

РОЗДІЛ 10
ДОМРОВІ ПЕРЕКЛАДЕННЯ
ФОРТЕПІАННИХ СОНАТ Й. ГАЙДНА
У АКТИВІЗАЦІЇ САКРАЛЬНИХ СКЛАДОВИХ КУЛЬТУРИ
ВІДЕНСЬКОГО СТИЛЮ

Олійник Олександр
Левицька Тетяна

DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-509-10>

ВСТУП

Домрове становлення в академічній сфері скалалося на основі відродження значущості в музичному бутті цінностей епохи Ренесансу (див. стійке асоціювання минулого ХХ сторіччя з неоренесансним статусом епохальних стильових показників – в роботі В. Батанова ⁴⁴⁷, Потребуваність струнно-щипкового інструментарію орієнтувала пошук репертуару, що мав торкання ренесансного здобутку – а це культура клавесіну-чембало, які в свій час вважалися просто різновидом лютневої типології. В руслі цієї постренесансної установки вибвдувалася епоха рококо, яка активно «втягувалася» у німецький культурний і музичний світ у руслі так званого Йозефівівського класицизму (про це спеціально – в роботах Л. Кирилліної ⁴⁴⁸ і Лінь Цюньда). А пам’ятаємо, що доба Ренесансу йшла під знаком гармонії «двоєсвітву» Християнства і позахристиянської культури, кветгорично минаючи атеїзм, а рококо як дітище культурного аристократизму, успадкованого від аристократичної культури гуманістів Ренесансу, складало втілення релігійності в її пасторалізованому виявленні ідеї Христа-Пастора. Віденський стиль, який склався на основі еkleктики взаємодій італійського, чеського, німецького початків у підкресленому поєднанні із французькими надбаннями, широко залучав мелізматичність рококо, особливо що стосується клавірних творів В. Моцарта і Й. Гайдна.

Ці історичні взаємодії музикантським відчуттям засвоїли представники струнно-щипкової інструменталістики, домристи в першу чергу,

⁴⁴⁷ Грубер Р. Всеобщая история музыки. Часть первая. М. : Музыка, 1965. 484 с.

⁴⁴⁸ Кузнецов Б. Эйнштейн и Моцарт. *Сов. муз.* 1971. № 12. С. 37–43.

щедро вводючи клавірні композиції названих віденських майстрів в репертарні накопичення, перекладаючи для свого лютневої групи інструмента відповідні надбання Й. Гайдна. Жанрово зафарблена пасторальність останнього, можливо, більш органічна у домровому поданні, ніж вишукані проаріозні і відверто проклавесинні побудови В. Моцарта. Йдеться про Сонати для фортепіано названих композиторів, в яких моторика гайднівських звучань органічно вкладається у домрові монодійні побудови, сольно чи у фортепіанному партнерстві представляювані в концертних виходах. Особливо це стосується ранніх перших Десяти Сонат Гайдна, мініатюрних, але тричастинних, несхожих ні з якими італійськими чи іншонаціональними втіленнями сонатної інструменталістики.

Але струнно-щипкова речовість домри виводить на перший план сприйняття ту сакральну підоснову звучання, яка для спадкоємців ренесансної культури чітко асоціювалася із західним Православ'ям Франції до середини XIII, а згодом Галліканства аж до кінця XVIII століття, в якому впізнавалися риси античного аполлонійського музикування із делікатним звуковиявленням щипком, на відміну від «грубої народної» манери струнно-смичкового подання «ліри де браччо» (див. про це у Р. Грубера, що порівнює ренесансно-гуманістичний смак із бароковою «струнною демократією» скрипкового музикування⁴⁴⁹).

Метою цієї роботи постає прослідковування сакральних складових в певних фортепіанних Сонатах Й. Гайдна, здатних звучати в «лютневному» звучанні домрової речовості. В центрі уваги – рання Соната № 8 в D-dur, а також представительні від Віденського стилю композиції.

