

РОЗДІЛ 7
КУЛЬТОВІ ЗАСТАВИ КЛАВІРНОГО МОЦАРТІАНСТВА
У ЙОГО ВПЛИВАХ НА МУЗИЧНУ СУЧАСНІСТЬ УКРАЇНИ

Шевченко Лілія

DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-509-7>

ВСТУП

Клавірна культура Європи склалася в багатстві музичної оснащеності Християнства як виду світової релігії, оскільки за А. Уотсом саме християнське віросповідання, тотально прийняте європейським світом, відповідало тому тяжінню до абстракції в думках, які показові для європеїдного расового прояву цього роду регіону планети [20, с. 30–31].

Європейський світ створив художньо-самодостатню музику, чого немає в місця інших планетарних розселень, а ядром останньої стало гармонійне багатоголосся, що моделювало просторові співвідношення у фактурі звучань. Таким чином, матеріальні виміри просторового світу виявилися представленими в ідеальностях ритмічно-організованих звукових коливань тонності, утворюючи «другу реальність» художнього мімезису.

Клавірна культура Європи склалася у продовження струнно-щипкового інструменталізму (клавірно-чембальна-фортепіанна лінія) та у співвідношенні з духовим звуковеденням (орган), з яких позначилися дві альтернативні школи гри – моцартіанства та бетховеніанства, які сукупно відзначені сакральною генезею, однак збереженням атрибутивно в першому та у відверто театралізованому заломленні у другому. Метою цієї роботи виступає простеження конкретики культової та театральної пролонгації у клавірному мистецтві та виходи у сучасному українському фортепіанному виконавстві.

7.1. Сакральні витоки клавірності за їх пролонгаціями
в останні два сторіччя

Послідовний поліфонізм музичних побудов був закладений віросповідальними принципами Християнства, оскільки двійкове джерело

християнських піснеспівів вимагало спеціальної позначеності у спрямованості до Бога їх мелодійних фігур. Одним із витоків став ерусалимський кант, запозичений із еллінізованого синагогального іудаїзму та ремінісценції якого П. Джеффри простежував від I ст. до богослужбової сучасності ²⁶⁹. Другий – спадщина язичництва Еллади, з надр якої безпосередньо ставала християнська культурна ідея. А саме: грецька філософія від Піфагора до Платона з ідеалістичними настановами на досконалість Космосу (неоплатонізм як виняткова ознака християнської філософії) та Аполлонійський культ, який із усіх культових форм своїм гімноспівом найбільш наближався до високої абстракції християнської богослужбової музики.

Не забуваймо, що в паралель до фізичної насолоди Олімпійських ігор склалися в Піфійські музичні ігри, які були присвячені перемозі світлого бога над хтонічним символом змієм Піфоном. У цьому змієборстві узнаване призначення християнського героя Георгія Побідоносця, а сином Аполлона вважався грецький герой (фракієць!) співак Орфей, який сповідував єдинобожжя з вірою у свого божественного отця Аполлона, за що мученицько загинув від рук служителів Діоніса. Християнська церква свято вшановувала пам'ять про Орфея, в ранньому Християнстві ідентифікованого з Ісусом Христом ²⁷⁰, і церква від зазначеної паралелі не зрікалася і згодом.

К. Кузнецов у своєму «Вступі в історію музики» називав IV століття державного прийняття Християнства *музичним ренесансом* ²⁷¹, оскільки за велінням високоосвіченого імператора Костянтина, гідно прославити Бога державно перемоглої церкви могли тільки спеціально навчені співаки, підготовлені в язичницькому бутті, але в ряді найбільш близьких до Християнства культів, аполлонійського насамперед.

У нотному хрестоматійному додатку (Нотні приклади) до музично-історичної праці Т. Ліванової ²⁷² містяться записи знаменитих

²⁶⁹ Jeffery P, *The Christian Chant Repertory Recoered: The Georgian Witnesses to Jerusalem Chent. American Musicological society. Volume XLVII Spring 1994, numer 1. P. 1–38.*

²⁷⁰ Cifka P., Friss G., Kertész I., Tótfalusi I. *Képek és jelképek. Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1988. P. 90.*

²⁷¹ Кузнецов К. Введение в историю музыки. Часть первая. М.-П., Гос. издат., 1923. С. 40.

²⁷² Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. Нотные примеры. М. : Гос. муз. издат., 1940. Нотні приклади, с. 4. № 10–11, 23.

середньовічних християнських гімнів, які дано у співвідношенні з антично-язичницьким першоджерелом, що було явною мелодійною моделлю для перших (див. ²⁷³). Ці мелодійні паралелі апробують тезу К. Кузнецова про *музичний ренесанс* IV століття, а також вказують на необхідність спеціальної символізації християнської приналежності для мелодійного вигляду гімну, звично асоційованого з античним співом. В музичний хрестоматій Т. Ліванової приводяться також зразки паралелей давньоіудейської гімнічності, залученої християнським гімноспівом ²⁷⁴.

І такою символізацією стало ісонно-бурдонне багатоголосся: це дво-, триголосний виклад мелодії, можливо, цілком запозиченої з дохристиянської гімнографії, але на основі педалі (подвійний педалі в квінту), що від найдавніших часів асоціювалася з божественною символікою (хоча б у вигляді тремоло на ударному інструменті, тривалістю звучання «добувавшого тонність» із звукового ества удару предмета об предмет). Двох- і триголосся втілювало Символ віри – єдність Бога-Отця і Бога-Сина, єдність Трійці Бог-Отець – Бог-Син – Бог Дух Святий.

Наведені історичні факти детермінують церковне походження церковного європейського багатоголосся, але також вказують на позацерковну значимість, апробовану авторитетом вченості та істинності, позацерковної поліфонії. Відповідно, особливу затребуваність отримували інструменти, здатні представляти вказане поліфонічне надбання віросповідального гімноспіву, у тому числі у вигляді набору дзвонів з особливою значущістю «басовитих» звучань (введених православною Ірландією-Британією, але збережених лише Руською православною церквою. Затребуваність клавіра визначила почесне місце органу у побуті імператорського палацового етикету, у якому православний володар мав статус глави церкви та палацова ритуаліка перепліталася з церковною.

Останнє спеціально наголошувалося в музично-історичних описах, у тому числі у чудовому підручнику Р. Грубера ²⁷⁵: «...культова музика

²⁷³ Ліванова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. Нотные примеры. М. : Гос. муз. издат., 1940. Нотні приклади, с. 4, № 10–11, 23.

²⁷⁴ Ліванова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. Нотные примеры. М. : Гос. муз. издат., 1940. Нотні приклади, с. 4, № 12, 22.

²⁷⁵ Грубер Р. Всеобщая история музыки. Часть первая. Москва : Музыка, 1965. 484 с.

Візантії виявилася пронизаною впливом світської культури та мистецтва; церковні піснеспіви виконувались при дворі, у цирку, у вуличних ходах, і, навпаки, «аккламації» (вітальні вигуки мас з дохристиянської практики – Л.Ш.) були у ході церковному культі»²⁷⁶.

І все ж таки навіть у книзі Р. Грубера знаходимо те перенесення пізніших релігійних уявлень на християнське православне Середньовіччя, яке несумісне з світобаченням останнього. Характеризуючи існування органу в життєвих перипетіях Візантії, автор вказує, що «...в перші століття нашої ери орган був світським інструментом»²⁷⁷, хоча жорсткий поділ на церковне і світське відбувся у раціоналізованому протестантизмі, а для візантійського Православ'я воцерквленість бутевості була аксіоматичною (як і зв'язок в обиході з побутовими формами вираження). І, звичайно, висновок про Візантію як «гальму подальшого прогресу» у того ж Р. Грубера, підкріплений відповідною цитатою з К. Маркса²⁷⁸, досить однозначно говорить про спотворення історичних подій у цитованому виданні.

Використання органу у візантійській палацовій ритуаліці свідчить про духовну причетність цього інструменту, заборона на який, за свідченням того ж таки Р. Грубера, порушувалася від VIII століття, часу, відокремленого трьома століттями від етапу, коли виявився поділ на Православ'я та Католицизм (XI), впровадження органу до храму здійснювалося від VIII століття. І в контексті сказаного не дивно, що в розписах Софії Київської (XI ст.) є скоморохи, які аж ніяк не були представниками антихристиянської традиції. А у книзі М. Степаненка подано матеріали про урочисте богослужіння за Богдана Хмельницького в Уманській церкві на честь посланця Константинопольських православних ієрархів, де під час співу звучав орган²⁷⁹.

У західному Православ'ї Галлії та Ірландії-Британії, які стійко існували до XI століття (і подарували всім церквам дзвінне оснащення, якого у Візантії не було, а Русі – «басовиті» дзвони), введення в богослужбову практику інструментарію допускалося. Відомі також прямі контакти України та галліканської Франції, яка зберігала цю релігійну

²⁷⁶ Грубер Р. Всеобщая история музыки. Часть первая. Москва : Музыка, 1965. С. 129.

²⁷⁷ Грубер Р. Всеобщая история музыки. Часть первая. Москва : Музыка, 1965. С. 129.

²⁷⁸ Грубер Р. Всеобщая история музыки. Часть первая. Москва : Музыка, 1965. С. 130.

²⁷⁹ Степаненко М. Музично-історичні етюди. Київ : ГРОНО, 2012. С. 29–30.

орієнтацію аж до подій 1789 року, свідченням яких є і книга П. Боплана²⁸⁰, і біографія Петра Могили, який здійснив реформу руського Православ'я після тривалого перебування у Франції²⁸¹.

Ця розгорнутість Києва (до речі, і Новгороду) до контактів і з Константинополем, і з Римом у рамках Православ'я заповідана була діяльністю високоповажаного тут св. Кирила та вищезазначеними зв'язками з галліканами (Іван Сірко, сучасник Петра Могили – національний герой Франції від XVII століття). І описаний фрагмент у книзі М. Степаненка цілком закономірний у руслі відносин Західноруської, власне Української православної церкви, з іноконфесійними інститутами. А те, що в Росії від середини XVII століття перемогло жорстке іосифлянство, нетерпиме до іноконфесійних богослужбових перетинів, і Україна в складі Росії прийняла цей церковний статус, категорично відмежувавшись від органу в православній церкві, – це наступний історичний етап, який все ж таки не закривав пам'яті про духовну затребуваність даного клавіра у православно-храмовому прояві.

Не забуваймо, що аж до середини XVII століття зберігався візантійський «акламаційний» (проголошуюче-привітальний) стиль гри на органі, який комплексно схоплюється російською ідіомою «в органі бити» і який був змінений Західними церквами за домовленостями німецького Католицизму (Австрія) та Протестантизму (Пруссія та інші німецькі землі за Рейном) – у душі надконфесійних угод німецької культурної ідеї після Тридцятирічної війни. Від середини XVII століття орган у цих церквах звучав на кшталт *cantus planus* співочого ординарія і згодом асоціювався з церковно-органним стилем загалом.

Що стосується клавесину-чембало-вірджиналю, то поширення даного інструменту чітко пов'язують із салоном, спотворені відомості про який визначали тонус подачі характеристик й інструментарію в ньому. Головна якість салону, від якого всіляко відмежувалися послідовники «історичного прогресу» – це духовно-релігійне підґрунтя таких зборів, невіддільне від аристократизму-інтелектуалізму суб'єктів, що об'єднувалися в ці спільноти. Характеризуючи культуру

²⁸⁰ Руанського видання 1660 року. Київ : Видавництво «ФОП Стебеляк», 2017. 168 с. Про козаків і бої на возах. С. 19–20.

²⁸¹ Митрополит Петр Могила. URL: https://antimodern.wordpress.com/2013/01/12/st_petr-4/

салону, завжди акцентувалося особливе налаштування на наслідуванні нравів Галлії IV–VI століть, що означало наслідування звичаїв «чернецько-аристократичного» королівства готтів Меровінгов, що були ревними сповідниками православної аскези і пустельництва від початку прийняття Християнства в IV столітті.

