Е. Гілельса в Одесі, фестивалю Г.Нейгауза у Кіровограді-Кропивницькому засвідчує могутній вплив цих виконавців як на мистецькі кола, так і на широкі культурні маси. Таку культурну спадкоємність можемо назвати «нелінійним механізмом» творчої наслідуваності, який, тим не менш, стає суттєвим у формуванні здобутків мистецтва і культури Вітчизни.

Як показує представлене дослідження, у XX ст. моцартівська лінія піанізму опинилася в привілейованому становищі та стала найпоширенішою, осягаючи прикладну і, навіть, позамистецьку сферу. У той же час, у професійному артистичному виконавстві – чинником досить вузької сфери модерну-авангарду, правда, геніальних особистостей, на кшталт О. Скрябіна і Г. Гульда. Безпосередньо моцартіанство дає потрійне розгалуження: моцартіанство, шопенізм і скрябінізм, які різною мірою присутні у всіх музично-регіональних вжитках України.

У роботі обґрунтувано вказані регіональні розподіли фортепіанної парадигми України відповідно до процесів світового піанізму. В ньому кожна національна школа видає свої персональні акценти моцартіанського – бетховеніанського виявлення і бахіанських стильових вподобань в обох названих стильових сферах. Так, у французькій піаністиці XX ст. моцартіанська лінія постає у вигляді дебюссістських стильових заощаджень (А. Корто, Р. Казадезюс), тоді як канадська презентація її у блискучому представництві Г. Гульдом відзначена клавірно-актуалізованим бахіанством.

У німецькій піаністичній палітрі XX ст. маємо історично закладене зближення з італійською школою, що на початку названого століття парадоксально зосереджується у бетховеніанстві італійця Ф. Бузоні, щедро відзначеного бахіанськими і лістіанськими стилістичними тяжіннями. Одночасно піанізм віденця А. Шнабеля, орієнтований на бетховенський

репертуар, здійснив поворот до моцартіанської складової парадигми, відновивши у ХХ ст. ту єдність німецької та італійської спадщин Віденської школи, що протистояла оркестрально налаштованому бетховеніанству. Регіональні ж відмінності німецької піаністики відзначаються не лише традиційним розмежуванням німецького Сходу (Відень – Лейпциг – Веймар), але й Півдня (зальцбурзько-баварський орієнтир К. Орфа) з іншими німецькими землями. Піаністична озброєність Інституту Орфа (по 4 інструмента в кожному класі) видає, зокрема, вихід на позамистецьке ігрове наповнення фортепіанного звучання у розвиток клавірності-ударності промоцартіанського спрямування.

Інноваційним положенням роботи виступає висвітлення переходів мистецьких стильових надбань у прикладну сферу і позамистецьку ігрову діяльність, що суттєво доповнює уявлення про іманентні закономірності культурної еволюції. Вказується на паралель моцартіанства до неорококо ХХ ст., яке широко виявлене, окрім мистецьких втілень, у культурному вжитку – від моди Нью лук 1950-х до інфантилізації і фемінізації суспільних відносин загалом.

У процесі дослідження значного соціокультурного, композиторського й мистецько-виконавчого емпіричного матеріалу дисертантом здійснено наукове узагальнення щодо визначення комплексу системоутворюючих факторів, котрі синергетично визначають стильову парадигму фортепіанної майстерності як культурно-мистецького феномену, а саме:

— цивілізаційну приналежність національної традиції у сфері музичної культури;

— культурну політику держави та якісний стан суспільних відносин;

— суспільні виклики, які каталізували (викликали високохудожнє піднесення) музичну творчість;

— неповторну духовно-культурну атмосферу буття народу і суспільства;

— наявність кристалізованих музичних шкіл та креативних лідерів, підтримуваних публікою і тих що мають всенаціональне і світове визнання;

— широкий самобутній креативно-композиторський і оригінальний творчо-виконавський сегмент;

— розвинутість доступних суспільному загалу мережі інституцій музичної творчості та навчальних закладів з підготовки кадрів;

— міжнародний культурний обмін та комплекс культурних заходів, які забезпечують інформованість громадськості відносно високих творчих досягнень попередників і сучасних майстрів;

— продуктивний характер відносин учитель-учень та органічне виховання пошани до зірок національно-регіонального творчого обрію;

— належну піаністичну підготовку з умінням «гри в стилях», з охопленням різностильових надбань піаністичних шкіл тощо.

Напружена похмурість Бетховена на портретах, прийнятих в академічних музичних установах, часто зовсім не збігається з іншими зображеннями зовнішності генія, з яких певні фіксують і люб’язну відстороненість виразу обличчя, і пластику спілкування з достойними партнерами від мистецької сфери. Сучасна позиція гри Бетховена апелює до бідермайєрівських запитів його мистецтва, засновків сентименталізму, які запліднили концепцію Віденської школи як похідної від штюрмерського світобачення. І ці знання про бідермайєр, про його продовження у символізмі кінця XIX — початку XX століть, які актуалізувалися у науковому просторі в період *неосимволізму* (за О. Марковою) кінця XX — початку XXI століття, живлять уяву про музичні здобутки, засвоєні в категоріях минулих часів, але високохудожнє єство яких заохочує пошук контакту з сьогоденними настановами творчості.

У контексті сказаного проявляється увага до творчості О. Скрябіна як історично складеної концентрації в його композиторській спадщині, а також у виконавських знахідках його генія, що стали доступними людському історичному Великому Розуму незабаром. Небажання чути релігійний

християнський стрижень пошуків цього Майстра, в якого основним словом-поняттям, що відбирало найпоказовіші значеннєвості в словотворенні, корисні для словесного відображення суттєвих музичних позицій, — було «екстаз», «екстатично», «екстатика». В роботі показано, що вказані поняття мають глибокі *християнсько-релігійні* стимули його висунення, походячи від ісихастського уявлення про «позасловесне» звернення до Бога як втілення *енергійності*, і що саме Україна в представництві її Одесою захищала *Православні* засади скрябінівської містеріальності. А мистецький скрябінізм отримав визнання саме в Україні, Польщі і Франції.

Як бачимо, «світ перевернувся»: усвідомлювана сучасниками Бетховена його демонстративна новаційність обернулася в піаністичних фундаціях XX століття уявленням про академічну усталеність фортепіанної театральності-оркестральності, а стильова ретроспекція салонності стала гаслом подолання академізму напередодні XX століття і поглиблена фортепіанним модерном.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1. Кн. 1. 1756–1774 / Герман Аберт ; [пер. с нем., вступ. ст. и коммент. К. К. Саквы]. Москва : Музыка, 1978. 536 с.

2. Акиндинова Т., Амашукели А. Танец в традиции христианской культуры. 2-е изд., испр. и доп. Санкт-Петербург : Издательство РХГА, 2015. 239 с.

3. Алексеев А. А. Скрябин и В. Софроницкий. Одесса, 1994. 96 с.

4. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. Москва : Сов. композитор, 1971. 560 с.

5. Альшванг А. П. И. Чайковский. Москва : Музыка, 1967. 927 с.

6. Андріянова О. Салонність як основа музичного життя Росії та України XIX ст. : автореф. канд. дис. : 17.00.03 / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2007. 16 с.

7. Андросова Д. Мінімалізм в музиці. Учбовий посібник для вузів мистецтв. Одеса : Астропринт, 2008. 126 с.

8. Андросова Д. В. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса : Астропринт, 2014. 400 с.

9. Андрущенко Т. І. Естетичне як соціокультурний феномен (філософсько-історичний аналіз) : доктор. дисертація : 09.00.03 / Нац. педагогіч. університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2008. 371 с.

10. Антонюк В. Г. Феномен украинской вокальной школы в контексте этнокультурологических проблем : дис. … доктора культурологии : 24.00.01 / Московский гос. ун-т культуры и искусств. Москва, 2001. 428 с.

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

12. Ария [И. Ямпольский. Ария] // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти тт. / Гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 1: А-ГОНГ. Москва, 1973. С. 204 – 207.

13. Артамонов С. История зарубежной литературы XVII – XVIII вв. Москва : Просвещение, 1978. 608 с.

14. Асафьев Б. «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского // О музыке П. И. Чайковского. Ленинград : Музыка, 1972. С. 60-66.

15. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва–Ленинград : Музыка, 1971. 379 с.

16. Бальтазар Г. фон, Барт К., Кюнг Г. Богословие и музыка. Три речи о Моцарте. Москва: Библейско-Богословский институт св. апостола Андрея. 149 с.

17. Барбье П. История кастратов. Санкт-Петербург : Издат. Ивана Лимбаха, 2006. 303 с.

18. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. [пер. с франц. вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина]. Москва : Издательство им. Сабашниковых, 2003. 512 с.

19. Батанов В. Ю. Универсализм композиторской личности в музыкальном искусстве XX – начала XXI в. дисс. … канд. искусств : 17.00.03 / Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Одесса, 2016. 186 с.

20. Барцевич Станислав / И. Ямпольский // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 1. Москва, 1973. С. 342.

21. Баткин Л. Итальянские гуманисты : стиль жизни и стиль мышления. Москва : Наука, 1978. 199 с.

22. Басалаева Е. А. Стилистически-тембральный плюрализм фортепиано в камерно-инструментальном творчестве украинских композиторов поколения 1960-х годов. : Канд. дисс. : 17.00.03. Одесса, 2012. 166 с.