Духовна основа салонних зібрань накладала спеціальний відбиток на все, що в них відбулося, у тому числі на звучавшу там музику. Остання зовсім чужа була підходам від «правди життя», оскільки від останньої тікали як від вмістилища грубої недосконалості, тоді як шукали можливість побудувати «маленький рай» засобами спілкування, делікатного і лагідного, естетизмом художніх умінь. Серед них музика була істотною, показовою для ренесансно засвоєного мистецтва лютневої багатоголосної гри та співу, а також гри на клавесині, що усвідомлювався різновидом лютневого струнно-щипкового інструменту.

Нагадуємо, що італійська назва клавесину – чембало – складає похідну від латинського *сimbalum*, інструменту, який мав широке поширення у Стародавні часи (Месопотамія, «тимпанон» у Палестині). Щодо європейського користування інструментом, то «...до Європи цимбали сучасного вигляду проникли за часів раннього середньовіччя. Однак завдяки кому конкретно – циганам, арабам або хрестоносцям, що поверталися з хрестових походів, невідомо»²⁸². Припущення автора вікіпедійного нарису цікаво ігноруванням відомого факту про поширеність даного інструменту у країнах європейського Сходу та Півдня, тобто народів, що безпосередньо (до речі, як і цигани, і араби) черпали культурні принципи з Візантії.

Показовою є аристократична прописка цимбал в епоху Ренесансу, у довідковій літературі читаємо:

«Цимбали були досить популярні серед феодалів, особливо в жінок. Чеський письменник Павло Жидек, характеризуючи інструмент у своїй енциклопедії 'Книга про двадцять мистецтв' (лат. *Liber viginti artium*) 1461, говорить про його 'дуже солодку гармонію', хвалить його приємне звучання. На його думку, інструмент ідеально підходив для придворної та бюргерської музики. З XVI століття цимбали стали використовуватися не тільки як сольний, а й як акомпануючий та

²⁸² Цимбали. URL: <https://ru.wiki.org/wiki/Цимбали><https://uk.wikipedia.org/wiki>

ансамблевий інструмент. На той час вони проникли й у простонародну музику, особливо у країнах Східної Європи»²⁸³.

Приведені відомості вказують на протосалонну культуру Ренесансу, яка засвоїла цимбали разом з лютневою грою, що засвідчувало духовний тонус користування ними: струнно-щипковий інструментарій відтворював практику західно-православної церковності, що пам'ятала про друїстичну сакральність, що була «втягнута» у візантійське віросповідання (мистейство бардів) і до якого виявилися чутливими країни, причетні до візантійського культурного кола. Звертаємо увагу на просалонне звучання бандурного виконавства в Україні в епоху «золотої козацької доби», яке здійснювалося колишніми воїнами високого військового звання (не менше за полковника), котрим захист Православ'я становив сенс діяльності.

Сказане свідчить про сакральний ореол, що наділяв струнно-щипкове звучання в аристократичних об'єднаннях гуманістів, в якому вгадувалася дорога для візантійського культурного гена у пам'ять про християнське прийняття аполлонійського мистецтва, а також західно-православна лінія з'єднання православного богослужіння з інструментом. Не дивно, що у побуті царського двору Росії, співвідносних з ним зборів бояр та магнатів в Україні струнно-щипковий інструментарій посів почесне місце.

Протягом XVI–XVII ст., коли контакти європейського Сходу та України були дуже жваві внаслідок високого позитиву діяльності Петра Могили, який користувався підтримкою царів, зустрічаються численні згадки (1613–1614, 1626–1632 роки) про музикантів царської Потішної палати періоду царювання Михайла Федоровича. Спеціально виділялися імена цимбалістів Томіло Бесова, Мілентія Степанова, Андрія Андреева. А за дослідженнями І. Забеліна, на Схід Європи цимбали проникли в XV столітті, а в наступні століття, як представлено в описі вище, широко використовувалися в палацовому побуті²⁸⁴.

З урахуванням пролонгованості у побут східнослов'янських народів культурних напрацювань Візантії та глибокого зв'язку спадкоємців Київської Русі з ірландсько-бриттським Православ'ям (про це

²⁸³ Цимбали. URL: <https://ru.wiki.org/wiki/Цимбали><https://uk.wikipedia.org/wiki>

²⁸⁴ Уотс А. Миф и ритуал в христианстве. Киев: “София”, 2003. 240 с.

спеціально у книзі О. Соколової²⁸⁵) позацерковне українсько-російське мистецтво не поривало з духовним середовищем, оскільки цар та його оточення, українська магнатерія усвідомлювали себе наступниками єдності духовної та державної влади в руках візантійського імператора і правителів, що наслідували його, в відокремлених від імперії королівствах типу Галлії Меровінгів та інших. Не забуваємо, що лицарський статус був невіддільним від аналогій з чернечим служінням (згадаймо назву ченців «Божими воїнами»), військова музика була пронизана церковними мелодійними аналогіями, будучи за своєю природою принципово інструментальною.

Тому інструменталізм Потішної палати не повинен сприйматися протилежністю духовному служінню, але особливого роду доповненням до нього як адаптована проекція в «оцерковлений побут» православних аристократів і наслідувавших їх нижчих чинів. Оскільки аристократизм у всіх країнах світу був нерозривно пов'язаний з релігійним сповіданням, і чіткість прояву цієї позиції порушив лише самодержець Сходу початку XVIII століття, ввівши протестанські інститути в православну церковну ієрархію (синод замість патріаршества та ін.) та захожуючи раціоналістичний протестантський поділ церковного та світського, обмежуючи можливості розвитку православної вченості та ін.

Комерціалізація бандурного мистецтва у XVIII столітті у зв'язку з падінням державної значимості Запорізької Січі та наслідків Гайдмаччини 1760-х не знімала сакрального ореолу його виразності, як і інших струнно-щипкових типу цимбал, втягнутих у загальноєвропейський процес клавіризації салонного інструменталізму. Зрозуміло, особлива роль належала французькому салону рококо, підготовленого протосалонним принципом аристократичних зборів Англії та Італії. «Двоєсвіт» культурних установок Ренесансу викликало свого часу бурхливий розвиток струнно-щипкового музикування, розрахованого на поліфонічну фактурну палітру.

Вище відзначалася особливого роду «пам'ять про західно-православну традицію» у висуванні в побуті гуманістів лютневого і співвідносного з ним мистецтва (не забуваємо про єднання Католицтва

²⁸⁵ Савчук І. Борис Лятошинський і польська культура. Комунікації, колаборації, концепти. Ніжин, видавець Лисенко М.М. 2020. 439 с.

і Православ'я в західній Контрреформації, коли в католицькі храми введено було акапельний спів) – на протигагу перевагам готики та постренесансної доби. І збереження у вказаному постренесансному музикуванні навичок лютневої гри у вигляді звучань клавесину-чембало-вірджиналю. А запровадження назви «чембало» демонструвало наступність і до аристократизму, отже, сакральних компонентів, цимбального мистецтва.

Високою ознакою причетності до духовної традиції клавірної салонності було і залишається його вишукана мелізматичність, яка безпосередньо моделювала заповіді візантійської гімнографії, що культивувалися при дворах Англії, Франції, Іспанії, слов'янських країн, католицької Австрії, котрі усвідомлювали себе спадкоємцями культурних принципів візантійського Православ'я. Другою відмітною ознакою сакральних основ клавірів типу клавесина-чембало-вірджиналя і подібних до них є механіка динамічного впливу, що демонструє, як і в органі, виключно змінність форте і піано, минаючи оркестрально-театральні прийоми *crescendo – diminuendo*, а це останнє відповідає життєподібності наближення-видалення, дихального вдиху-видиху, але в надбуттєвій наочності прояву людської скромності перед Богом і проголошення слави Йому.

Ускладнення соціальних відносин від XVII до XVIII століття привносить спеціальну участь німецького культурного світу у будівництві надконфесійних музичних інститутів, утворюючи буття «німецької культурної ідеї» у будівництві Віденської школи та піанізму в ній. Віденська школа була підготовлена йозефінівським класицизмом (див. у Л. Кириліної²⁸⁶), в якому показова для німецького світобачення національно-етнічна еkleктика відзначена була особливою увагою до надбань французької культури, обумовлених подіями передреволюційної Франції, що відмежовувалася від надбання високої духовності аристократичних станів на користь енциклопедистів і франк-масонів, що просуvalи раціоналістичний деїзм.

Є відомості про появу на межі XVII–XVIII століть винаходу німецького композитора та вчителя танців, а також віртуоза-цимбаліста та імпровізатора Панталеона Гебенштрайта, різновиду цимбал,

²⁸⁶ Кирилліна Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество. М.: Научно-издат. центр «Московская консерватория». М., 2009.

що керувався за допомогою клавiш і названий його ім'ям – панталеон або панталон, який став прототипом фґртепіано. За часи 1740-х – 1750-х на європейському Сході, відзначених увагою та любов'ю до України, стався високий інтерес до панталеона. Це особливо помітне у 1755–1757 роки, коли у Росії служив придворним музикантом віртуоз-панталеоніст І.Б. Гумпенхубер (причетний до будівництва рогової музики). І вже у 1760-ті на Сході Європи у музичних магазинах, крім клавiкордiв, почали продаватися і панталеони ²⁸⁷.

Все сказане свiдчить про сакральну ґрунтовiсть клавiрного будiвництва в Європі. Віденська школа, що задіяла випуск фортепіано, інструмента, що відтворював динамічну рухливiсть новоствореної Мангеймом оркестральностi (його стрижень оркестрове *crescendo* також зобов'язанi сакральному символу загиблої гуситської церкви, див у О. Маркової ²⁸⁸), склав продовження духовного позацерковного музикування салонного типу. І заявив своїм динамічним оснащенням повну протилежність клавiрностi попереднiх столiть, якi демонстрували, згiдно з церковними уявленнями про звукотворчiсть, контрасти урочистої гучностi та смирної звукової скромностi.

Здавалося, вся сакральна передiсторiя фортепіано виявилася відсунутою театралiзованою фактурно-динамічною оснащенням цього інструмента. У нiй симфонiзацiя, що виросла з рiзновиду церковного та салонного мистецтва сонати, категорично поставила свiй гучний, потенційно майданний потенцiал на службу театралiзованих «вистав у звуках» в їх художнiй самодостатностi. Проте iнерцiя салонностi, у надрах якої ставали клавiри та його новий фортепіанний етап, зберiгала естетичнi критерiї гри, виробленi клавесинною практикою.

Тому при дослiдженнi типiв фортепіано, якими користувалися знаменитi пiанiсти Відня і найрадикальнiший з них Л. Бетховен аж до 1820-х рокiв, вказується на інструменти Штрайхера та Графа ²⁸⁹. Останнiй, за узагальненнями Й. Гуделя ²⁹⁰, користувався особливим визнанням Л. Бетховена, до речi, також як і Ф. Шуберта, Ф. Шопена,

²⁸⁷ Цимбали. URL: <https://ru.wiki.org/wiki/Цимбали><https://uk.wikipedia.org/wiki>

²⁸⁸ Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки. Доктор. дисс. Киев, 1991. С. 59.

²⁸⁹ Gudel J. Możliwości brzmieniowe fortepianów epoki Chopina // Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. P. 507–509.

²⁹⁰ Gudel J. Możliwości brzmieniowe fortepianów epoki Chopina // Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. P. 507–509.

бо мав виразні можливості гри на гарному ріано і взагалі «клавесинним колоритом» звучання. В результаті отримуємо висновок дослідника, що Л. Бетховен завжди грав «по-моцартівськи».