23. Бахтин М. Проблемы поэтики Ф. Достоевского. Эстетические очерки. Москва : Советский писатель, 1963. 363 с.

24. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов. Москва, 2000. 502 с.

25. Беклемишев Григорий Николаевич. Муз. энциклопед. словарь, гл. ред. Ю. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1990. 61 с.

26. Белый А. Символизм как миропонимание. Москва, 1994. 336 с.

27. Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». Москва : Издат. дом «Классика-XXI», 2005. 372 с.

28. Бетховен. Соната для фортепиано № 9. URL (обращ.28.09.2018): https://ru.wikipedia.org/wiki/Соната_для_фортепиано_№_9_(Бетховен)

29. Бетховен. URL (обращ.28.09.2018): bethoven.ru/node/613

30. Блинова М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. Ленинград, 1974. 144 с.

31. Боплан, де Г. Л. Опис України. Кількох провінцій Королівства Польського, що простягаються від кордонів Московії до Трансивальнії, разом з їхніми звичаями, способом життя і веденням воєн. / Переклад з Руанського видання 1660 року. Київ : Видавництво «ФОП Стебеляк», 2017. 168 с.

32. Борев Ю. Эстетика. Москва, Издат.полит.лит., 1975. 270 с.

33. Бровко М. М. Культура в сучасних трансформаційних процесах : монографія / [М. М. Бровко та ін.]. Ніжин : Аспект-поліграф, 2011. 395 с.

34. Брянцева В. С. В. Рахманинов. Москва : Сов. композитор, 1976. 645 с.

35. Бурель А. Инструментальные концерты К. Сен-Санса в контексте французской жанровой традиции XIX – начала XX века : канд. дисс. : 17.00.03. / ХНУИ имени И. Котляревского. Харьков, 2017. 225 с.

36. Буркацкий З. Инструктивно-художественый материал в системе формирования мастерства кларнетиста : канд. дисс. : 17.00.03. / ОНМА имени А. В. Неждановой. Одеса, 2004. 179 с.

37. Бэлза И. Александр Николаевич Скрябин. Москва : Музыка, 1987. 176 с.

38. Бэлза И. Шопен. Москва : Наука, 1968. 380 с.

39. Бэлза И. Б. М. Лятошинский. Київ : Мистецтво, 1947. 62 с.

40. Валери П. Введение в систему Лонардо да Винчи. Об искусстве, сборник, предисловие А. А. Козлова. 2-е изд. Москва, 1993. С. 25-55.

41. Ван Силин. Концерт для фортепиано с оркестром А. Скрябина в контексте исполнительских предпочтений искусства XX – начала XXI ст. : магистр. раб., Библ. ОНМА имени А. В. Неждановой. Одесса, 2008. 59 с.

42. Вельфлин Х. Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля в новом искусстве. Москва-Ленинрад : Academia, 1980. 290 с.

43. Веризм / И. В. Нестьев. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл. ред Ю. Келдыш. Т. 1.: А-ГОНГ . Москва : Сов. энциклоп., 1973. С. 753-754.

44. Вєркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03. / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с.

45. Волков С. М. Соціокультурна динаміка інституалізаційних , інтеграційних та регіоналізаційних процесів в мистецькій освіті України : культурологічний аспект : дис. … д-ра культурології : 26.00.01 / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2013. 413 с.

46. Выготский Л. Психология искусства. Москва : Искусство, 1965. 369 с.

47. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. [Председ. ред. коллег. А. С. Зись, науч. ред. В. М. Малахов]. Москва : Искусство, 1991. 370 с.

48. Галликанизм / Лопухин А. Христианство. Энциклопедический словарь в трех томах. Т. 1. Москва, 1993. С. 398-399.

49. Гартман Н. Эстетика. Москва : Иностранная литература, 1958. 692 с.

50. Гегель Г. Лекции по истории философии… см. «Дух своего времени» Der Geist seines Zeit. URL : https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух_времени.

51. Гегель Г. Лекции по эстетике // Сочинения : в 4 т. 1938. Т. 12. С. 416–418 ; Москва, 1958. Т. 14. С. 94–156.

52. Гиса О. Ягеллонська культурна традиція у формуванні краківської та львівської музикознавчих шкіл : канд. дис. : 26.00.01 / Івано-Франківський національний університет ім. В. Стефанника. Івано-Франківськ, 2017. 180 с.

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

54. Горбачев Д. Малевич и Украина. Киев, 2006. 456 с. 260 илл.

55. Горовиц Владимир Самойлович / Г. Коган. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 2. Москва : Сов.энциклопедия, 1974. С. 11-12.

56. Горовиц Владимир Самойлович / Музыкальный энциклопедический словарь. Гл. ред. Ю. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1990. С. 145.

57. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев : Музична Україна, 1974. 310 с.

58. Грубер Р. Всеобщая история музыки. Часть первая. Москва : Музыка, 1965. 484 с.

59. Грушевський М. Історія України, приладжена до програми вищих початкових шкіл і нижчих класів шкіл середніх / упор. А. Ф. Трубайчук. 2-е вид. стер. Київ : Либідь, 1992. 228 с.

60. Гудман Ф. Магические символы. Москва : Издат. Ассоц. Духовного объединения «Золотой век», 1995. 289 с.

61. Гулд Глен / Дельсон В. Муз.энциклопедия в 6-ти томах. Гл. ред Ю. Келдыш. Т. 2. Москва : Сов. энциклопедия, 1974. С. 101-102.

62. Гумилев Л. Этносфера. История людей и история природы. Москва : ЭКОПРОС, 1993. 544 с.

63. Гумилев Л. Поиски вымышленного царства (Легенда о «государстве пресвитера Иоанна»). Москва : АЙРИС-пресс, 2014. 432 с.

64. Гуменюк Т. К. Культура початку третього тисячоліття: дискурс нового світовідчуття. *Вісник Нац. академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Вип. 2. Київ, 2019. С. 8-11.

65. Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транс культурний феномен. Естетичний аналіз. : доктор. дисертація : 09.00.08 (естетика). / Київський нац. університет імені Т. Г. Шевченка. Київ, 2002. 395 с.

66. Давидов М. А. Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 480 с.

67. Даниэль С. Рококо. От Ватто до Фрагонара. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. 336 с.

68. Даль В. Лирический. Лиризм. / Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х томах. Т. 4. Москва : Русский язык, 1979. 254 с.

69. Двенадцать поэтов эпохи Сун. Печали и радости. Москва : Издат. дом Летопись , 1995. 494 с.

70. Демска-Тренбач М. На пересечении и распутьи дорог европейской культуры. Эстетические идеи и увлечения Людомира Михала Роговского (1881-1954). // Матеріали міжнародної науково-творчої інтернет-конференції 30 квітня – 2 травня 2020 г. Одеса: Астропрінт, 2020. С.81-90.

71. Довгань Л. Шевченківська ліра у “постсміховому просторі” музики XXI століття. Київ, 2006. 136 с.

72. Дроздовський Д. Постмодерн помер. Хай живе пост-постмодерн: веб-сайт. URL : litakcent.con/2013/05/17/postmodernism-pomer-hajjj-zhyve-post-postmodernism. (дата звернення: 15.05.2018 р.).

73. Друскин М. История зарубежной музыки. Вторая половина XIX века. 5-е изд. Москва : Музыка, 1980. Вып. 4. 528 с.

74. Друскин М. Вопросы музыкальной историографии. Современные вопросы музыкознания. Москва, 1976. С. 87-114.

75. Друскін Я. Про риторичні прийоми в музиці І. С. Баха. Київ : Муз. Україна, 1972. 111 с.

76. Дубровина Е. Рококо и неорококо: стилевые соответствия в исторически разных этапах культурной эволюции : бакалавр. раб. / ОНМА имени А. В. Неждановой, 2015. 97 с.

77. Дума / В. Гошовский. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 2 : ГОНДОЛЬЕРА-КОРСОВ. Москва : Сов. энциклопедия, 1974. 329 с.

78. Ду Чжунсяо. Концертный жанр в инструментальной практике и в творчестве саксофонистов (на примере исполнения на саксофоне валторнового Концерта Ф. Розетти) : Магистер.работа. Одесса, 2009. 40 с.

79. Дюморье Джордж [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу: URL : https://ru.wikipedia.org/wiki/Дюморье_Джордж (дата звернення: 15.05.2018 р.)

80. Епишин А. В. Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 148 с.

80. Зав’ялова О. Віолоончельні сонати Л. ван Бетховена. (ансамблеві закономірності жанру) : автореф. канд. дис.: 17.00.03. / НМАУ ім. П. І.Чайковського. Київ, 2000. 26 с.

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

82. Зако́нъ Божій. Репринтное издан. Ленинград : Московская Патриархия, Ленинградское Епархиальное управление, 1990. 723 с.

83. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века. Москва, 1983. 77 с.

84. Зима Л. В. Жанр фортепианного квинтета как историко-стилевой феномен : типологический аспект : канд. дис. : 17.00.03. / ОНМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 2014. 187 с.

85. Зінків І. Бандура як історичний феномен : монографія. Київ : ІМФЕ, 2013. 448 с.

86. Зінов'єва Т. А. Еволюція східноукраїнського ляльківого вертепу : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Одеський національний політехнічний ун-т. Одеса, 2006. 190 с.

87. История русской Святости. По благословению Высокопреосвященнейшего Амвросия, архиепископа Ивановского и Кинешемского. Москва : Молодая гвардия / Синтагма, 2001. 544 с.