Цей висновок про «моцартіанство» Л. Бетховена-піаніста підтримано множинними вказівками інших дослідників на моцартівські основи мислення автора «Еґоїса» з посиланням на «путівку в життя», яку отримав останній при зустрічі в 1787 році з В. Моцартом, – і у вигляді заробленого пізніше почесного імені «Другого Моцарта», яке і лестило самолюбству молодого музиканта, і спонукало шукати свій, відмінний від моцартівського, шлях ²⁹¹.

У долях становлення фортепіанного мистецтва важливо те, що саме «моцартівські» фортепіано стали основою техніки піанізму, що складалася, оскільки даний термін (піанізм), згідно з дослідженнями Л. Степанової ²⁹², склався стосовно гри лондонської, очоленої М. Клементі та його геніальним учнем Дж. Фільдом, і віденської, на чолі з Й. Гуммелем, шкіл фортепіанної гри. І обидві представляли яскраво виражену моцартіанську лінію «легких» фортепіано – так звана бетховенська роляна піаністика згодом, від 1830-х років, була сформована Ф. Лістом. Ліст, будучи глибоко релігійною людиною, тяжів до тих тенденцій Католицизму, які зберігали завіти Нерозділеної церкви Православ'я, що й визначило францисканські настанови його релігійного світосприйняття.

Разом з тим слід пам'ятати, що св.Франциськ Ассизький збудував своє вчення у XIII столітті, коли, з одного боку, стався остаточний поділ церков на Православ'я і Католицизм, а з іншого, живий був досвід Єдиного Християнства і особливим авторитетом на Заході користувався Галліканізм французів, які представляли свою позицію серединною якістю по відношенню до двох конфесій, що розділилися. Одночасно французька Галліканська церква відстоювала своє споконвічне візантійство, а це останнє Франція ревно виділяла традицію сакральної танцювальності, від якої Католицька, точніше, Новокатолицька церква категорично відмежувалася.

²⁹¹ Кириллина Л.В. Бетховен. Життя і творчість. В 2 томах. Москва : Научно-издат.центр «Московская консерватория». Москва, 2009.

²⁹² Степанова О.Ю. Піанізм Лондонської і Віденської фортепіанних шкіл: компаративний аналіз. Кандидатська з мистецтвознавства, 17.00.03. СДПУ імені А. Макаренка, Суми, 2018, 224 с.

Виховання Ф. Ліста, австрійського німця, у Франції створило широкі умови для усвідомлення релігійного досвіду країни, яка стала волею Наполеона католицькою з початку 1800-х років. Вибір Лістом францисканства як своєї віросповідальної позиції був значимим, оскільки цей шлях відмежовував його від загальнокатолицьких переваг, що охоплювали і німецько-австрійських католиків. А францисканські установки на матеріальний мінімалізм жебракування зовсім не збігався з доктринами Новокатолицтва, що затверджувалося від XV століття, і полягав у принциповій співвіднесеності з пустельницьким Православ'ям, яке мало місце в «монашесько-аристократичному» королівстві Меровінгів, яке зберігалося в проправославних контактах Франції з Україною в XVI–XVII століттях ²⁹³.

Відомі симпатії Франциска Ассизького до Франції, його пісенний репертуар до прийняття обітниці та у сповіданні Спасительного злиденства мав опору у французькому мелодичному дарі. Але є ще одна складова, яка зобов'язана французькому впливу: сакральна танцювальність св. Франциска.

Художня обдарованість св. Франциска, природно, імпонувала Ф. Лісту, хоча далеко не всім художнім проявам святого він міг наслідувати. Але зазначені галикансько-французькі штрихи зовнішності Франциска Ассизького чимало сприяли пошукам релігійного служіння Лістом. Однак очевидним було прийняття Лістом францисканства як релігійної ідеї, його альтруїстичне служіння розвитку фортепіанного мистецтва в Європі, яке в *симфонізованому* оркестрально-рояльному прояві демонструвало виразну паралель до віросповідальних устремлінь. І все-таки: Б. Асаф'єв назвав найкращими у спадщині великого піаніста та симфоніста його духовні ораторіальні твори ²⁹⁴.

Фортепіанні твори композитора явно оминають духовну тематику – у руслі творчих уподобань театралізованих образів Віденської школи. І все ж таки релігійний контекст створення його фортепіанної спадщини, паралельність останнього до органних композицій, у яких релігійні підходи визначені речовинністю органного звучання, створює

²⁹³ Муравська О.В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть: монографія. Одеса, Астропринт, 2017. С. 61–77.

²⁹⁴ Асаф'єв Б. (И. Глебов) Ф. Лист. Петербург : Светозар, 1922. С. 62.

алюзивні впровадження, що вказують на духовний потенціал фортепіанної лістівської виразності.

Прикладом може бути твір, написаний у руслі лістівського фаустианства, у якому автор намагається розставити актуальні для його світосприйняття ідеї. І якщо в центрі лістівської фаустиани знаходиться його Фауст-симфонія, то фортепіанним осередком цієї тематики виступає знаменита Соната h-moll, тематично пов'язана з вищезгаданою Фауст-симфонією (побічна партія останньої – тема кохання Фауста з I частини симфонічного циклу головної партії Сонати).

Особливу сторінку знаменитої Сонати h-moll Ф. Ліста утворює тема вступу, що відкриває музику композиції – в тональності g-moll. Витриманий *catabasis* у мелодії теми вступу вказує на християнську ідею Спокути (що проводиться двічі, у діатонічному – фригійському – та гармонійному ладових рішеннях), з якої «виривається» героїчна тема головної партії – також не в основній тональності, у G-dur з ефектами «зісковзування» у h-moll. Ця ладово-тональна «гра» Ф. Ліста, який позначив загальний висотний рівень h-moll (формально встановлюється лише у поданні теми Мефістофеля, тобто в сполучній партії сонатно-поемної експозиції), має явне символічне підґрунтя, сенс якого визначається, судячи з усього, символікою риторичних фігур, закладених у кожному з тем, що подаються.

Звертаємо увагу на те, що тональності g-moll, G-dur, h-moll, що заявляють вихідні теми Сонати, показують висотності, що ігноруються в піфагорійській шкалі – «невираженість» їх смислового наповнення, що у випадку h-moll, за встановленою в романтичну епоху традицією сполучалося з «демонічним» початком (що в даному випадку цілком збігається з мефістофеліадою протистояння Фаусту). М. Друскін особливо відзначає драматургічне завантаження теми вступу, як те, що з'являється у композиції на межі партій та форм. Але чомусь сенс цієї теми визначається як «фатальна», тобто співвіднесена з «демонізмом» виразу, хоча в ній очевидні сакральні знаки: вищезазначений *catabasis* поступової послідовності, але також речитувальна фігура на вихідному g, представлена у фактурно «оскерцозненій» (стаккато, синкопи!) подачі славилльної (кантової, шансонної) ритмофігури з двох половинних і цілої.

Зазначений відхід від плавності подачі славилльної фігури утворює насторожуючий поворот смислового викладу теми – і тоді мораль-

но-логічно опиняється представленим покаяний мотив *catabasis* в унісонному ході з контрапунктом стосовно «сарказму славильності» у верхньому голосі. Тональності *g-moll* – *G-dur* у традиціях XVIII століття асоціювалися з різновидом сфери пасторальності як «порядку світу».

Загалом, основні тональні пласти Сонати – це *g-moll* вступу, *G-dur* головної партії, розгорнутість *D-dur* у першій та другій побічній, *b-moll* «демонічного фугато» та *H-dur* коди. Сфера прояву *основного h-moll* локалізована зосередженням у сполучній (тема Мефістофеля, до речі, з явними мелодійними тоонікальними акцентуаціями опорності *D*) та проявами цього ладового нахилу у сфері головної партії (див. вище) та у другій побічній (тема Маргарити). Якщо до цього додати спостереження того, що контур теми Мефістофеля у сполучній, за явних фактурних показників «злої скерцозності», містить ознаки контуру Хреста (*A-d-H-fis/e*). У певних музикознавчих тлумаченнях (див. у М. Друскіна) «мефістофельська» сполучна трактована як друга тема головної партії, що суперечить реаліям її ладової спрямованості до *D*, тобто рівня побічної.

Виходить, що демонічний початок, заявлений як основна тональність Сонати, виявляється у ній предметом Усунення-Подолання. Нерозривність фаустівської героїки (у головній партії є ознаки зворотів вербункош, які асоціювалися у Ф. Ліста з героїчним початком загалом, можливо, це натяк на історичний факт перебування Фауста в ягеллонській Угорщині) та мефістофельських «спокус» у трактуванні цих двох тем у рамках єдиної головної партії у названого музикознавця виводить на дивний висновок у звучанні тем у коді про «надламність», знемогливість і т.п.

Однак у коді представлена не фаустівська тема в цілому, але її мефістофельський сколок, який, справді, «знесилено бурчить» у нижньому регістрі, а контрапунктом до нього у верхніх голосах йдуть акорди *anabasis* у *H-dur*, знімаючи сходження душі до Неба. В одних випадках виконавці особливо підкреслюють образ Перемоги Небесного на завершення Сонати (як це у С. Ріхтера), інші виділяють «ворушіння мефістофельського», але зовсім відмовиться від оптимістичного релігійного Вознесення в коді Сонати неможливо. І це закономірно у загальному релігійному настрої Ліста, який представляв свою фаустіану у морально-творчій полеміці з І. Гете.

Вище зазначалася наступність тематизму Фауст-симфонії стосовно Сонати (перша написана в 1854–1856, друга в 1852–1854), причому, тема Фауста з Сонати стає темою побічної партії в I частині названої Симфонії, яка визначається як тема кохання. І ясно, що йдеться не тільки про сюжетно запрограмовану любов до Маргарити, скільки про здатність любити як найвищий дар людини в християнському прочитанні цього сенсу, тобто про героїчне наповнення цього образу любові (але не саме дана тема, хоч у варіанті, представленому в Сонаті, хоч у заломленні в Симфонії, орієнтована на мотив Хреста, який охоплює *всі теми твору*).

І якщо чотиричастинну Фауст-симфонію довго прийнято виконувати у вигляді тричастинного циклу, ігноруючи обов'язковість хорového фіналу – а ця явно аналогія до будови Дев'ятої симфонії Л. Бетховена з її фінальною Кантатою, то цим явно спотворювалася християнсько-францисканська ідея Ф. Ліста. Адже саме у францисканстві подвиг Любові Христової становив центральну ланку буттєвого вияву Віри. Фортепіанна Соната Ф. Ліста, що спонукала його розгорнути після її написання створення Симфонії на торжество Віри, містить високу християнську символіку, в *подолання* романтичного демонізму, а не «занурення» в нього.

Зауважимо, жанр поеми, який визначив авторську новаційність композитора у жанровому прочитанні музики, відверто успадкував найменування сакральної поемності Осіана, християнського православної барда з оточення прихильника візантійського віросповідання Короля Артура. А сама ідея об'єднання у складну поемну одностайність чотиричастинної класичної симфонії знаменувала перемогу божественної єдності творчого акту, тоді як чотиричастинність відповідала раціоналістичному культурі деїзму у Віденській школі.

Безумовно, цей фортепіанний твір Ф. Ліста не має жодного відношення до церковної музики як такої, що безпосередньо звучить у храмі, але театральні представлені її образи освячені причетністю до християнської полеміки з гетівським фаустианством, яка займала велике місце в художній продукції XIX століття. І така образна опозиція І. Гете при користуванні тим самим фольклорно-історичним джерелом відзначала і твори Г. Берліоза (ораторія «Осуд Фауста»), Ш. Гуно (опера «Фауст»), С. Рахманінова (2-а фортепіанна Соната), ін. У двох

із названих композиторів (Ш. Гуно, С. Рахманінов) звернення до І. Гете стимульоване християнською корекцією його створення, і Ф. Ліст явно опинився серед тих, хто активізував християнський подвиг у перипетіях переказів про Фауста і Маргариту.

І наступні кроки фортепіанного мистецтва виявилися спрямованими до «повернення на круги своя» його прямої духовної причетності до сакральної сфери. *Був етап містеріальності символістів та їх спадкоємців (про це нижче), які культивували салонний тип творчості. Але безпосередньо Богослужбове призначення, що виводив музику із замкнутого кола салону на публічність містеріального дійства, визначилося у творі унікального скрябініста, велич спадщини якого лише потроху осягається в нашій Вітчизні, це творчість М. Обухова.*

У 1960-ті роки французький композитор і музикознавець К. Балліф (Claude Ballif) визначив позицію композитора як пост-скрябініста. А у нарисі Ніно Баркалая підкреслюється нерозгорнутість композиторського скрябінізму в Росії, але досить успішне продовження у виконавстві.

Цей оптимістичний погляд автора нарису М. Баркалая про збереженість скрябінівського піанізму в Росії не відповідає дійсності, оскільки досить порівняти існуючі записи гри Скрябіна і виконання його творів вищезгаданими чудовими майстрами, щоб переконатися в особливих розбіжностях їх творчого піаністичного методу із *салонністю* Скрябіна. Найбільш близькі, безумовно, до звуковедення О. Скрябіна В. Софроницький та Г. Нейгауз, але ні темпи, ні скрябінівська «безпедальність» цими великими музикантами не відтворювалася, як і «французька дворучна» манера гри (в обох виражений «праворучний» німецький піанізм).

Звичайно, допущення гри «на другій клавіатурі», зняття силової надмірності в контрастах форте – піано та інше у названих піаністів збігаються із завітами скрябінівської піаністики, складають резерв можливого відродження того «камерного фортепіано», яке невіддільне від динамічної символіки фортепіано. Йдеться про спеціальну техніку, що визначає і відповідну аплікатуру, що виключає спеціальну опору на перший палець, і зняття «богатирського удару від плеча», яке довго трималося як ознака «масштабного російського піанізму».

Не випадково у книзі автора даного нарису ²⁹⁵ виділено думку про позаросійську поширеність спадщини Скрябіна у 1920-і – 1930-і роки, а саме, це Україна, Польща, Франція. Проте власне піаністична скрябінівська манера і тут не дуже приймалася, оскільки виконавцями проскрябінівських творів Б. Лятошинського, К. Шимановського здійснювалося музикантами, що тяжіли до романтичної «рояльної» манери звуковедення (об'ємна і наповнена цінною фактологією книга І. Савчука ²⁹⁶ повністю мінає аспект виконавчих уподобань Лятошинського). Що ж до виконавського втілення починань К. Шимановського, то майже завжди це був або брат Ф. Шимановський, який багато сприйняв від Нейгаузів, або А. Рубінштейн, піаніст відверто лістівської спрямованості.

Певної надії в цьому плані проскрябінівського виконавства надає вихід на виконавські рішення фортепіанних творів В. Ребікова, хоча захист дисертації П. Мінгальова надає певних перспектив відродження в Україні розробок щодо салонного «легкого» піанізму у творчості названого автора та інших персоналій.

Зроблений огляд матеріалів за сакральними витоками клавірності з їх пролонгацією в музику останніх двох століть виводить на такі положення:

– ранньохристиянська, православна за своєю суттю, практика духовної діяльності містить установки на обов'язковість акламаційного прояву органу в церемоніальності імператорського двору, яка утворювала органічну взаємодію з церковною музикою, що зумовило в «окраїнних», відокремлених державно територіях Візантії, в котрих ревно виявився православний тонус світобачення та Богослужіння, широке залучення інструментальних засобів до літургійного канону, починаючи з дзвоніння з басовими дзвонами в Ірландії-Британії і закінчуючи використання органу як рудименту духовного настрою буттєвості візантійського імператора в статусі глави церкви, інструментів лютневої групи і типу цимбал, що мали з пізньоренесансної пори паралель у чембально-клавесинних інструментах;

²⁹⁵ Див. про це: Шевченко Л.М. Стильові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття: монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 336 с.

²⁹⁶ Савчук І. Борис Лятошинський і польська культура . Комунікації, колаборації, концепти. Ніжин : видавець Лисенко М.М., 2020. 439 с.

– наявність у кирилівській традиції руського Православ'я органіки контактів як з Константинополем, так і з Римом, який зберіг цю практику в Новгороді та зумовив саму рівновагу Православ'я – Католицизму як Старокатолицизму в Ягеллонській Польщі, частиною якої була Україна, визначило інструментальну складову музичного оснащення руської православної церкви до об'єднання з російським іосифлянством у XVI столітті, що запровадив пізньовізантійські принципи літургії, але зберіг ірландсько-бриттську інструменталістику дзвінності; духовна значимість кобзарсько-бандурного служіння і специфіка побутування його в аристократично-лицарському козацькому середовищі і магнатерії складала паралель до політично-релігійних зібрань французького салону, чому сприяли контакти Запорізької Січі з провізантійським королівством Франції XIII-XIV віків;

– візантійські православні підстави Галльської церкви до XIII століття і Галліканізму з XIII по XVIII століття визначили особливу значущість духовної культури салону у Франції, в якій до XVIII століття сконцентрувалися просалонні інститути Італії, Англії, Чехії, Польщі та України та в яких формувалися політико-духові орієнтири націй; музичне оснащення салонних зібрань з опорою на клавесин утворило переродження гуманістичних аристократичних об'єднань Ренесансу, в яких людневе мистецтво (цимбальне в країнах Середньої та Східної Європи) замінювалося з XVII по XVIII століття клавесином, гра на якому відтворювала мелодіку візантійської гімнотворчості, а загальний колорит «пасторальності» співвідносився з пастерсько-пастушськими стосунками Христа та його пастви;

– перетворення органного мистецтва в Західних церквах XVII століття випередило відділення від візантійських традицій «аккламаційної» гри, містило паралель до протиставлення клавірності фортепіано, що стає суто світським інструментом, хоча ідея динамічної розділеності його фактури складалася на підставі ефекту оркестрового звучання, що відтворювало священноспів гуситів у релігійній війні, а клавесинна *промоцартівська* генетика піанізму, що складала основу подальшого просування фортепіанно-рояльної оркестральної гри, засвідчувала збереженість зв'язку із сакральними витокami клавірності;

– класика оркестрового піанізму, сформована Ф. Лістом у розвиток ідей Л. Бетховена (але не реалій його гри як такої), представила абстра-

говану від церковності театралізовану виразність, але в особі її творця Ф. Ліста, що надзвичайно дбав про символічно-образну співвіднесеність із християнськими цінностями, зумовлює чіткість простеження церковної символіки у його темах-образах, тональних виборах, у жанрових уподобаннях одночастинної складної поемності та інше і що до цього часу не співвідноситься при аналізах з глибоким францисканством Ліста, яке становить пограниччя Католицизму з Православ'ям у його матеріальній мінімалізації Служіння;

– своєрідне «повернення» фортепіано у сакральну сферу здійснили зусилля символістів та показовий для ХХ століття скрябінізм, масштаби та значення якого лише в останні десятиліття набувають розуміння та визнання у вітчизняних умовах; і власне сакральним актом виступає впровадження фортепіано у літургійно-містеріальну музику «Книги життя» М. Обухова, в якій символіка Звучого Хреста визначає сакральне призначення композиції, покликаної, на переконання автора, змінити мир у згоду з православно-віроісповідальними принципами.

7.2. Від фортепіанного моцартіанства століття романтизму до поліклавірності у фортепіанній культурі сучасної України

XVIII століття стало часом слави німецької філософської школи раціоналізму в особі видатних її представників І. Канта, І. Фіхте, Г. Гегеля. З філософії І.Канта Л.Бетховен почерпнув свої знамениті «два принципи», вважаючи себе «Кантом у музиці», при тому що трактування тих «принципів» реально було ближчим до гегелівської діалектики. Однак у цій філософії представлена «двійковість» загальносвітоглядного порядку – протиставлення Віри та Розуму, поєднаних мистецтвом. Вказана філософічність, що живила Бетховена, була явищем, заново освоєним науковим світом, тоді як реально картезіанство та філософія енциклопедистів Франції була актуальним комплексом світоглядних установок, підготовлених «галлоцентризмом» німецького «йозефінівського класицизму».

У Бетховена ж, єдиного з великих музикантів Відня кінця XVIII століття, посилення на філософські основи творчості однозначно відверті, хоча вчений ступінь доктора філософії у Л. Моцарта і самодостатній інтелектуалізм його геніального сина свідчили про ґрунтовність цієї сім'ї філософської окультуренності мислення, зокрема у творчості.

Відомим є «галлоцентризм» музичних установок В. Моцарта, як і в Л. Бетховена – поруч із І. Кантом композитор називав Ж.-Ж. Руссо своїм натхненником, а симфонічна та оперна творчість «композитора Конвента» Л. Керубіні склала модель для наслідування. Проте головний бік прогаллицистських тяжінь Л. Бетховена, як свідчить дослідження Л. Кириллиной²⁹⁷, у якій ідея Л. Бетховен – «другий Моцарт», визначила генетику стилю автора «Егоїса» і наскрізну нитку спадщини загалом як виразника «віденського рококо».

Галліцизми мислення Й. Гайдна виявляють його ранні Сонати (№ 1-10), у яких звичний цикл із італійської сонатної композиції доповнено обов'язковим Менуетом (про це спеціально у роботі Н. Ломоносової²⁹⁸). Важливість цих французьких посилок у творчості Віденських класиків відповідає загальносвітоглядним і спеціально філософським настановам, оскільки у вік абсолютизації філософії як «науки наук» у її раціоналістично послідовному прояві знання як об'єктивного за його усунення від суб'єктивного фактора реакції на останнє створювала умови для формування в мистецтві в цілому й у музиці цьому етапі художньої «другої реальності».

Відповідно, провідними ставали типології, освячені церковним генезисом, але що віддалилися від сакральної обумовленості цілого, а фортепіанному спадщині це жанр сонати, що у інструментальному втіленні духовного співу арії²⁹⁹. Зауважимо, концерт і симфонія спочатку були різновидом сонати, тоді як за часів Віденської школи симфонія – симфонізм склали центр уваги інструментальної творчості, а фортепіанна соната та камерна інструментальна музика виявилися спрямованими до набирання рис «симфонізму».

Відомо, що сольна клавирна соната в довенському заломленні представляла спочатку стійко 4-хчастний цикл (у тріо-сонаті), що знаменував своєю чотиричастиною моделювання протилежних почав матеріального світу, за допомогою звукового виявлення якого передавалася символіка логоса-раціо від біблійних часів (чотири Євангеліє,

²⁹⁷ Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество. В 2 томах. Москва : Научно-издат.центр «Московская консерватория», 2009.

²⁹⁸ Ломоносова Н. Ранні сонати Й. Гайдна та проблеми їх редакційної інтерпретації. Київ, 1998. 17 с.

²⁹⁹ Gudel J. Możliwości brzmieniowe fortepianów epoki Chopina // Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. P. 503–512.

у матерії слова, що несуть Істину про ідеальний світ). Тоді як вихідна тріо-соната орієнтувалася на моделювання церковного триголосся за символікою Трійці (див. Т. Полянська³⁰⁰).

Становлення сольної сонати у французьких майстрів визначилося в багаточастинності сонати-сюїти, що містить парні сполучення різного в монологічному єдності однієї тональності та тематичної облаштованості циклу структурою початкової п'єси. А в італійському прояві кількість частин коливалася від одностайності у Д. Скарлатті до 2-х – 3-х частин Дж. Саммартіні та Дж. Мартіні, демонструючи творчий пошук моделі сонатного циклу. При цьому фактурні показники сольної сонати відтворювали 2-х – 3-хголосіє тріо-сонати, що моделювало, загалом, старовинну вокальну поліфонію 2-х та 3-хголосної побудови.

«Витримане голосоведення» італійської клавірної сонати було ознакою зв'язку з церковною співочою практикою.