88. История философии в 4-х томах. Т. 1. Москва : Издат. Академии наук СССР, 1957. 720 с.

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

90. Кантата / Левик Б. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 2 : ГОНДОЛЬЕРА-КОРСОВ. Москва : Сов. энциклопедия, 1974. С. 697 – 699.

91. Кантемирова А. Культурные ценности православной Молдовы и их внедренность в идею христианского рыцарства Запорожской Сечи : бакалавр. раб. / ОНМА имени А. В. Неждановой. Одесса, 2019. 69 с.

92. Канарский А. Диалектика эстетического процесса. Генезис чувственной культуры. Киев : Издат. Киев. унив., 1982. 192 с.

93. Карабаева А. Нарратив в науке и образовании. Инновации и образ-е. *Сб. мат-ов конф. Серия Symposium, вып. 29*. Санкт-Петербург : С.-Петербургское фил. общество, 2003. С. 89-96.

94. Каратыгин В. Г. Новейшие течения в западноевропейской музыке // Каратыгин В. Г. Избранные статьи. Ленинград, 1965. С. 117.

95. Каролингское возрождение [Электронный ресурс] // Википедия: свободная энцеклопедия: [веб сайт]. Электрон. данные. Режим доступа : https://ru.wikipedia.org/wiki/Каролингское_возрождение. Назва з екрана. (Дата звернення: 16.07.2018 р.)

96. Каролингское возрождение : Сов. энциклопедический словарь / Гл. ред. М. А. Прохоров. Москва : Сов. энциклопедия, 1984. С. 550.

97. Кароль Шимановский. Воспоминания. Статьи. Публикации. / Редакции и составление И. И. Никольской и Ю. В. Крейниной. Москва : Сов. композитор, 1984. 296 с.

98. Кассу Ж. Энциклопедия символизма. / Пер. с франц. Москва : Республика, 1999. 412 с.

99. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві ХХ сторіччя : Підручник. Львів : КІНПАТРІ ЛТД, 2014. 344 с.

100. Клавесин. Клавикорд. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 2. Москва, 1974. С. 819-821, 822.

101. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка, 2000. 284 с.

102. Козаренко О. Бідермаєр як актуальна стильова модель української музики. Музичне мистецтво і культура. *Науковий вісник ОДМА імені А. В. Неждановоï* / [Головний редактор О. В. Сокол]. Одеса : Друкарський дім, 2009. Вип. 10. С. 152-157.

103. Конен В. История зарубежной музыки. Выпуск третий. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. Москва : Музыка, 1972. 526 с.

104. Конен В. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. Москва : Музыка, 1975. 376 с.

105. Конфуций. Изречения. Книга песен и гимнов. / пер. с китайского. Харьков : Издательство «Фолио», 2002. 447 с.

106. Концерт / Раабен Л. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 2 : ГОНДОЛЬЕРА-КОРСОВ*. Москва : Сов. энцикл., 1974. С. 922-925.

107. Концерт. *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва : Сов. энциклопедия, 1990. С. 269.

108. Корній Л. Історія української музики. Частина перша (від найдавніших часів до середини XVIII ст.). Київ-Харків-Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 1996. 314 с.

109. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Ленинград, 1979. 272 с.

110. Корыхалова Н. Музыкально-исполнительские термины. Санкт-Петербург : Композитор, 2003. 272 с.

111. Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Киев : Музична Україна, 1983. 158 с.

112. Коханьский Павел / Григорьев В. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 3.* Москва, 1976. С. 19-20.

113. Кречмар Г. История оперы. Ленинград, Academia, 1925. 406 с.

114. Кривошея Т. О. Естетичне виховання в сучасному культуро творчому процесі : Доктор. Дисертація : 26.00.01. / Нац. муз. академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2014. 300 с.

115. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко. *Старинная музыка*, № 4, 2003. С. 45-52.

116. Куземина Л. Исполнительская эстетика Б. Яворского. Москва : Композитор, 2000. 111 с.

117. Кузнецов К. Введение в историю музики. Часть первая. Москва-Петроград : Гос. издат., 1923. 128 с.

118. Кузнецов Б. Эйнштейн и Моцарт : *Сов. муз., 1971 № 12*. С. 37-43.

119. Курт Э. Основы линеарного контрапункта. Мелодическая полифония И. С. Баха. Москва : Гос. муз. издат., 1931. 304 с.

120. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. Москва : Музыка, 1975. 504 с.

121. Куявия. Куявы. *Сов. энц. словарь. Гл. ред. А. М. Прохоров.* Москва : Сов. энц., 1984. С. 676.

122. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Москва : Музыка, 1974. 448 с.

123. Леви-Стросс К. Мифологики : в 4-х томах. Т. 1 : Сырое и приготовленное . Москва-Санкт-Петербург : Университетская книга, 1999. 406 с.

124. Легенький Ю. Г. Зображення як культура: філософський аналіз : автореф. доктор. дис. : 09.00.04 (філософська антропологія) / Інститут філософії НАН України. Київ, 1997, 46 с.

125. Линь Цюньда Соната Л. Бетховена № 9 ор. 14 в ряду ранних сочинений композитора : магистер. раб. / ОНМА имени А. В. Неждановой. Одесса, 2017. 57 с.

126. Лірика. *Словник іншомовних слів*. Київ, 1977. С. 395.

127. Лирика. *Сов. энциклопедический словарь*. Москва, 1984. С. 713.

128. Лирика. / Л. И. Тимофеев. *Краткая литерат.энциклопедия в 9-ти томах. Гл. ред. А. А. Сурков. Т. 4. ЛАКШИН-МУРАНОВО*. Москва : Сов. энциклопедия, 1967. С. 208-213.

129. Лирическая опера. Лирическая трагедия. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 3.* Москва : Сов. энциклоп., 1976. С. 279-280.

130. Лирическая опера. Лирическая трагедия. *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва : Сов. энциклоп., 1990. С. 306.

131. Лихачева В. Искусство Византии IV-XV веков. Ленинград : Искусство, 1986. 310 с.

132. Лисюк С. Наративний підхід в характеристиці стильових і стилістичних властивостей фортепіанного виконавства : автореф. канд. дис. : 17.00.03. Одеса, 2011. 16 с.

133. Личковах В. Некласична естетика в культурному просторі ХХ – поч. ХХІ століть : монографія. Київ : НАКККіМ 2011. 224 с. С. 9 – «дух епохи» - етнос епохи.

134. Личковах В., Файзуліна Г. Етнокультурографія : репрезентації етнокультури в мистецтвознавстві та худ. літературі (ХХ – початок ХХІ ст.). Київ : НАКККіМ, 2018. 256 с.

135. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко : проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 246 с.

136. Ломоносов М. Краткое руководство к красноречию. Кн. 1. Риторика. 9-е тиснение. – СПб. : печ. при Императ. Академии Наук, 1810. – 328 с.

137. Ломоносова Н. Ранні сонати Й. Гайдна та проблеми їх редакційної інтепретації : автореф. канд. дис. : 17.00.03. Київ, 1998. 17 с.

138. Лосев А. Античная музыкальная эстетика. Москва : Музыка, 1960. 194 с.

139. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. Москва, Искусство, 1976. 367 с.

140. Лосев А. Философия, мифология, культура. Москва : Издат. полит. лит. , 1991. С. 524.

141. Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих умов. Статьи. Исследования. Заметки (1968-1992). Санкт-Петербург : Искусство, 2000. 794 с.

142. Лотман Ю. Типология культуры. *К проблеме типологии культуры. Учен. зап. Тарт. гос. ун-та,* 1967. Вып. 198. С. 30-38.

143. Лужный В. Польский модерн-авангард в контекстеевропейской музыки XX века : магистер. раб. / ОНМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 2016. 81 с.

144. Луначарский А. В мире музыки. Статьи и речи : Изд. второе. Дополненное / Составление, редакция и комментарии Г. Бернандта и И. Саца. Предисловие И. Саца. Москва : Всесоз. издат. Сов. композитор, 1971. 540 с.

145. Лысенко Николай Виталиевич / Гордейчук Н. *Муз. энциклопедия в 6-ти томах. Гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 3 : КОРТО-ОКТОЛЬ.* Москва, 1976. С. 342-344.

146. Лысенко Николай Виталиевич. *[Электронный ресурс] :* Режим доступа: https://www.google.com.ua/?gws_rq=ss#q=Н.В.Лысенко. (дата звернення: 17.07.2018 р.).

147. Лысенко Николай Виталиевич. *[Электронный ресурс]* // Википедия: свободная энцеклопедия: [веб сайт]. Электрон. данные. Режим доступа : https://wikipedia.org/wiki/Лысенко_Николай_Виталиевич. Назва з екрана. (Дата звернення: 17.07.2018 р.)

148. Лысенко Николай Виталиевич : *веб-сайт. URL:* kp.ua//culture/330580-kompozytor-lysenko-zhyl-na-dve-semy (дата звернення: 17.07.2018 р.).

149. Лысенко Николай Витальевич: *веб-сайт. URL:* www/histori.vn.ua//book/person/52.html (дата звернення: 17.07.2018 р.).

150. Лю Бінцян. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю : автореф. канд. дис. : 17.00.03. Одеса, 2006. 16 с.

151. 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.

152. Лю Кетин. Современная фортепианная школа Тайваня в аналогиях к европейскому искусству XX века. : канд. дисс. : 17.00.03. Одесса, 2017. 180 с.

153. Лю Сімей. Культура символізму та її виявлення в музиці П. Чайковського, С. Рахманінова, Дж. Пуччіні. : автореф. канд. дис. : 17.00.03. Одеса, 2006. 15 с.

154. Ляшевский С. История Христианства в Земле Русской с I по XI век . Москва : ФАИР-ПРЕСС, 2002. 320 с.

155. Ляшенко І. Музична україністика в світлі сучасної культурної політики : аспекти гуманізації та гуманітаризації національної освіти. // Українське музикознавство, вип. 28. Київ, 1998. С. 3-8.

156. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наукова думка, 1991. 269 с.

157. Ма Вей. Концепция формы в музыке Китая и Европы : аспекты композиции и исполнения : канд. дис. : 17.00.03. Одеса, 2004. 172 с.

158. Малиновский Е. Бидермейер в польской живописи. *О Просвещении и романтизме: советские и польские исследования*. Москва : АН СССР, Институт славяноведения и балканистики, 1989. 192 с.

159. Малишевский В. Отчет ИРМО за 1911 г. Одесса, 1911. 8 с.

160. Маркова Е. Введение в историческое музыкознание. Одесса : Астропринт, 1998. 51 с.

161. Маркова О. Поняття “інтонаційної ідеї” в світлі соціально-культурологічного підходу. *Українське музикознавство, вип. 22*. Київ, 1987. С. 23-30.

162. Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки : доктор. дисс. : 17.00.03. Киев, 1991. 263 с.

163. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Киев : Музична Україна, 1990. 182 с.

164. Маркова О. Нариси з історії зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. Франція. Австрія. Німечина. Італія. Вип. 1. Одеса : Друкарський дім, 2010. 128 с.

165. Маркова Е. Основы теории исполнительства. Одесса : Астропринт, 2002. 126 с.

166. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса : Астропринт, 2012. 164 с.

167. Маркова О., Смирнова Л., Овсяннікова О. Поезія Тараса Шевченка в органічному зв’язку з ідеями українського Просвіщення та лірикою канта. *Українська література і цензура*. Черкаси, 1996. С. 26-28.

168. Маркова О., Подолян Л. Про духовний генезис українського канту та його зв’язки з музикою європейського релігійного Просвіщення. Одеса, 1982. 14 с.

169. Маркус С. История музыкальной эстетики в 2-х томах. Т. 1. Москва : Музгиз, 1959. 316 с.

170. Маркус С. История музыкальной эстетики в 2-х томах. Т. 2. Москва : Музыка, 1968. 687 с.

171. Мартынов В. Конец времени композиторов. Москва : Русский путь, 2002. 295 с.

172. Мартынов В. Культура, иконосфера и Богослужебное пение Московской Руси. Москва : Прогресс – Традиция, Русский путь, 2000. 224 с.

173. Мартынов И. Клод Дебюсси. Москва : Музыка, 1964. 280 с.

174. Мартынов И. Бела Барток. Москва : Музыка, 19 с.

175. Мартынов И. Клод Дебюсси. Москва : Музыка, 1964. 280 с.

176. Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века. Москва : Музыка, 1970. 504 с.

177. Медведева И. Франсис Пуленк. Москва : Сов. композитор, 1969. 240 с.

178. Медушевский В. Внемлите ангельскому пению. Минск, 2000. 368 с.

179. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.

180. Медушевский В. Онтологические основы интерпретации музыки. *Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры.* Сб. ст., вып. 129. Москва, 1984. С. 5-11.

181. Методологическая функция Христианского мировоззрения в музыкознании. Межвузовский сб.научных статей / Отв. редактор-составитель В. В. Медушевский / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, УГАИ им. З. Исмагилова. Москва-Уфа, 2007. 219 с.

182. Микули Кароль / А. Шнитке. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 3 : КОРТО-ОКТОЛЬ*. Москва, 1976. С. 590.

183. Миночкина А. : веб-сайт. Openhost URL: openhost.ru/minochkina.html. (дата звернення:).

184. Миронов В. Ф. Концепція культурно-історичної еволюції у визначенні особливостей культури Одеси XX ст. *Науково-дослідний інститут «Проблеми людини» Міністерство культури та мистецтв України. Людина і духовність. Уряду України, Президенту, законодавчій,*

виконавчій владі «Україна на порозі третього тисячоліття: духовність і художньо-естетична культура. Аналітичні розробки, пропозиції наукових та практичних працівників. Том 14. Київ, 1999. С. 497-503.

185. Миронов В. В. Малишевский и Н. Огренич как выдающиеся музыкальные пассионарии Одессы. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка.* Луганськ, 2008. С. 238-247.

186. Миронюк О. Г. Ідеї М. К. Реріха і деякі аспекти розвитку української культури. *Науково-дослідний інститут «Проблеми людини» Міністерство культури та мистецтв України. Людина і духовність. Уряду України, Президенту, законодавчій, виконавчій владі «Україна на порозі третього тисячоліття: духовність і художньо-естетична культура. Аналітичні розробки, пропозиції наукових та практичних працівників. Том 14.* Київ, 1999. С. 408-415.

187. Мистерия / М. Р. Волкова. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 3 : КОРТО-ОКТОЛЬ.* Москва : Сов. Энциклопедия, 1976. С. 611-612.

188. Митці України: енцикл. довідник. / упоряд. : М. Лабінський, В. Мурза . За ред. А. Кудрицького. Київ : УЕ, 1992. 848 с.

189. Мифологический словарь. Гл. ред. Е. М. Мелетинской, член ред. коллегии С. Аверинцев и др. Москва : Сов. энциклопедия, 1991. 736 с.

190. Михайлов А. Избранное : феноменология австрийской культуры. Москва, Санкт-Петербург : Издат. «Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга», 2009. 392 с.

191. Михайлов М. Констянтин Федорович Данькевич. Народний артист СРСР. Київ : Мистецтво, 1964. 80 с.

192. Михайлов М. Стиль в музыке. Исследование. Ленинград : Музыка, 1981. 262 с.

193. Михайлова О. Поетика камерно-вокальної лірики Франсіса Пуленка : автореф. канд. дис. Харків, 2009. 19 с.

194. Млынарский Эмиль / Григорьев В. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 3*. Москва, 1976. С. 616-617.

195. Модернизм. Анализ и критика основных направлений. Изд. 3-е / под ред. В. Ванслова. Москва : Искусство, 1980. 311 с.

196. Моль А. [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу: https://ru.wiki.org/wiki/Мозаичная _культура. Назва з екрана. (Дата звернення: 13.12.2017 р.).

197. Москаленко В. Теоретичні і методичні аспекти музичної інтерпретації : автореф. докт. дис. : 17.00.02 / КДК ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 46 с.

198. Мохова Н. Реквием послевоенных лет (к проблеме возрождения старинных хоровых жанров). *Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки.* Ленинград, 1980. С. 52-70.

199. Музыка XX века. Очерки в двух частях. Часть первая. 1890-1917. Книга вторая. / ред. Д. В. Житомирский. Москва : Музыка, 1976. 574 с.

200. Музыка Французской революции XVIII века. Бетховен. Москва : Музыка, 1967. 443 с.

201. Музыкальный энциклопедический словарь. Москва, 1990. 672 с.

202. Музыкальная эстетика стран Востока. / ред. и вступ. ст. В. Шестакова. Москва : Музыка, 1967. 414 с.

203. Муляр П. Стиль твору і виконавської інтерпретації в аспекті класичного та акласичного у фортепіанному мистецтві : автореф. канд. дис. : 17.00.03. Одеса, 2009 . 17 с.

204. Муравська О. Німецька траурна погребальна музика лютеранської традиції як феномен європейської культури XVII-XX ст. : автореф. канд. дис. : 17.00.03. Одеса, 2004. 16 с.

205. Муравська О. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Вип. 1. Одеса : Друкарський дім, 2010. 214 с.

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

207. Мысль, вооруженная рифмами. *Поэтическая антология по истории русского стиха.* / сост., автор статьи и примечаний Я. Е. Холшевников. Ленинград : Изд. Ленинградского университета, 1983. 489 с.

208. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 383 с.

209. Назайкинский Е. Речевой опыт и музыкальное восприятие. *Эстетические очерки , вып. 2*. Москва, 1967. С. 245-283.

210. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры : Записки педагога. Москва : Музыка, 1988.

211. Некрасов Ю. Комплексне навчання гри на фортепіано. Одеса : Астропринт, 2000. 149 с.

212. Нейчева Л. В. Болгарское музыкальное искусство как национальтно-стилевая парадигма в культуре XX – начала XXI веков : канд. дисс. : 17.00.03 / ОНМА имени А. В. Неждановой. Одесса, 2016. 180 с.

213. Нестьев И. Бела Барток. Жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1969. 798 с.

214. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. Москва : Сов. композитор, 1973. 662 с.

215. Николаев А. Джон Фильд. Москва : Гос. муз. издат., 1960. 184 с.

216. Николаева Н. Романтизм и музыкальное искусство. Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 1. / общ. ред. Т. Цытович. Москва : Музыка, 1975. С. 7-35.

217. Новицкий Я. Народная память о Запорожцах. Предания и рассказы, собранные в Екатеринославщине 1875-1905 г. Репринтное воспроизведение издания 1911 года. Рига : Спридитис, 1990. 120 с.

218. Носина В. Символика музыки И. С. Баха. Тамбов,1993. 102 с.