Віденська соната спочатку розірвала вищезгадану ознаку «витриманого голосоведення», а за кількістю частин у циклі явно тяжіла до тричастинності, що співвідноситься зі структурою раннього облігатного концерту, а потім і сольного віденського варіанта цієї типології. Сміслова паралель типології сольної сонати та концерту трималася на виразно віртуозній спрямованості викладу, що виходить із славильно-радісного тону звуковиявленості. З урахуванням того, що саме сольна соната зберегла це типологічне найменування(тоді як сонати для різних ансамблів визначалися і визначаються за кількістю учасників музикування – тріо, квартет, квінтет тощо), якість високої абстракції виразності закріплювалася саме за сольною чи клавірною з іншим інструментом сонатою.

Віденська соната, яка спочатку тяжіла до тричастинності (пригадаємо вищевказані ранні Сонати Й. Гайдна), становила синхроніку до концерту з його явно духовним коренем у варіанті облігатного концерту і у зберігавшому ореол *обраності* у віденському зразку цієї типології. І особливе місце у цих паралелях з концертом та особливостях трактування цього останнього належить В. Моцарту, що стійко дотримувався тричастинної циклізації (переважала вона і в Й. Гайдна,

³⁰⁰ 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.

але явно варіювалася у Л. Бетховена). За аналогією з концертом, що мав духовну прив'язку (двійковість церковного *concerto da chiesa* і салонного *concerto da camera*), в якому тричастинність могла асоціюватися з християнською трійкістю, вказана конструктивна спрямованість В. Моцарта узгоджувалася з його переконаним аристократизмом і схильністю до християнських містики (залучення останньої в масонстві і привернула композитора до «спільноти свобідних камінників», а потім, зважаючи на все, розчарування, що стало, за Ф. Гетцем, причиною дивної смерті генія³⁰¹).

Саме моцартівська клавірно-фортепіанна соната чітко відтворювала концепцію циклу концерту, при тому що саме цей автор, єдиний з Віденців, підкреслював клавесинні салонні компоненти виразності сонати, при тому що власне фортепіанна оркестральність проступає в інших жанрах (типу фантазій, див. ³⁰²). Адже моцартівська Соната склала самостійну виразну паралель до бетховенської версії, що оцінювалася за «симфонізованими» зразками типу № 8, 21, 23 тощо, яка мала також «відгалуження» у вигляді множинних «легких» та дво-частинних Сонатах цього композитора.

Моцартівський тип фортепіанної Сонати спирався на «оклавесинені» фортепіано, які лягли в основу «легких» фортепіано бідермаера та романтизму першої половини XIX століття. При цьому рясна мелізматичність викладу тем та відверта темпо-ритмічна вирівняність частин циклу пов'язувала Моцарта з французькою клавесинною продукцією рококо. Сонатна спадщина цього автора в сольному фортепіанному мистецтві, як головному типологічному пласті, свідчила про усвідомлення принципів традиційної церкви понад деїстичних підходів сучасної композитору віденської класики і німецької філософії раціоналізму, також і філософії французьких енциклопедистів.

У Моцарта його піанізм представлений його клавірними Сонатами, які складаються майже всі з трьох частин, але опозиції їх «стерті» почерпнутою від французької школи наскрізною моторністю-танцювальністю, структури всіх частин Сонат підлягають єдиному

³⁰¹ Götz F. Die Zauberflöte in der Inszenierung Walter Felsensteins an der komischen Oper Berlin 1954. Berlin : Henschelverlag, 1958. P. 18.

³⁰² Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество. В 2 томах. Москва : Научно-издаг.центр «Московская консерватория», 2009.

формотворчому принципу сонатності-строфічності (остання є історичним джерелом сонатної структури у чергуванні заспів-приспів). Про філософські позиції Моцарта не прийнято писати, хоча блискуче виховання, організоване його геніальним педагогом-батьком Л. Моцартом, до речі, у якого, як зазначено вище, був науковий ступінь доктора філософії, передбачало ґрунтовний філософсько-математичний вишкіл.

Щодо геніального дару В.Моцарта в математиці є точні відомості³⁰³, непрямим, але вкрай авторитетним посвідченням математично-комбінаторності мислення автора «Чарівної флейти», є констатація К. Штокхаузенем протосеріалізму у Моцарта, яку голова Кельнської студії продемонстрував в аналізі «легкої» C-dur KV 545 Сонати Моцарта³⁰⁴. Особливого роду подвійні побудови цього чи інших Сонат потребують спеціального дослідження – вказуємо лише спостереження К.Штокхаузена про двоїстість ритмоформул Моцарта³⁰⁵, підкреслюємо відому всім музикантам моцартівську традицію «розсікати надвоє» експозицію сонатних Allegro, тематичний комплекс яких орієнтований на співвіднесення головної та тематично-образно самостійної сполучної партії.

Сказане свідчить про реактивність В. Моцарта на розумові абстракції, що надихали його сучасників, але з певним акцентуванням ним у творчості філософсько-французьких картезіанських впливів. В них двійкові побудови, органічні для французьких клавесиністів, оригінально коригували прогегелівську конструктивну діалектику. Саме чембальна-клавесинна соната готувала моцартіанські піаністичні здобутки, в яких щедра мелізматика символізувала інструментально втілену фігуративність алілуйного співу, виключаючи підкреслювані театральньо-драматичні контрасти тем і частин циклу.

З віденських класиків тільки Моцарт всією своєю сутністю аристократа-монархіста усвідомлював французьке розмежування театральності та салонності, класицистських позицій та камерної вишуканості

³⁰³ Митрополит Петр Могила. URL: https://antimodern.wordpress.com/2013/01/12/st_petr-4/

³⁰⁴ Штокхаузен К. Ритмічні каданси у Моцарта // Укр. музикознавство, в. 10, Київ, 1975. С. 220–271.

³⁰⁵ Штокхаузен К. Ритмічні каданси у Моцарта // Укр. музикознавство, в. 10, Київ, 1975. С. 220–271.

у сповіданні галантності-милосердя, він єдиний з Віденців продовжував писати Тріо-сонати з його ж салонно-камерними композиціями типу клавірно-фортепіанних сонат. У XIX ст. моцартіанство помітно було дуже яскраво на хвилі Реставрації, у мистецтві бідермайера, згодом загаврованого як ознака реакційності-консерватизму (і так воно й було у політичному виразі). Але на певному етапі саме Лондонська та Віденська школи в презентації «легкого» піанізму стали провідниками моцартіанства як неоркестральності в гри, апогеєм виявлення якої стала діяльність Шопена-піаніста.

Однак, смерть Ф. Шопена в 1849 р. врятувала його, можливо, від злиднів, оскільки салонні легкі інструменти винищувалися як «недоконалі» з погляду рояльних можливостей силовій гри. І лише французька школа та ідеологічно з нею солідаризована школа на європейському Сході, спадкоємці мендельсонівського бідермайера в особі К. Райнеке у другій половині XIX ст. підтримували камерно-салонну лінію, невідривну від моцартіанських установок на математичне, одухотворене торканням позицій духовної музики, консонантно вивірене мистецтво Віри (про це розгорнуто в книзі автора даного нарису)³⁰⁶.

Як відомо, послідовним оппонентом співдружності Ф. Ліст – Р. Вагнер був Й. Брамс, який охоплював політико-соціальні позиції представників тих художніх антитез. Але у фортепіанній творчості упевнений бетховеніанець Й. Брамс дотримувався чітко німецької філармонійно-театралізованої «маскуліної» манери гри, становлячи національну окреслену «рояліану» у піаністичному ігровому вираженні. У XX ст. разом із неокласицизмом початку століття відзначилася необарокова лінія, причому, у французькому варіанті її виявлення як неорококо. І якщо французька та слов'янські школи в особах К. Сен-Сансу, К. Дебюссі, В. Ребікова, А. Скрябіна послідовно проводили «рівняння на салон», то й у німецькій школі такою з'явилася протидія бетховеніанству-лістіанству у творчості майстрів, налаштованих на втілення просимволістських позицій. Про це справедливо викладено у книзі Д. Андросової щодо не лише фортепіанних досягнень Сходу Європи і України, а й фортепіанних композицій Р. Вагнера³⁰⁷. У змістовному

³⁰⁶ Цимбали. URL: <https://ru.wiki.org/wiki/Цимбали><https://uk.wikipedia.org/wiki>

³⁰⁷ Андросова Д.В. Символізм і поликлавирність в фортепіанном исполнительстве XX в. Монографія. Одеса : Астропринт, 2014.С. 80–85.

плані Сонати Р. Вагнера протистояли програмним симфонізованим творам Ф. Ліста для фортепіано, впроваджуючи, у межах вагнеріанського-ліст'янського неоромантизму символістську зашифрованість і камерність висловлювання.

Але найбільше демонстративно це виявилось у послідовників Г. Малера, який свідомо посилався в симфонізмі на Р. Вагнера, у Нововіденців, які обходили ліст'янські фортепіанні симфонізації, довіряючи мініатюризму-інтелектуалізму промоцартівського сенсу. Прийняття моцартіанства в мисленні демонстративно представив послідовний вагнеріанець Р. Штраус, визначившись в оперній творчості, після проєкспресіоністських виходів «Саломеї» та «Електри» (1905, 1907), у спадкуванні стилю «Весілля Фігара» в опері «Кавалер троянд» (1911), в якій у центрі сюжетної інтриги і по суті висловлювання актрисо-ю-травесті показаний був «подорослішавший» Керубіно у персонажі головного героя композиції Октавіана.

Зі сказаного виростає теза про принципове пересування бетховеніанських симфонічних установок наприкінці ХІХ – початку ХХ століть до мрцартіанських варіативності та сюїтності, що особливо наочно вибудовується у фортепіанних творах Нововіденців, які явно «підхопили» символістську «полегшеність» фактури вагнерівських Сонат. Так, ще на початку 1910-х у 1900-ті роки з'явилися камерні композиції для фортепіано, що увійшли до золотого фонду репертуару Моцарт-конкурсів у Зальцбурзі: мініатюри А. Шенберга, А. Берга та О. Веберна. І в них відродився «дух симетрії», почерпнутий ними з ранньосонатних – ранньосюїтних опусів, в них числова символіка замістила програмні вказівки в назвах творів та їх частин.

Двійкові уподібнення при темпово-жанровому контрастуванні «Шість п'єс для фортепіано ор.19» А.Шенберга становлять відмінну рису їх побудови та образно-тематичного наповнення. Так, див. «скерцозну мозаїку» п'єс № 1 і 4, «неспівучу уповільненість» звучання в № 2 і 5, нарешті, виділену траурність образів п'єс 3 і 6 (нагадуємо, що остання представляє вкрай стислий варіант реквієму, будучи присвяченою пам'яті Г.А. Малера). В результаті цикл – не цикл «6 п'єс ор. 19» «розсічений» на дві фази по три п'єси (християнське трактування символіки цифри 6), в яких «стерта» скерцозність № 1 і 4, quasi-кантиленність 2 і 5, «нерозгорнута» траурність 3 і 6 створює симетричне угрупов-

вання – у разі їх спільного подання (що не є обов'язковим у зазначенні автора, але провокується винятковою короткістю кожної п'єси).

Підкреслюємо також символістську «половинчастість» у поданні жанрово-темпових розмежувань, що особливо вражає у співвідношенні № 3 і 6. Ремаркою позначений жанровий тип маршу в № 3 у поєднанні з повільним темпом виводить на траурність, хоча викладені контрапункти нижнього та верхнього голосів демонструють поліфонічну динамічну розподіленість, що знижує пафос маршевої, а з нею власно враження траурності. Тим більше, що «алегорична» траурність № 6, реквіємний зміст якого, без підказки автора практично не вловлюємо, бо очевидне звуконаслідування ударам дзвона (віддаленим і «рідким») вводить хіба що асоціацію з певною пейзажною похмурістю і «сірістю» того, що відбувається. Підказка Шенберга – пам'яті Г. Малера – створює ємність концепції смерті художника, незбагненого оточуючими у його композиторському гігантизмі.