219. Овсянникова-Трель А. Национальная идея немецкой музыки в творчестве композиторов XVIII-XX веков : канд. дис. : 17.00.03 / ОГМА имени А. В. Неждановой. Одеса, 2007. 175 с.

220. Огдон Джон Эндрю Хоуард / Оленев Ю. *Муз. энциклопедия в 6-ти томах. Гл .ред. Ю. Келдыш. Т. 3. КОРТО-ОКТОЛЬ.* Москва, 1976. С. 1082.

221. Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы. / гл. ред. Н. Огренич, ред-сост. Е. Маркова. Одесса : ОКФА, 1994. 248 с.

222. Одесская консерватория: славные имена, новые страницы. / гл. ред. Н. Огренич, ред.-сост. Е. Маркова. Одесса : Астропринт, 1998. 333 с.

223. Олейнікова Ю. Романси О. Варламова в традиціях їх виконання представниками одеської вокальної школи. *Музичне мистецтво і культура. Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Випуск 6, книга 2*. Одеса : Друкарський дім, 2005. С. 399-409.

224. Онегина Евгения. Что такое симулякр или Зачем на самом деле нужен Диксиленд? Веб-сайт. URL : https://theoryandpractice.ru/post/6543-chto-takoe-simulakr-ili-zachem-na-samom-dele-nuzhen-diskeylend (дата звернення: 02.12.2018 р.).

225. Орган / Л. Ройзман. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 4. :ОКУНЕВ-СИМОВИЧ*, Москва : Сов.энциклопедия, 1978. С. 69-76.

226. Осипова В. Духовно-мистериальные основы оперы : генезис и эволюция : канд. дисс. : 17.00.03. Одесса, 2003. 181 с.

227. Пантюхов И. Население города Одессы (по сведениям, собранным в Одесском Воинском Присутствии). Одесса : типогр. «Одесский вестник», Красный пер. д. 3-й, 1885 г. 24 с.

228. Подобас И. Мазурки Ф. Шопена в контексте варшавского бидермайера : канд. дисс. : 17.00.03. Одесса, 2013. 173 с.

229. 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.

230. Постмодернізм помер. URL : litakcent.con/2013/05/17/postmodernizm-pomer-haj-zhyve-post-postmodernizm (дата звернення: 02.12.2018 р.).

231. Пресман М. Воспоминания. *Сборник к 25-летию со дня смерти*. Москва-Ленинград, 1940. С. 65-72.

232. Призрак оперы. [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу:https://ru.wikipedia.org/wiki/Призрак_Оперы/мьюзикл. Назва з екрана. (Дата звернення: 15:07.2017 р.)

233. Присталов І. Ліризм як метод національного мислення у виразності співу вокалістів оперних шкіл України : канд. дисс. : 17.00.03 / ОНМА ім. А. В. Нежданової, Одеса, 2006. 152 с.

234. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. Москва : Худ. литература, 1946. 347 с.

235. Пухальский Владимир Вячеславович (Вацлавич). [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу: https://ru/wikipedia.org/wiki/Пухальский_Владимир_Вячеславович . Назва з екрана. (Дата звернення: 15.07.2017 р.)

236. Пятенко Л. Типологія канта у творах композиторів XIX ст. *Культурологічні проблеми музичної україністики. Зб. ст. Випуск 2. Ч. 2.* Одеса, 1998. С. 83-86.

237. Рахманинов Сергей Васильевич / Келдыш. Ю. В. *Муз. энциклопедия в 6-ти томах. Гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 4 : ОКУНЕВ-СИМОВИЧ*. Москва : Сов. Энцикл., 1978. С. 546-556.

238. Редька В. Жанр трио - генезис и эволюция (на примере Трио № 2 Д. Шостаковича) : магистер. раб. / ОНМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 2019, 63 с.

239. Редя В. Я. Есть тонкие властительные связи. Интегративные процессы в музыке Серебряного века : монография. Киев, 2010. 319 с.

240. Рети Р. Тональность в современной музыке. Ленинград : Сов. композитор, 1967. 67 с.

241. Решетова А. «Фортепиано и клавиры в оркестре и в музыкальном театре (на примере анализа композиции Э. Л. Уэббера «Призрак оперы») : магистер. раб. / ОНМА имени А. В. Неждановой. Одесса, 1957. 57 с.

242. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. Москва : Гос. муз. издат, 1955. 367 с.

243. Рижова О. О. Український символізм та фортепіанна спадщина Б. Лятошинського : автореф. канд. дис. Одеса, 2006. 18 с.

244. Рихтер Святослав Теофилович / Я. Мильштейн. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 4.* Москва : Сов. энцикл., 1978. С. 668-669.

245. Ровенко А., Маркова Е. Век новой музыки. *Черный квадрат на Черном море. Материалы к истории авангардного искусства Одессы XX в. (Сб.) Одес. гос .науч. библ. им. М. Горького ; Состави. : С. М. Голубавский, Ф. Д. Кохрихт, Т. В. Щурова ; Отв. ред. О. Ф. Ботушанская. Одесса : Друк* , 2001. С. 230-236.

246. Рощенко А. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) : монография. Харьков : ХНУРЕ, 2004. 288 с.

247. Рощенко Е. (Аверьянова). Число и его бытие в «Данте-симфонии» Ф. Листа / Е. Рощенко (Аверьянова) *Ференц Лист и проблемы синтеза искусств : Сборник научных трудов [сост. Г. И. Ганзбург]*. Харьков : Изд. Группа «РА – Каравелла», 2002. С. 78-91.

248. Рубцова В. Александр Николаевич Скрябин. Москва, Музыка, 1989. 448 с.

249 Русская Православная Церковь 988-1988. Очерки истории I-XIX вв. Вып. 1. Москва : Изд. Москов. Патриархии, 1988. 112 с.

250. Рябуха Н. О. Трансформація звукового образу світу у фортепіанному мистецтві XX – початку XXI ст. : монографія. Харків : Бровін О. В. (вид.), 216. 334 с.

251. Савенко С. Проблема стиля в музыке поставангарда // Кризис буржуазной культуры и музыки. Вып. 5. Ленинград, 1983.

252. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 4 (первый полутом) : Европа после первой мировой войны. / пер. с фр. Москва : Искусство, 1982. 528 с., 32 ил.

253. Самохвалов В. Борис Лятошинський. Київ : Музична Україна, 1984.

254. Сен-Санс К. / Е. Бронфин. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 4.* Москва : Сов. энциклопедия, 1978 . С. 919-923.

255. Симулякр [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/wiki/симулякр. Назва з екрана. (Дата звернення: 26.05.2017 р.).

256. Скорик Адріана Ярославівна. Мистецтво телекомунікації в глобальному просторі медіакультури. Український дискурс : дис. ... д-ра наук : 26.00.01 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. 370 с.

257. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 447 с.

258. Скрябин Александр Николаевич / Д. В. Житормиский А. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл. ред. Ю. Келдыш* Т. 5. Москва, 1978. С. 66-76.

259. Слободенюк Е. Принципы эпической драматургии в операх И. Стравинского «Царь Эдип» и Дж. Энеску «Эдип» : дипл. раб. Одесса, 1988. 115 с.

260. Словник іншомовних слів. / ред. О. Мельничук. Київ : Гол. ред. Україн. Рад. енциклопедії, 1977. 776 с.

261. Смирнов В. Реквием XX века : в 5-ти ч. Ч. 1. Изд. 2-е, доп. и исправ. Одесса : Астропринт, 2009. 680 с.

262. Смирнова Л., Маркова Е. Культурология исполнительской интерпретации. *Культурологічні проблеми музичної україністики. Зб. статей.* Випуск 2. Часть 2. Одеса, 1998. С. 86-89.

263. Советский энциклопедический словарь. Москва : Сов. Энциклопедия, 1984. 1599 с.

264. Сокол О. В. Виконавські ремарки : образ світу і музичний стиль. Одесса : «Астропринт», 2014. 276 с.

265. Сокол А. В. Теория музыкальной артикуляции. / ред. Семенов Ю. Е. Одесса : ОКФА, 1996. 206 с.

266. Соколов А. Синкретизм и парадоксы современной культуры. *Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества*. Москва, 1992. С. 207–221.

267. Соловцов А. Фредерик Шопен. Жизнь и творчество. Москва : Гос. муз. издательство, 1960. 468 с.

268. Софроницкий Владимир Владимирович / Мильштейн Я. *Муз. энциклопедя в 6-ти томах. Гл. ред. Ю. Келдыш.*Т. 5 : *СИМОН-ХЕЙЛЕР*. Москва, 1981. С. 225.

269. Соколянский А. Рок, поп, «Антис» // Советская культура. 28.05.1983. С. 9–10.

270. Соната / В. Бобровский. *Муз.энциклопедия в 6-ти томах. Гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 5*. Москва : Сов. энциклопедия, 1981. С. 193–200.

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

272. Степанова О. Ю.«Піанізм Лондонської і Віденської фортепіанних шкіл : компаративний аналіз» : канд. дис. : 17.00.03 / СДПУ імені А. Макаренка, Суми, 2018. 224 с.

273. Степаненко М. Музично-історичні етюди. Київ : ГРОНО, 2012. 160 с.

274. Сюита *Органум Нотр-Дам* [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу: https//ru.wikipedia.org/wiki/органум . Назва за екрана. (дата звернення: 13.09.2017 р.)