Наявність зазначених символістських складових у А. Шенберга у п'єсах ор. 19 закономірною є в історичній послідовності складання експресіонізму у відгалуженні від символістсько-імпресіоністських установок. І вже спеціальне місце одержують зазначені символістські компоненти, у тому числі у фортепіанній творчості, у А. Веберна, творчий метод якого В. та Ю. Холопови схильні були визначати як символізм загалом, тобто з упованням на моцартіанство у фортепіанних творах.

Зміни світобачення, відповідно, зміна композиційних стереотипів і тематично-образних виборів відбулися на рубежі 1918–1919 років, коли виявилася відсунутою «ера символізму» від «нової молоді» 1920-х, з наступним шаленим сплеском «молодіжно-тинейджерівської хвилі» 1950-х – 1960-х. Однак атеїстичні уподобання молоді 1920-х та її опозиція символізму не повторилися у «кельтському відродженні», як назвав Т. Лірі молодіжний рух хіпі 1950-х та наступних десятиліть. При всьому «антидебюссизмі» і «антискрябінізмі» 1920-х фортепіанна виразність, апелюючи до джазових паралелей, висувала зовсім не оркестральний піанізм, але зосереджуючись на промоцартіанській клавірності, яка своєю акантиленною умовністю співвідносилася із клавірно-клавесинними звучаннями промоцартівського піаністичного мистецтва.

У роботі Д. Андросової³⁰⁸ ретельно зібрані матеріали щодо піанізму С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, які за зовнішніми ознаками маскулітного симфонізованого фортепіанного виконавства репрезентували ніби його «бетховенську» академічну лінію. Але уникнення «голосного» форте і театральне «замираючого» піано, відсутність підкреслено повільних темпів і налаштування на надвисоку швидкість пальцевої техніки у С. Рахманінова, «алегатність» і «стримана сухість» звуковидобування у С. Прокоф'єва вказують на салонний базис їх підготовки, отриманий першим у М. Зверева, а другим від А. Єсіпової.

«Двічі нова молодь» 1950-х – 1960-х відмежовувалася від релігійних демонстрацій (неприйняття К. Орфа як музичного лідера молодіжного мистецтва 1950-х) – загально визнаним кумиром авангарду 1950-х – 1960-х став скрябініст О. Мессіан у всій повноті його універсально-релігійних ідей. І це «повернення символізму» було відзначено найпотужнішим фортепіанним бумом – не-рояльного піанізму, оскільки саме фортепіано, зокрема «підготовлене» фортепіано К. Штокхаузена і Дж. Кейджа, взяло на себе основний тягар донесення творчих ідей знаменитих авторів.

Клавірна надмірність О. Мессіана, у якого твори для органу і з органом, для фортепіано та з фортепіано, для «хвиль Мартено» та з «хвилями Мартено» склали квінтесенцію його інструментальної продукції. Не забуваймо, що Мессіан представляв неоекспресіонізм, який поєднував показники трьох авангардних напрямів (експресіонізму, футуризму, примітивізму) під егідою дебюсситського імпресіонізму. І декларативний неоекспресіонізм, що склався у великого французького майстра, визначений був вихідним дебюссізмом-символізмом Мессіана 1930-х років і містив те поєднання смислів і технік, які спрямовували підсумовуючі стильові показники до виразного космізму його епохальних творів типу «20 поглядів на младенця Ісуса», «Турангаліла» тощо.

Зрозуміло, що для Мессіана його релігійна зосередженість у діяльності взагалі та творчості особливо у музично-мистецькому прояві висувала символістську складову світобачення та релігійне служіння як таке. Це останнє – релігійна спрямованість – склала основу його

³⁰⁸ Андросова Д.В. Символізм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса : Астропринт, 2014. 400 с.

ідеологічно-творчого лідерства в авангарді-2, тобто в авангардній хвилі 1950-х – 1960-х років. І повернення музиці сакральної – містериальної – спрямованості, втраченої нею у фіналі Нового часу, поєдналося в нього, через *скрябінізм*, із поверненням фортепіано втраченої сакральної причетності. Безпосередні вихованці О. Мессіана, П. Булеза та К. Штокхаузен, підхопили вказану лінію музичного розвитку, визначивши для першого із названих авторів творчий авторський *прорив* у Сонатах для фортепіано, для флейти та фортепіано, тоді як для другого центральним твором стала «Мантра» (буквально «Молитва») для двох акустично підготовлених фортепіано (1970). При цьому у Булеза фортепіано показано підкреслено клавесинно, твір Штокхаузена визначається багато в чому відтворенням в акустично підготовлених фортепіано ефектів гри на струнних щипкових індійської музичної традиції, що принципово співвідносне з клавесинною «щипковістю».

Аналогію цим творам безпосереднього оточення О. Мессіана склали твори італійського авангарду, серед яких особливо виділяється Секвенція IV Л. Беріо, що назвою вказує на духовне джерело творчого натхнення композитора. Скрябіністські реалії прояву фактури твору обґрунтовані у книзі Д. Андросової, висновком цього аналізу виступає така теза:

«...вираженість ‘протопоставангардних’ рис мислення, оскільки очевидно виявляється *інверсія* ідеї ‘надмістечтва’, що просувалась від Скрябіна до Мессіана в масштабах ‘дзвінної мідності’ фортепіанних звучань, в яких символіка ‘грандіозності’ явно відтісняла пласти ‘витонченості’ (в скрябінівській термінології), – а Беріо все вирішує в контрастах гучного – надтихого, але з явною перевагою другого і з абсолютизацією ідеї ‘відлуння’ в грі з третьою педаллю на конструкції *традиційного* інструменту»³⁰⁹.

До цих аналогій постскрябінівської клавірності слід додати численні твори авторів українського та східнослов'янського авангарду, серед яких композиції В. Сильвестрова, Л. Грабовського, О. Козаренка, Е. Денісова, Д. Смирнова. І спільним знаменником цих надзвичайно оригінально-самостійно виступаючих авторів у фортепіанних творах є їх *фортепіанне моцартіанство*, піанізм *не-рояльної* типоло-

³⁰⁹ Андросова Д.В. Символізм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. С. 194.

гії, але спрямованої до салонно-камерної вишуканості та символічної багатозначності звучань (чого тільки варті назви п'єс) Постлюдіями у В. Сильвестрова в контексте апробацій символістських проєкцій у фортепіанну літературу останніх трьох десятиліть!).

Особливо яскраво художньо-творча реабілітація символізму зложилася на рівні постмодерну-поставангарду 1970-х – 2000-х років. А закладена символізмом фортепіанна клавирна лінія, «виринаючи і потопаючи», діяла на протязі всього минулого віку. Тільки символістська тенденція «стирати» протиріччя і розмежовувати обернулася після 1918/1919 різкою опозицією, в роботі даного автора вона названа диз'юнктивною³¹⁰: традиціоналізму, в піанізмі солідаризованого зі стилістикою бетховеніанської фортепіанності, і модерну/авангарду. Поки знову, на хвилі «неосимволізму», моцартіанство стало загальнозатребуваним, що виразилося в естетиці фортепіано фірми «Ямаха», в котрих очевидними є ознаки зв'язку з «легкими» інструментами шопенівської доби.

І все ж, при очевидних нерівностях соціально-культурних просувань минулого віку є в ньому закономірності, які сукупно його відмічають як століття Науково-технічної революції (а це технічно-виробниче уподібнення його ролі віку Першої технічної революції в Англії XVIII ст.) та вік Психології підсвідомого. Останнє підкреслює «етажність» мислительних операцій, причому, на принципах «контрастної» поліфонії. Доречі, відродження поліфонічного мислення відмічає XX ст. у порівнянні з віками гармонічного мислення Нового часу, однак то опора на *старовинну контрастну*, а не на імітаційну поліфонію. Так закладається особливого роду смислова двоїчість мислительних побудов, незрівняних з домінуванням психології свідомого в мислительній ієрархії Нового часу.

Як вже відмічалось вище, в роботі О. Маркової представлено генеральне узагальнення мислення XX століття як того що звершується з опорою на двоїсті структури, виявлення котрих дана автор зв'язувала зі значимістю метажанрових типологій типу пасіона-меси³¹¹ [11, с. 126]:

³¹⁰ Див. про це: Шевченко Л.М. Стильові характеристики української фортепіанної культури XX століття: монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 336 с.

³¹¹ Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Киев : Музична Україна, 1990. С. 126.

«Музична мова ХХ сторіччя та архітектоніка спираються на докласичні, ренесансні та доренесансні форми музичного мислення...». І надалі названа авторка узагальнює: «Все вищесказане засвідчує про органічність проникнення обрядності й старовинного ритуалу в театралізовану область музики. Композиційні рішення музичних творів наповнюються похамузичною нормативністю ритуалу...»³¹².

Надалі цитована авторка вказує на максимальню широке коло прикладів особливої задіяності в композиційних нормативах ХХ століття двочастинності-двофазовості пасіонного типу в структурних перевагах, котрі історично, через пієтизм Й.С. Баха³¹³, виводить і на значимість православної літургії в конструктивній, головне ж, в змістовній навантаженості тої двофазовості. А мова йде про етаппи втілення ідей Уготовлення – Звершення как двофазового акту, похідного від першолітургїчних та першоритуальних дійств, однак закріплених смислом-структурою бахівського пасіона з його надзвичайною увагою на композиційні рішення у ХХ стторіччі.

Відмітимо, що при всім шануванні Й. С. Баха в ХІХ столітті ні один композитор не звернувся до цього жанрового типу як самостійної смислової одиниці жанру, тоді як в минулому столітті цей жанр опинився надзвичайно затребуваним і безпосередньо у відтворенні богослужбеного його генезису (див. «Пасіон від Луки» в постановці К. Орфа в 1928 році, «Пасіон від Луки К. Пендерецького, «Водний пасіон» Тан Дуна, «Пасіон від Матфея» С. Губайдуліної, ін.) і в проєкціях парності Уготовлення – Звершення в театральню-художню умовність («Жанна д'Арк на вогнищі» А. Онегера, «Істина про Жанну» А. Детюїє, двофазовість 10-тичастинної симфонії О. Мессіана «Турангаліла», ін.).

Даний висновок про структурно-смислову значущість ритуально-пасіонних проєкцій у двочастинні-двофазні структури найнрупніших творів ХХ століття звертає до філософсько-естетичних узагальнень щодо переваг розумових стереотипів у ХХ столітті – у порівнянні з освоєними цього роду цінностями ХVІІІ–ХІХ століть. Нагадуємо, що показове для моцартового сприйняття Віденського класицизму виводить на чуттєвий рівень сприйняття *двійковості* структур (хоча двочастинність проглядається і в структурах сонатних циклів

³¹² Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Киев: Музична Україна, 1990. С. 127.

³¹³ Wilson-Dickson A. A brief history of Christian music. Oxford: Lion Publishing pic, 1997, P. 140.

Л. Бетховена) походить від картезіанської дуалістичності мислення та «накладаються» трійкові структури, показові для німецької філософської думки від І. Канта до Г. Гегеля. У ХХ ст. виділяється філософська концепція Т. Адорно, яка виходить на музичну соціологію та до певної міри на музикознавство ³¹⁴).

Повертаючись до моцартівських принципів музичного формобудівництва, виділяємо таку стрижневу якість Віденського стилю та В. Моцарта насамперед як двофазність «зверху» трійчності композиційних показників. Вище зазначалася «розсіченість» сонатних експозицій на нерівнооб'ємну двофазність, двофазність, в якій образи-опоненти складають надбання головної та сполучної партій (у фортепіанних Концертах В. Моцарта спеціальна «авторська» вступна тема соліста формально закріплена як сполучна), тоді як побічна-заклучна утворюють варіюючий комплекс по відношенню до двох перших. Гайднівський варіант експозиції сонатної форми Allegro також утворює нерівнооб'ємну двофазність, в якій головна-побічна складають єдиний тематичний ряд, тоді як заключна виразно самостійна. Бетховенські експозиції просторово найбільш «симетричні», оскільки головна-сполучна та побічна-заклучна по протяжності співвідносні, хоча основний смисловий упор знаходиться в першому етапі показу експозиційного матеріалу.

Що стосується будови сонатного Allegro в цілому, то всім відома установка на двофазність експозиції, що повторюються окремо, і розробки-репризи, що у разі розгорнутості розробки у Бетховена має явно деструктивно-нерівнооб'ємний сенс (чому в окремих пізніх Сонатах композитор відмовляється від нормативних повторень кожної з фаз).

Нарешті, композиція циклу із трьох частин як базовий показник сонатного структурного принципу у виконавському прочитанні стійко орієнтована можливість виконання окремо Allegro і одну за одною другої і третьої частин (виникає проблема членування деяких чотиричастинних Сонат Бетховена).

Названі композиційні показники «покривання» анахроністичної ніби для Віденської школи двофазністю (органічної в устоях композиції) трифазних членувань, що народжуються в музиці філософської та театральної антитетичності ідей і характерів, свідчать про органіку

³¹⁴ Adorno T. Philosophie der neuen Musik. Frankfurt a.M., 1978. 200 p.

традицій картезіанства з його логічною антитетичністю положень, однак явно «накладуваних» на троїчність народжуваної німецької філософської гегельянської концепції. Кантівська антитетичність, з одного боку, успадкувала логіко-математичні підстави картезіанства, а, з іншого, всеосяжний принцип кантівської антитетичності створював перспективи діалектичних перетворень заявлюваних антитез.

Все сказане демонструє органіку переходу від XVIII до XIX століття від двійковості до трійкових зчленувань у умоглядних та музичних композиціях. Нагадуємо також, що двійкове (четвіркоче як «двічі двійкове») склали з давніх-давен знак раціо, логосу – символічною тому постає четвертинність канонічних та апокрифічних Євангелій у Біблії, наявність чотирьох Євангелістів, що асоціюються із символами просторових вимірів та стихій. Проте «покриваючим» початком цих раціонально-логічних проявів стоїть Віра, Божественне єдність Розуму. І цей же принцип проявляється у сонатній творчості XVII – першої половини XVIII століття: двійкові зчленування темпово-жанрово контрастних п'єс, їх «спареність» в чотиричастності сонати-сюїти «покриті» церковною і духовно-салонною призначеністю творчої продукції.

Віденська школа вперше у світовій практиці «відриває» музичне виробництво від церковного культу, але зберігає високий надбуттєве положення мистецтва (це головна позиція «німецької культурної ідеї» у піднесенні культури-мистецтва, а не релігії та державності як вищих цінностей нації). Філософічність – замість релігійності – музики стає основою вираження в ній. Звідси – вихід філософічно-діалектичної тріадичності на перший план висловлювання як «покриваючого» початку вирощеної під егідою церкви логічної антитетичності.

XX століття виявило новий поворот розумових підходів, відроджуючи двійковість і як логічний принцип, і як філософсько-діалектичну всеосяжність. У концепції Т. Адорно узагальнюється «життєва діалектика» світу як двофазна діалектика, яка принципово «поглинає» традиційну для XIX століття трифазову концепцію теза-антитеза-синтез, виявляючи єдність тези-антитези в першій фазі та тези(антитези)-синтезу ³¹⁵. Однак спеціально наголошуємо на тому, що двофазовість Адорно принципово «розсікає» трифазову діалектику Гегеля, опора

³¹⁵ Adorno T. Philosophie der neuen Musik. Frankfurt a.M., 1978. 200 p.

на яку дає двоскладність знайденої розумової закономірності на рівні філософського знання.

Дане спостереження на філософському рівні має точні тяжіння до симетричної двійковості у музичних побудовах. Так, Б. Бартока, за жанровими виборами у творчості, за тяжінням до втілення в авторській композиції народності та за емоційною спрямованістю викладу «від мороку – до світла», порівнюють із Л. Бетховеном, і це цілком справедливо. Але вражає при цьому «антибетховенська» опора на симетрію композиційних підвалин рондальності та п'ятичастинності типу АВСВА, а також нерозривність авторського – народного – людсько загального, народжена соціалістичними уподобаннями автора «Allegro barbaro».

«Антибетховенським» є і бартоківський «гіпер-монотематизм», у якого (як у багатьох авторів напередодні ХХ століття і тим більше представників минулого століття) поліфонічна «тематична єдність» охоплює всю сукупність представлених у творі тем-образів (див. функцію теми-серії Фуґи в «Музиці для струнних, ударних і челести» Б. Бартока). Доказом логічності такого узагальнення є цілком органічне для цього автора «перетікання» тонально-тематичного і додекафонного методів творення – див. наявність вищевідміченої симетричної п'ятичастинності «моста» як у Четвертому, так і в П'ятому квартетах. Ці два останні твори з ідеологічних міркувань прийнято було протиставляти одне одному, тоді як обидва утворюють безперервну лінію прояву майстерності Бартока у творчості 1930-х років.

І впізнаваною – в аналогії до моцартіанства – постає «подолана» трифазність конструктивного динамізму на користь двоетапної розчленованості цілого. Названа «Музика для струнних, ударних та челести» Б. Бартока є ідеальним прикладом такого «перехрестя» конструктивних підходів. По-перше, очевидна симфонічна основа твору, хоча «усіченість» оркестрового складу спочатку вносить небарокові корективи.

У цьому баченні перша частина, Фуґа, становить щось типу вступу, що розрісся в самостійну композицію, після якого йдуть Allegro, повільна частина і фінал. Звідси – ніби класична трифазність циклу з першим і завершальним Allegro і середніми частинами (у даному випадку середньою частиною) викладу. Але є й інший композиційний

принцип, заявлений смисловою дедуктивністю від «вступної» Фуги по відношенню до тематизму наступних частин (це і є «гіпер-монотематизм» твору). Є і чітка чотиричастина соната-сюїта у темпових вимірах повільно-швидко-повільно-швидко. Власне, виконавський склад «Музики» утворює пограниччя до симфонії – і до ансамблевої сонати з «облігатними голосами» струнних, ударних та челести. І тому асоціативна трифазність симфонії у Бартока явно «покривається» реаліями сонати-симфонії необароко.

І є ще одна сторона «подолання трійковості двійковістю»: назва твору і виконавський склад, що стоїть за ним. У назві («Музика для струнних, ударних і челести») виділені як би три тембральні якості звучання, з яких перші два втілюються групами інструментів, але челеста одинична, більше того, у виконавській реалізації «вуалюється» грою фортепіано у відповідній динаміці та регістрі. Барток виділив челесту, оскільки їй призначена особлива роль у драматургії цілого: вона – «перемикаючий» фактор з одного смислового ряду в інший, з реалій життєвого мімезису (мислительного, образотворчого) – у світ «кудаваності» (див. її появу перед фантазмагорією та після середнього розділу III частини, явище «дитячої» теми у могутній народності музики коди фіналу). І виділення челести зупиняє увагу на пограниччі жанрової типології твору – і до симфонії, і до концерту, з «облігатним» голосом челести.

Але загалом участь челести у звучанні «Музики» мінімальна, легко «підмінюється» фортепіанними «репліками», а реалією вистави Симфонії-сонати-концерту (такий реально жанровий ухил твору) виступає інструментальна *двоскладовість* виконавського виявлення (струнні – ударні), оскільки другий солюючий інструмент, фортепіано (див. його драматургічно важливе соло у розробці II частини), композитор розміщує у групі ударних. Так «урочиста двійковість» у композиції «закриває» трифазові зчленування циклу, «втягуючи» трійкове угруповання інструментів оркестру (мелодійні – гармонічно підтримуючі – педальні) у двійкове «згортання» (струнні – ударні).

Показовою є участь фортепіано в оркестрі Б. Бартока, що робиться композитором-піаністом, піаністом-віртуозом світового виконавського масштабу. Як і в сольному виконавстві, в оркестровому заломленні звучання фортепіано Барток категорично минає фортепіанно-рояльну

оркестральність піанізму, виділяючи *його клавірно специфіку*, відмінну від «наслідування оркестру». Моцартіанство виконавської позиції Б. Бартока демонстративно й у тому, що в його авторській подачі він «по-салонному» уникав форсованих звучностей – і це наочно у його поданні емблематичного для нього та ХХ століття загалом «Allegro barbaro».

Сказане ілюструє повноту прояву двійкових композиційно-сміслових побудов у творчості одного з композиторів, які символізують мистецтво ХХ століття взагалі. Вище вже йшлося про типовість для ХХ ст. сюжетно-композиційного розкладу на кшталт бахівського Пасіону, у тому числі це виконавські рішення (див. двочастинну композицію Є. Колобова за «Євгеном Онегіним» П. Чайковським). І зовсім вражає спостереження Б. Ярустовського щодо двофазної корекції (моцартіанство формовідчуття!) сонатних Allegro в так званих «воєнних» симфоніях Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, А. Онегера, І. Стравінського, Б. Бартока та ін. сонатних Allegro «просвічується» накладенням на трифазові відносини експозиція – розробка – реприза, тоді як двофазний «розріз» чи то різко розділяє фази розробки (Шостакович, Барток), чи охоплює першою фазою експозицію-розробку, а друга складається з відповідностей репризи-коди (А. Онегер та ін.).

Відзначається особливий «подолання» тричастинності двофазовістю в поемних структурах О. Скрибіна, І. Стравінського, М. Равеля, Б. Бартока, причому, це в таких доленосних композиціях як «До Полум'я» Скрибіна, «Весна священна» Стравінського, «Вальс» та «Болеро» Равеля, «Allegro barbaro» Бартока. Особливо наочно зазначені змістовно-структурні показники спостерігаємо у Равеля у двофазовості поеми «Вальс», яка у послідовності експозиції-розвитку першої частини та експозиції-динамічної репризи ніби просто відтворює структурні позначки «двофазової діалектики» Т. Адорно.

З перерахованих творів виділяємо названі композиції О. Скрибіна та Б. Бартока, оскільки вони написані принципово для фортепіано, причому явно не для «рояльного» фортепіано. І очевидна космічна (у Скрибіна), планетарна (у Бартока) масштабність образів, «стиснутих» у компактну поемну форму та відверту мініатюру. Однак зазначена двочастинність явно «накладається» на ознаки тричастинного викладення.

І цю обставину спеціально підкреслює Барток в «Allegro barbaro», починаючи другу, репризу за тонально-тематичним наповненням фази – різким уповільненням темпу (пор.з такою ж темповою зміною в репризі I частини Другої симфонії А. Онегера), що становить «симуляцію тріо» в моториці п'єси-скерцо: темпово тут має місце репризна тричастинність, тоді як тематизм і тональна вибудова чітко показує двочастинність.

Зрозуміло, що зміна числової символіки з XIX на XX століття пов'язана з усвідомленням значень чисел, з яких число три стосується сакральності християнської Троїці (XIX ст. – епоха «релігійного відродження» після атеїстично-деїстичного буму XVII–XVIII ст.), число два – знак диференціюючого раціоналізму. Вплив раціоналістичного марксизму у XX ст. був у апогеї державного визнання його могутнім соціалістичним табором. Але поза цим офіційним визнанням і в самому СРСР етапами допускалися Богослужбові втілення (під час Вітчизняної війни церкви відкривалися, саме знамените звернення Сталіна з початком Війни: «Брати і сестри!», – збіглося з церковно-общинним слововживанням тощо), і поза СРСР потужно піднімалися релігійно-філософські напрацювання (екзистенціалізм, неотомізм та ін.)³¹⁶.