276. Сюта Б. Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці. Дрогобич : Видавництво "Коло", 2007. 60 с.

277. Терещенко А. Українська радянська кантата і ораторія (1917-1945 : докт. дис. : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклору і етнографії імені М. Т. Рильського НАН України. Київ, 1980. 280 с.

278. Топоров В. О ритуале. Введение в проблематику . *Архаический ритуал в фольклорних и раннелитературных памятниках.* Москва, 1988. С. 26–48. 389.

279. Трильби. Роман Дюморье. URL (обращ. 28.09.2018): operghost.ru/trilbi.htm

280. У Голін. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX-XX століть. : автореф. канд. дис. : 17.00.03 / ОНМА імені А. В. Неждановї. Одеса, 2006. 16 с.

281. Уилсон-Диксон Э. История Христианской музыки : Пер. с англ. Ч.I-IV. Санкт-Петербург : Мирт, 2003. 428 с. (Энцикл. христианства).

282. Українська душа. *Збірник статей. Вступ. ститття та ред. В. Храмової.* Київ : Фенікс, 1992. 127 с.

283. Уотс А. Миф и ритуал в христианстве. Киев : “София” ; Москва : ИД “София”, 2003. 240 с.

284. Уэббер Э. Л. [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/wiki/Ллойд_Уэббер_Эндрю . Назва з екрана. (Дата звернення 12.06.2017 р.)

285. Философский словарь. / под ред. И. Фролова. 5-е изд. Москва : Политиздат, 1987. 590 с.

286. Флоренский П., отец из богословского наследия. *Богословские труды*, XVII. Москва, 1980.

287. Флоренский П., свящ. имена. Москва : ЭКСМО, 2008. 896 с.

288. Флоренский П., свящ. столп и утверждение истины. Опыт православной феодицеи в двенадцати письмах. *Столп и утверждение истины. Т. 1*. Москва, Правда, 1990. С. 3–493.

289. Фортепиано / Л. Ройзман *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 5 : СИМОН-ХЕЙЛЕР*. Москва, 1981. С. 909–912.

290. Харлап М. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки. Ранние формы искусства. Москва, 1972. С. 221–270.

291. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / сост., предисл. и пер. с нидерланд. Д. В. Сильвестров, комментарии, примечания Д. Э. Харитоновича. Санкт-Петербург : Издание Ивана Лимбаха, 2-11. 416 с.

292. Хиль Е. Детский-юношеский фортепианный концерт в жанровой типологии отечественной инструментальной музыки XX века : канд. дисс. : 17.00.03. Одесса, 2015. 187 с.

293. Холл М. Энциклопедическое изложение массонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Москва : ЭКСМО , Санкт-Петербург : Terra fantastica, 2003. 957 с.

294. Холопова В. Музыка как вид искусства. Москва : Научно-творч. центр «Консерватория», 1994. 260 с.

295. Холопова В. О психологизации теоретических учений о музыке. *Трансформація музичної освіти : культура та сучасність. Ч. 1*. Одеса, 1998. С. 32–36.

296. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Санкт-Петербург : Изд. «Лань», 1999. 489 с.

297. Цао Шифунь Моцартианство как стилевая парадигма фортепианного творчества XIX-XX веков. : Канд. дис. : 17.00.03 / Рук. Библ. ОНМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 2014. 156 с.

298. Цян Чен Третий концерт С. Рахманинова в исполнении В. Горовица и М. Аргерих : магистер. раб. / Библ. ОГМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 2007. 60 с.

299. Чайка О. Національна характерність як семантична властивість виконавської інтерпретації : автореф. канд. дис. Одеса, 2007. 20 с.

300. Чень Бо. Жанр фортепианного концерта как предмет исполнительского творчества (на материале Концерта № 1 Л. Бетховена). : магистер. раб. / НМАУ имени П. И. Чайковского. Киев, 2013. 79 с.

301. Черный квадрат на Черном море. Материалы к истории авангардного искусства Одессы. XX век. Одесса : Друк, 2001. 263 с.

302. Чехуніна А. Бахіанство як установка композиторської та виконавської творчості XIX-XX сторіч : автореф. канд. дис. : 17.00.03. Одеса, 2010. 20 с.

303. Чичерин Г. Моцарт. Исследовательский этюд. Ленинград : Музыка. 384 с.

304. Чуприна Н. Стилистика бидермаера в фортепианном творчестве XIX столетия : канд. дисс. : 17.00.03. Одесса, 2013. 155 с.

305. Чумаченко Е. Исполнительский стиль. Магистер. раб. Библ. Одесской конс. Одесса, 2000. 52 с.

306. Швейцер А. И. С. Бах. Москва, Музыка, 1972. 967 с.

307. Шестаков В. Гармония как эстетическая категория. Учение о гармонии в истории эстетической мысли. Москва : Наука, 1973. 256 с.

308. Шевченко Л. М. Культурная искусственность романтической стилистики в условиях украинского лиризма и в формировании художественных оснований фортепианной игры от XIX на XX столетие. *Міжнародний вісник НАКККіМ. Культурологія. Філософія. Музикознавство. Вип. 1 (10), 2018.* Київ, 2018. С. 176–184.

309. Шевченко Л. М. Сучасне фортепіанне виконавство в пролонгації культурної типології буття України і світу. *Українська музика. Науковий часопис. Щоквартальник. Видається з 2011 р. Число 4 (30). 2018.* Львів, 2018. С. 209–217.

310. Шевченко Л. М. Фортепианные сонаты Бетховена в репертуаре пианистов Одессы. *Міжнародний вісник НАКККіМ. Культурологія. Філософія. Музикознавство. Вип. ІІ (11), 2018.* Київ, 2018. С. 146–153.

311. Шевченко Л. М. Альтернативи бетховеніанства – моцартіанства у піаністичних перевагах XIX – XX століть. *Культура і сучасність. Альманах. № 2, 2018.* Київ, 2018. С. 111–118.

312. Шевченко Л. М. Концерти Л. Бетховена як репертуарний стрижень програм піаністів Одеси *Мистецтвознав. записки № 34, 2018.* Київ, 2018. С. 249–260.

313. Шевченко Л. М. Сонати О. Скрябіна як репертуарний здобуток одеських піаністів. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Збірник наукових праць. XXXXI'2018.* Київ, 2018. С. 159–169.

313а. Шевченко Лілія. Сонати О. Скрябіна як репертуарний здобуток одеських піаністів. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Сер. : мистецтвознавство.* № 1/2019 (вип. 40) Тернопіль, 2019. С. 120–128.

314. Шевченко Л. М. Стильові парадокси виявлення українського метального ліризму в музичній авторській творчості XIX-XX сторіч *Вісник Національної Академії Керівних Кадрів Культури і мистецтв. № 2 2018.* Київ, 2018. С. 303–309.

315. Шевченко Л. М. Ліризм української ментальної установки та її музичне виявлення. *Вісник Національної Академії Керівних Кадрів Культури і мистецтв. № 3 2018.* Київ, 2018. С. 376–382.

316. Шевченко Л. М. Одеська фортепіанна школа в українському мистецтві XX – XXI століть *Вісник Національної Академії Керівних Кадрів Культури і мистецтв.* Київ, 4’2018. С. 340–346.

317. Шевченко Л. М. Ансамблева культура виконання квартету-концерту F-DUR KV 370 В. Моцарта. *Вісник Національної Академії Керівних Кадрів Культури і мистецтв.* Київ, 1’2019. С. 416–421.

318. Шевченко Л. М. Готовність до інновацій музиканта-фахівця у втіленні цивілізаційної специфіки музичного професіоналізму *Культура і мистецтво в сучас. світі. Збірник наук. праць. Вип. 20*. Київ, Видавн. центр КНУКІМ, 2019. С. 267–277.

319. Шевченко Л. М. Специфіка інноваційного мислення фахівця в музичному професіоналізмі *Вісник КНУКіМ. Сер. : мистецтвознавство. Вип. 41*. Київ, 2019. С. 148–154.

320. Шевченко Л. М. Актуальний соціо-культурний зріз виразності Фантазії на теми Рябініна А. Аренського *Міжнародний вісник НАКККіМ . Музикознавчі записи № 35*. Київ, 2019. С. 253–259.

321. Shevchenko L. Piano-claviyr symbology to the concepts to second piano Trio of D. Shostakovich *Харків. Держ. академія дизайну і мистецтв. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Розділ 3. Сценічне і музичне мистецтво. Вип. 5/2019.* Харків, 2019. С. 33–38. Joint author M. Kalashnik.

323. Шевченко Л. М. Фортепианно-клавирная символика как обычай и традиция европейской культуры (на примере концепции Второго фортепианного трио Д. Шостаковича и «Квартета на конец времени» О. Мессиана) *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Неждановоі. Вип. 28, кн. 1, 2019.* С. 316–332.

324. Шевченко Л. М. Традиції культури мистецької Франції та фортепіанні Концерти К. Сен-Санса. *Вісник Нац. Академії Керівних Кадрів Культури і Мистецтв.* № 2. 2019. Київ, 2019. С. 449–452.

325. Шевченко Л. М. Стильово актуальне виконання творів Й. С. Баха у фортепіанному мистецтві Одеси. *Культура і сучасність, 2019, № 1.* Київ, 2019. С. 168–177.

326. Шевченко Л. М. Музика О. Скрябіна в Одесі і в репертуарних вподобаннях одеських піаністів *Міжнародний вісник НАКККіМ. Культурологія. Філософія. Музикознавство. 2019. № 3.* Київ, 2019. С. 372–377.