Як бачимо, відзначений універсалізм *фортепіанного моцартіанства* (гра на «легких» фортепіано) у першій третині XIX століття отримав парадоксальне продовження у XX столітті у руслі фортепіанного модерну, концентруючись, за справедливим узагальненням Д. Андросової³¹⁷, у модерністському мистецтві О. Скрябіна та Г. Гульда. Моцартіанський «легкий» піанізм отримав свою проекцію в Україні, як зазначалося вище, у скрябіністських фортепіанних установах, салонна основа яких відповідала стійкості цього роду мистецтва у шляхетсько-дворянських колах Центральної, Південної та Східно-Слобідської України на початку XX століття. Відомий блискучий салонний піанізм М. Лисенка, причетність до цього мистецтва В. Пухальського, нарешті, єдина у своєму роді діяльність (недоступність для вихованців Скрябіна-піаніста роботи на кафедрах спецфортепіано, виняток – Одеса) в Одеській консерваторії учениці О. Скрябіна Н. Чегодаєвої.

³¹⁶ Цимбали URL: <https://ru.wiki.org/wiki/Цимбали><https://uk.wikipedia.org/wiki>

³¹⁷ Андросова Д.В. Символізм і поліклавирність в фортепіанном исполнительстве XX в. Монографія. Одеса : Астропринт, 2014. 400 с.

І до певної міри данну лінію підтримували О. Алексеєв, П. Чуклін, Ю. Некрасов.

Фортепіанна гра у розвиток «польотного» салонного стилю складає основу ансамблевих із фортепіано творів українських композиторів В. Сильвестрова, В. Губи, Л. Грабовського, що знайшло виконавське втілення у піаністиці Т. Кравченко, Н. Басалаєвої. Але, головне, моцартіанство на Півдні України визначилося мистецтвом Е. Гігельса, який створив стильову ауру виконавських устремлінь Одеси та укрупнивши цей моцартіанський слід у мистецтві від спадкоємця Віденської школи Г. Нейгауза і через Т. Ріхтера, С. Ріхтера. І в своєму роді унікальним історичним експериментом стало виконавство в Одесі шопеніста і блискучого джазового імпрізатора С. Терентьєва, істотою свого дару і «позаконсерваторського» шляху творчої реалізації (Одеська консерваторія до кінця ХХ століття «закрила» просування салонного піанізму) продемонстрував талановите втілення піаністичного моцартіанства в прошопеніанськи вибудованій академічній та свінк-джазовій частинах своїх програм.

Показовим є внесок Західної України, де вихованці К. Микулі, учня Ф. Шопена, колишнього ректора Львівської (тоді Лембергської) консерваторії наприкінці ХІХ століття, підтримували установки салонного фортепіанного мистецтва. І тут особливе місце належить О. Криштальському та піаністу-композитору-вченому в одній особі О. Козаренка, що довчасно пішов з життя через брак розуміння і прийняття його мистецтва від львівського оточення. У їх фортепіанному виконавстві затверджується та поліклавірність виразності, яка задана перетинами фортепіанно-оркестральної та салонно-польотної творчості і яка закладена композиторськими установками провідних майстрів України.

Отже:

– моцартіанство у фортепіанному мистецтві перемогло в епоху Реставрації на межі бідермаера та романтизму у вигляді салонної творчості на «легких» фортепіано, які увібрали клавіризацію фортепіанного виконавства кінця ХVІІІ – початку ХІХ століть у промоцартівських школах Лондонської (М. Клементі) і Віденської (І. Гуммель) шкіл, що сформували явище *та поняття піанізму*, яке було підхоплено та продовжено у паралель створеному Ф. Лістом оркестраль-

но-рояльному виконавству, що стало основою академічної гри з другої половини століття романтизму;

– виконавська еволюція фортепіанної гри скеровувалась композиторською творчістю, в якому жанр сольної сонати склав провідну лінію композиторського творення, відтіснивши ще від середини XVIII століття ансамблю тріо-сонату, що складала вираз церковного та духовного салонного мистецтва; ацерковність клавірної та далі фортепіанної сонати у творчості віденських класиків у концепції німецької культурної ідеї доповнювалась культом надрелігійного та наддержавного мистецтва та філософського надбання нації, що вбирала багатонаціональні інгенти європейської культурно-мистецької традиції;

– моцартіанство у музиці Віденців вбирало розумові нормативи картезіанської філософії раціональної двійковості, що йдуть від логосу релігійних доктрин, «накладаючи» їх на сформовану філософську діалектику від І. Канта до Г. Гегеля з проявом її в музиці в сонатній трійковості циклу; остання (трійковість розумових і композиційних стереотипів) склала вельми багато в надбанні сонатної спадщини Л. Бетховена, тоді як від Й. Гайдна до В. Моцарта склалася класика сонатної циклічності та трактування сонатного Allegro з опорою на трійковість, але регульовану двійковими структурами ранньосонатного, церковного за своєю суттю типу; моцартіанська традиція зберігала зв'язок із духовними засадами клавірної творчості, тоді як бетховеніанство в значній мірі представляло театральність, емансиповану від релігійних дотиків;

– з перемогою трійкових установок у музичній формотворчості у століття романтизму в середині століття бетховеніанський піанізму переміг в академічній грі, тоді як до кінця цього століття та у XX віці відбулося відродження моцартіанських позицій у музиці та своєрідного їх аналога у філософії; причому, парадоксальним чином носіями «перемикань» бетховеніанства на моцартіанство у фортепіанних композиціях здійснювали Нововіденці, вагнеріанці за вихідними позиціями їх організатора А. Шенберга, а також спадкоємці шопенівсько-скрябінівської лінії гри та відповідних композицій; саме моцартіанство скрябінівської лінії реалізувало «повернення до сакральності» фортепіанної клавірності, віхи якого реалізували послідовники піаністики Скрябіна поза Росією та частково в Україні;

– традиції фортепіанного моцартіанства в Україні (Е. Гілельс) у скрябінівських проєкціях (С. Ріхтер), у фортепіанному педагогічному скрябінізмі (Н. Чегодаєва) склали паралель до планетарного ствердження цього типу надсуб'єктивно-ліричного піанізму в фортепіанному модерні Г. Гульда, який сконцентрував моцартіанські потоки мислення, які відзначали всіх великих піаністів першої половини ХХ століття – С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, Б. Бартока, відмічених вираженими показниками клавірного індекса фортепіанної творчості: фортепіанної творчості; наявність потужного пласта модерного моцартіанства в паралель академічному бетховеніанству у фортепіанному мистецтві ХХ століття склали реалії поліклавірності фортепіанної гри минулого століття та сучасності, включаючи досягнення фортепіанної творчості в композиторських зверненнях та у виконавських виявленнях українських майстрів наших днів.

ВИСНОВКИ

– клавірне мистецтво має виражені сакральні основи в органій грі та табуйовані замовчуванням духовності салонної творчості досягнення класично-вірджинально-чембального мистецтва, що має, через традиції Західного Православ'я Ірландії-Британії та Галлії прями проєкції в церковність, сприйняті на основі візантійських впливів Руссю та вітчизняною українською традицією;

– у складеній фортепіанній практиці з двох композиторсько-виконавчих ліній, моцартіанської та бетховеніанської, з яких перша має історичну прерогативу в розробці піанізму як такого, моцартіанство безпосередньо витримувало зв'язки з сакральними основами творчості, що визначило відродження моцартіанства у творчості геніальних композитів і піаністів ХХ століття і вивело моцартіанський завитками фортепіанний скрябінізм на етапи відродження сакрального призначення фортепіано – від О. Скрябіна до О. Мессіана та його багатонаціональної школи;

– найвищою точкою сакралізації фортепіано є включення цього інструменту до духовно-церковної Великодньої акції «мета-твору» Н. Обухова «Книга Життя», виконання якої протягом великодньої ночі та дня покликане було, подібно до задуму Містерії О. Скрябіна, змінити хід світового буття у його наближенні до Вищого.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андросова Д.В. Символизм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса : Астропринт, 2014. 400 с.
2. Асафьев Б. (И. Глебов) Ф. Лист. Петербург : Светозар, 1922. С. 62.
3. Боплан, де Г.Л. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що простягаються від кордонів Московії до Трансильванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і веденням воєн. Переклад з Руанського видання 1660 року. Київ, Видавництво «ФОП Стебеляк», 2017. 168 с. Про козаків і бої на возах С. 19–20.
4. Грубер Р. Всеобщая история музыки. Часть первая. Москва : Музыка, 1965. 484 с.
5. Кантарович Ю. Символика клавира в исполнении камерно-вокальных сочинений В. Моцарта. Канд. дисс., 17.00.03, ОНМА им. А.В. Неждановой. Одесса, 2007. 156 с.
6. Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество. В 2 томах. Москва : Научно-издат. центр «Московская консерватория». Москва, 2009.
7. Кузнецов Б. Эйштейн и Моцарт. *Сов.муз.* 1971. № 12. С. 37–43.
8. Кузнецов К. Введение в историю музыки. Часть первая. Москва-Петроград, Гос.издат., 1923. 128 с.
9. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. Нотные примеры. Москва : Гос. муз. издат., 1940. 616 с.
10. Ломоносова Н. Ранні сонати Й. Гайдна та проблеми їх редакційної інтерпретації. Київ, 1998. 17 с.
11. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Киев : Музична Україна, 1990. 182 с.
12. Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки. Доктор. дисс. Киев, 1991. 263 с.
13. Митрополит Петр Могила. URL: https://antimodern.wordpress.com/2013/01/12/st_petr-4/
14. Муравська О.В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть: монографія. Одеса : Астропринт, 2017. 564 с.
15. 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.
16. Савчук І. Борис Лятошинський і польська культура . Комунікації, колаборації, концепти. Ніжин, видавець Лисенко М.М. 2020. 439 с.
17. Соколова А. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії й Русі-України. Наукова монографія. Одеса : Астропринт, 298 с.
18. Степаненко М. Музично-історичні етюди. Київ : ГРОНО, 2012. 160 с.
19. Степанова О.Ю. Піанізм Лондонської і Віденської фортепіанних шкіл: компаративний аналіз. Канд.мистецтвознавства, 17.00.03 СДПУ імені А.Макаренка, Суми, 2018, 224 с.
20. Уотс А. Миф и ритуал в христианстве. Киев: “София”; Москва : ИД “София”, 2003. 240 с.
21. Цимбали. URL: <https://ru.wiki.org/wiki/Цимбали><https://uk.wikipedia.org/wiki>

22. Шевченко Л.М. Сильові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.
23. Штокхаузен К. Ритмічні каданси у Моцарта. Укр. музикознавство, в.10, Київ, 1975. С. 220–271.
24. Adorno T. Philosophie der neuen Musik. Frankfurt a.M., 1978. 200 S.
25. Cifka P., Friss G., Kertész I., Tótfalusi I. Képek és jelképek. Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1988. 205 p.
26. Götz F. Die Zauberflöte in der Inszenierung Walter Felsensteins an der komischen Oper Berlin 1954. Berlin:Henschelverlag, 1958. 212 p.
27. Gudel J. Możliwości brzmieniowe fortepianów epoki Chopina // Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. S. 503–512.
28. Harvard concise dictionary of music. Complidit by Don Michael Randel/ The Belknapmpress of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978. 577 p.
29. Jeffery P, The Christian Chant Repertory Recoered: The Georgian Witnesses to Jerusalem Chent. *American Musicological society*. Volume XLVII Spring 1994, numer 1. P. 1–38.
30. Wilson-Dickson A. A brief history of Christian music. Oxford: Lion Publishing pic, 1997, 428 p.

Information about the author:
Shevchenko Lilia Mykhailovna

Doctor of Art Criticism, Honored Artist of Ukraine

Professor of the Special Piano Department,

Head of the Piano-Theoretical Faculty,

The Odesa National Academy of Music named after A. N. Nezhdanova

E-mail: lilia.my.forte@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8602-9573