327. Шевченко Л. М. Інноваційність художнього мислення у формуванні засобів мистецької праці музиканта-фахівця Одеса, Вип. 27 кн. 2, 2018, С. 237–250.

328. Шевченко Лілія. Регіональний внесок одеської фортепіанної школи в українське мистецтво XX – XXI сторіч // Shere of culture. Volume XVIII. Lublin 2019. S. 346–354.

329. Шевченко Л.М., Калашник М. П. Українська національна ідея і мистецькі атрибути буття *Держ. академія дизайну і мистецтв. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Розділ 3. Сценічне і музичне мистецтво. Вип. 1/2020.* Харків, 2019. С. 82–87.

330. Шевченко Л. М. Регіональні переплетіння піанізму французької і німецької традицій у творчості представників фортепіанної школи Одеси. *Матеріали Сьомої Міжнародної науково-творчої конференції «Художня культура і мистецька освіта: традиції і сучасність». 20-21 листопада, 2018. Київ.* С. 230–231.

331. Шевченко Л. М. Моцартіанська складова стильової парадигми піаністичноїкультури XX століття і Україна *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі. Матеріали Міжнар. Дистанційної науково-практичної конфенренції 14 листопада 2019 року.* Київ, 2019. С. 44–45.

332. Шевченко Л. Формирование готовности музыканта-педагога к инновацям в профессиональной деятельности : диссертация на соискание учен. степ. канд. пед. наук Южноукр. гос. пед. университета им. К. Д. Ушинского : 13.00.04. Одесса, 2000. 185 с.

333. Шевченко Л. М. Жанрово-стилевые предпочтения наследия Л. Бетховена и Ф. Листа в репертаре украинских пианистов мирового уровня от XIX на XXI столетие // European Journal of Arts. № 2 2020. Vienna : Premier Pablishing, 2020. P. 125–132.

334. Шевченко Т. Г. Кобзар. Донецьк : ТОВ ВКФ «БАО», 2008. 480 с.

335. Шопенгауэр А. URL (обращение 20.20.2017) : anthropology.ru/ru/text/monahov-sl/sushchmost-fenomen-muzyki-v-metafizike-ashopengauera

336. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. Изд. второе, доп. и переработ. Москва : Музыка, 1970. 576 с.

337. Штокхаузен К. Ритмічні каданси у Моцарта // Українське музикознавство. Вип. 10, 1975. С. 220–271.

338. Шульгіна В. Українська музична педагогіка : підручник [для студ. вищ. навч. закл.]. Вид. 3-тє, допов. Київ, 2016. 264 с.

339. Эрисман Г. де Французская песня. Москва : Сов. композитор, 1974. 152 с.

340. Юдкін-Ріпун І. Особливості музичної семантики. *Мистецтво. Вип. 8.* Київ , 2007. С. 127–132.

341. Южный музыкальный вестник, 1915. №№ 8-9. С. 3–5.

342. Южный музыкальный вестник, 1915, № 2, 13-14 ; 1916, январь № 1-2.

343. Южный музыкальный вестник, 1916, № 1-2 янв. С. 3.

344. Юй Ле. Феномен останніх сонат Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ч. Айвза, О. Скрябіна в інтеріорізації стильових етапів композиторської творчості : канд. дис. : 17.00.03 / ОНМА імені А. В. Нежданової, 2018. 163 с.

345. Яворский Б. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки. Москва, 1908. 16 с.

346. Языческие божества Западной Европы. Энциклопедия. Москва : Изд. Эксмо ; Санкт-Петербург : Мидгард, 2005. 800 с.

347. Яковлев О. В. Синергетична парадигма саморозвитку культурного континууму України. *Актуальні питання культури. Вип. 17*. Рівне, 2017. С. 61–65.

348. Яковлев О. Діалог культур як чинник розвитку національного культурно-мистецького простору / Національний педагогічний університет імені В. Гнатюка. Серія : мистецтвознавство. 2018, № 1. Рівне, 2018. С. 152–156.

349. Яковлев М. Неаполитанская оперная школа. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти тт. Т. 3*. Москва : Сов. энциклопедия, 1976. С. 919–920.

350. Яковлев М. Неаполь. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 3*. Москва : Сов. энциклопедия, 1976. С. 922–926.

351. Яроциньски С. Место Дебюсси в музыке XX века. // Дебюсси, импрессионизм и символизм. Москва : Прогресс, 1978. С. 218–224.

352. Ярустовский Б. Симфонии о войне и мире. Москва : Музыка, 1972. 382 с.

353. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt am Main : Verlag-Anstalt, 1924.

354. Adler G. Der Stil in der Musik. Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1911. 46 S.

355. Adorno T. Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt am Main : 1975. 269 S.

656. Adorno T. (1978) Philosophie der neuen Musik . Frankfurt am Main : 200 S.

357. Besseler H. Spielfiguren in der Instrumentalmusik. Jahrbuch, Leipzig, 1956. S. 13–58.

358. Civra F. Musica poetica. Introduzione alla retorica musikale. Torino : UTET Liberia, 1991. 215 p.

359. Chomiński J. Chopin. Kraków : PWM, 1978. S. 260.

360. Du Maurier G. [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу:

https://ru.wikipedia.org/wiki/Дюморье_Джордж. Назва з екрана. (Дата звернення: 07.08.2018 р.)

361. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa : Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. 587 s.

362. François Couperin. L'art de touchr le Clavesin – Die Kunst das Clavesin zu spielen – The Art of playing the Harpsichord. Leipzig : Breitkopf & Härtel, Edition Breitkopf № 5560, 1933. 39 s.

363. Götz F. Die Zauberflöte in der Inszenierung Walter Felsensteins an der komiscen Oper Berlin, 1954. Berlin : Henschelverlag, 1958. 212 s.

364. Grempler M. Rossini e la patria. Kassel : G. Bosse Verlag, 1996. 241 s.

365. Gudel J. Możliwości brzmieniowe fortepianów epoki Chopina. *Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych*. Warszawa : Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. S. 503–512.

366. Heusler H. Das Biedermeier in der Musik. *Die Musikforschung. XII Jahrgang*. Basel-Kassel : Bärenreiter Verlag, 1959. S. 422–431.

367. Ingarden R. Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości . Kraków : PWM, 1973. 187 s.

368. Kämper D. Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrrjabin. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. 292 s.

369. Leroux Gaston (1980). Das Phantom der Oper. Nachwort R. Alewyn. München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 280 s.

370. Lebl V. Elektronicka hudba. Praha : SHV, 1966. 104 s.

371. Łobaczewska S. Beethoven. Kraków : PWM, 1977. 239 s.

372. Pajot D. K. 067 Church Sonata : веб-сайт. URL: http://www.mozartforum.Com/Lore/article.Php?id=005 (дата звернення: 30.06.2017 р.).

373. Payzant G. Glenn Gould. Music and Mind. Toronto-N/York, London, 1978. P. 158.

374. Rademacher U. Vocales Schaffen an der Schwelle zu Neuen Musik. Studien zum Klavierlied Alexander Zemlinskys. Kassel : G/Bosse Verlag, 1996. 335 s.

375. Riemann H. Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit der Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen. Siebende Auflage. Leipzig : Verlag von Breitkopf & Härtel, 1947. 480 s.

376. Robertson A. Requiem. Music of mourning and consdation. N.-York-Washington : F/A/ Praeqes, 1968. 300 p.

377. Roessler A., Hohl S. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. Güttersloh / München, 2000. 608 s.

378. Schäffer B. Wstęp do kompozycji. Kraków : PWM, 1967. 471 s.

379. Schäffer B. Współpraca M. Hanuszewska, A. Trzaskowski, Z. Wachowicz. Lexykon kompozytorów XX wieku. M-Z. Kraków : PWM, 1965. 361 s.

380. Schenker H. Neue musikalische Theorie und Fantasie. Der Freisatz. Wien : Universal Edition, 1956. 212 s.

381. Shevchenko L. Odessa piano school as regional heritage of Ukrainian XX – XXI century art. Одесская фортепианная школа как региональное достояние украинского искусства XX – XXI столетий.

382. Vita patrum. Житие Отцов, составленное святителем Григорием Турским. Предисловие отца Серафима (Роуза). Москва : Издат. дом Русский Паломник, 2005. 370 с.

383. Wagner P. Geschichte der Messe,Tl.1 – bis 1600. Leipzig, 1913 . 697 S.

ДОДАТКИ

СПИСОК ПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

НАУКОВІ ПРАЦІ, У ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографія

1. Шевченко Л. М. Стильові характеристики української фортепіан-ної культури XX століття : монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 336 с.

Рецензія: доктор мистецтвознавства професор В. Д. Шульгіна, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент АМУ А. К. Терещенко, доктор філософських наук, доцент О. К. Соболевська.

Підручник

2. Шевченко Л. М. Інноваційні складові внеску Одеси у традиції української фортепіанної школи XX–XXI століть : підручник для студентів музичних закладів вищої та середньої ланок. Одеса : Астопринт, 2018. 264 с.

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство», та виданнях, які включені до міжнародних наукометричних баз даних

3. Шевченко Л. М. Сучасне фортепіанне виконавство в пролонгації культурної типології буття України і світу // Українська музика. Науковий часопис : щоквартальник. Львів, 2018. Число 4 (30). С. 209–217.

4. Шевченко Л. М. Альтернативи бетховеніанства — моцартіанства у піаністичних перевагах XIX–XX століть // Культура і сучасність. Альманах. Київ, 2018. № 2. С. 111–117.

5. Шевченко Л. М. Концерти Л. Бетховена як репертуарний стрижень програм піаністів Одеси // Мистецтвознавчі записки. Київ, 2018. № 34. С. 249–260.

6. Шевченко Л. М. Сонати О. Скрябіна як репертуарний здобуток одеських піаністів // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. Київ, 2018. Вип. XXXXI. С. 159–169.

7. Шевченко Л. М. Ліризм української ментальної установки та її музичне виявлення // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. № 3. С. 376–382.

8. Шевченко Л. М. Одеська фортепіанна школа в українському мистецтві XX–XXI століть // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. Вип. 4. С. 340–346.

9. Шевченко Л. М. Ансамблева культура виконання квартету-концерту F-dur KV 370 В. Моцарта // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. Вип. 1. С. 416–421.

10. Шевченко Л. М. Готовність до інновацій музиканта-фахівця у втіленні цивілізаційної специфіки музичного професіоналізму // Культура і мистецтво в сучасному світі : зб. наук. пр. / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2019. Вип. 20. С. 267–277.

11. Шевченко Л. М. Специфіка інноваційного мислення фахівця в музичному професіоналізмі // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство. Київ, 2019. Вип. 41. С. 148–154.

12. Шевченко Л. М. Актуальний соціо-культурний зріз виразності Фантазії на теми Рябініна А. Аренського // Музикознавчі записки / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. № 35. С. 253–259. 13.

Шевченко Л. М. Сакральні витоки інтонаційної множинності музичного виконавства як ознака піаністики // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Вип. 42, Київ, 2020. С. 163-169.

14. Шевченко Л. М. Фортепианно-клавирная символика как обычай и традиция европейской культуры (на примере концепции Второго фортепианного трио Д. Шостаковича и «Квартета на конец времени»

О. Мессиана) // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019. Вип. 28, кн. 1. С. 293–307.

15. Шевченко Л. М. Традиції культури мистецької Франції та фортепіанні Концерти К. Сен-Санса // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. № 2. С. 449–452.

16. Шевченко Л. М. Стильово актуальне виконання творів Й. С. Баха у фортепіанному мистецтві Одеси // Культура і сучасність. Київ, 2019. № 1. С. 168–177.

17. Шевченко Л. М. Музика О. Скрябіна в Одесі і в репертуарних вподобаннях одеських піаністів // Міжнародний вісник. Культурологія. Філософія. Музикознавство / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. № 3. С. 372–377.

18. Шевченко Л. М. Інноваційність художнього мислення у формуванні засобів мистецької праці музиканта-фахівця // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. Вип. 27, кн. 2. С. 237–250.

19. Шевченко Л. М. Скрябінівський ген Радості в Концертній симфонії № 4 К. Шимановського // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2020. № 2. С. 231-237.

20. Шевченко Л. М. Проблема стильової фортепіанної парадигматики в мистецтвознавчій і культурознавчій сферах сучасності // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Напрям : Мистецтвознавство. Рівне : РДГУ, 2020. Вип. 34. С. 121–127.

21. Shevchenko L, Kalashnik M. Piano school of Odessa to Kkrainian XX century culture // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Розділ 3. Музичне і сценічне мистецтво / Держ. акад. дизайну і мистецтв. Вип. 4/ 2019. Харків, 2020. С. 65–70 (більше 80% тексту належить автору дослідження).

22. Shevchenko L., Kalashnik M. Piano-claviyr symbology to the concepts to second piano Trio of D. Shostakovich // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті / Харківська держ. акад. дизайну і мистецтв. Розділ 3. Музичне і сценічне мистецтво. Харків, 2019. Вип. 5. С. 33–38 (більше 80% тексту належить автору дослідження).

23. Шевченко Л. М., Калашник М. П. Українська національна ідея і мистецькі атрибути буття // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Розділ 3. Музичне і сценічне мистецтво / Держ. акад. дизайну і мистецтв. Вип. 1 / 2020. Харків, 2020. С. 82–87 (більше 80% тексту належить автору дослідження) .

Статті у наукометричних та міжнародних виданнях

24. Шевченко Л. М. Культурная искусственность романтической стилистики в условиях украинского лиризма и в формировании художественных оснований фортепианной игры от XIX на XX столетие // Міжнародний вісник. Культурологія. Філософія. Музикознавство / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. Вип. 1 (10). С. 176–184.

25. Шевченко Л. М. Фортепианные сонаты Бетховена в репертуаре пианистов Одессы // Міжнародний вісник. Культурологія. Філософія. Музикознавство / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. Вип. 2 (11). С. 146–153.

26. Шевченко Л. М. Стильові парадокси виявлення українського метального ліризму у музичній авторській творчості XIX–XX сторіч // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. № 2. С. 303–309.

27. Шевченко Л. Регіональний внесок одеської фортепіанної школи в українське мистецтво XX–XXI сторіч // Shere of culture. Vol. XVIII. Lublin, 2019. S. 346–354.

28. Шевченко Л. М. Жанрово-стилевые предпочтения наследия Л. Бетховена и Ф. Листа в репертаре украинских пианистов мирового уровня от

XIX на XXI столетие // European Journal of Arts. № 2. 2020. Vienna : Premier Pablishing, 2020. P. 125-132.

Наукові праці, які свідчать про апробацію матеріалів дисертації

Додаткові (тези та ін.)

29. Шевченко Л. М. Поликультурная компетентность выпускников высших учебных заведений как результат их профессионального образования в условиях Болонского процесса. *Научно-теоретический журнал МСАО им. Я. А. Коменского, Славянская педагогическая культура № 9, 2010*. Бендеры, 2010. С. 147-151.

30. Шевченко Л. М. Творче самопочуття як основа професійної успішності музиканта, виконавця. *Науковий вісник Миколаївського державного Університету ім. В. О. Сухомлинського. Серія : «Педагогічні науки» вип. 1.42 (95), Миколаїв МНУ ім. В. О. Сухомлинського*. Миколаїв, 2013. С. 309-312.

31. Емоційна культура як чинник формування художньої майстерності музиканта-виконавця. *Проблеми сучасної педагогічної освіти. Вип. 41, частина IV / Кримський гуманітарний університет.* Ялта, 2013. С. 407-413.

32. Шевченко Л. М. Нові Управлінські технології як чинник модернізації вищої професійної освіти майбутніх музикантів. *Наукові записки. вип. 155, КДПУ ім. Винниченка*. Кропивницький, 2017. С. 72-76.

33. Шевченко Л. М. Регіональні переплетіння піанізму французької і німецької традицій у творчості представників фортепіанної школи Одеси. *Матеріали Сьомої міжнародної науково-творчої конференції «Художня культура і мистецька освіта: традиції і сучасність», 20-21 листопада 2018 р.* Київ. С. 230-231.

34. Шевченко Л. М. Моцартіанська складова стильової парадигми піаністичної культури ХХ століття і Україна. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі. Матеріали міжнародної дистанційної наук.-практичної конфенренції, 14 листопада 2019 року.* Київ, 2019. С. 44-45.

35. Шевченко Л. М. Диз'юнктивний принцип стильової якості творчості у XX столітті та її проекції в традиції і культуру у цілому фортепіанної гри в Україні // *Матеріали міжнародної науково-творчої інтернет-конференції,* 30 квітня–2 травня 2020 р. Одеса, 2020. С. 148-151.

Апробація результатів дисертаційного дослідження здійснювалася у формі наукових доповідей на 19 конференціях. Міжнародні:«Трансформація музичної освіти і культури в Україні» 24–26 листопада 2005 р., Одеса; 5–6 травня 2006 р., Одеса; щорічна міжнародна конференція-семінар «Схід – Захід: культура та музика» 8 травня 2008 р., Одеса; «Трансформація музичної освіти: Захід – Схід. Великим ювілярам 2009/2010 присвячується пам'яті Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Л. Бетховена, П. Чайковського, М. Глінки», 24–26 листопада 2010 р., Одеса; «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність», 5–6 травня 2011 р., Одеса; 25–26 квітня 2016 р., Одеса; 24–25 квітня 2017 р., Одеса; 19–20 квітня 2018 р. Одеса; 30 квітня – 2 травня 2019 р., Одеса; «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід», 9–10 квітня 2012 р., Одеса; «Искусство и наука третьего тысячелетия», 3–4 листопада 2012, Сімферополь; «Музичне мистецтво і культура: Захід – Схід'» 21–22 листопада 2017 р., Одеса; Сьома науково-творча конференція «Художня культура і мистецька освіта: традиції і сучасність» 20–21 листопада 2018 р., Київ; XVIII науково-практична конференція «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: дослідницькі практики, динаміка розвитку, сфери реалізації», 4–5 грудня 2018 р., Київ. «Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність», 30 квітня – 2 травня 2019 р., Одеса. «Захід – Схід: культура і мистецтво», 25-26 вересня 2019 р. Одеса. Міжнародна науково-творча інтернет–конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень», 30 квітня – 2 травня 2020. Одеса. Міжнародна науково-творча конференція «Захід – Схід: культура і мистецтво», 26-27 вересня 2020 р. Одеса. Всеукраїнська: Третя науково-практична конференція «Герменевтика в науках про Дух», 21–22 березня 2019 р., Харків.