10.1. Церковні засади сонатності

Віденський стиль увійшов в історію як перший, що визначився в самостійності по відношенню до церковного мистецтва і як найвищий етап прояву німецької культурної ідеї XVII–XVIII століть. Вибудовування німецької культурної єдності нації, розрізненої релігійними (Католицтво – Протестантизм) та державними виборами, спрямовувалося культурним єднанням у сфері мистецтва, музики та театру

⁴⁴⁹ Дроздовський Д. Постмодерн помер. Хай живе пост-постмодерн. URL: litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-haj-zhyve-post-postmodernism

насамперед. Йозефінівський деїзм, який утвердився на правах релігійно-філософського центру німецької культурної ідеї другої половини XVIII століття, орієнтував на загальнохристиянські цінності та загалом віротерпимість (1781 р. – Патент про віротерпимість, що стисакав повноваження Католицизму і той що давав б ширші можливості лютеранам, кальвіністам, православним, іудеям та ін.; тут і далі ⁴⁵⁰).

Секуляризація творчості визначалася не уникненням церковних типологічних прив'язок, але широким користуванням цими типологіями в першості художньо-самодостатнього – і цим позасакрального – композиційного цілого. Цей ракурс творчого виходу Віденської школи неодноразово впливав в описі-аналізі цієї спадщини, хоча ракурс художньої самозначності творчості, вказівку на яку сприймалося як вища атестація звершень у сфері мистецтва, відсував на другий сакральні складові – на користь розпізнавань «правди життя» у конструкціях.

Так, П'ята симфонія Л. Бетховена, що увійшла в історію мистецтва як «Симфонія долі», щільно пов'язувалася з подіями особистої біографії Л. Бетховена, наділивши типовий ритмічний мотив, широко використаний, крім цього автора, спеціальним авторським змістом. І цей ракурс, без сумніву, є. Але є й інше: унісонний початок на кшталт звучання теми поліфонічного, тобто церковного генетично, твору, з подальшим розвитком фугато у сполучній партії. Є мелодійний контур, який моделює імперативний поворот висловлювання, проте поєднаний із «запитливою» гармонічною послідовністю тоніки – домінанти та багато іншого. Саме багате напластування риторичних та символічних складових породжують потужну метафору теми, роблять її вкрай художньо цікавою. А ці сакральні складові тематизму опиняються поза зоною музикознавчо-герменевтичних розробок.

Підхід від сакральності у художньо-самодостатній продукції Віденської школи визначився чутливістю поставанагардної сучасності до духовних ліній музичного вираження, в якому артистичний егоцентризм навіть геніального художника не створює достатнього запасу смислового інтересу для слухачів музики. І якщо обставини біографії В. Моцарта та Л. Бетховена «зіштовхували» з чіткими поворотами до релігійних аспектів їхнього світосприйняття, то це останнє усувалася

⁴⁵⁰ Кузнецов Б. Эйнштейн и Моцарт. *Сов.муз.* 1971. № 12. С. 37–43.

найвищою мірою стосовно Й. Гайдна, асоційованого з поетикою буттєвого оптимізму та артистичної самодостатності його діяльності.

Сам факт завершального творчий шлях у вигляді крупного твору духовної ораторії «Створення світу» свідчить про сакральну всеприсутність у створеній композитором музиці, підсумковим проявом у якій виступило творення у церковному жанрі і на основі біблійного сюжету. А «перетягнутість» на симфонію основного акценту творчого виходу від історично первинної сонати має спеціальне підґрунтя: адже якщо соната спочатку склала інструментальне озвучування арії як духовної пісні з риторикою, то терміни і концерт, і особливо симфонія вказували на церковну ідею, «впровадження» якої в артистично самозначне звучання народжувало музичний жанр як такий (симфонія – від церковної «симфонії влади», згоди сил небесних і земних, концерт – згоду розвинених голосів багатоголосся, чому першоконцерт – хоровий, відтворюваний інструментальним ансамблем чи клавіром).

Особистість Йосифа II, відзначеного увагою до різних народів, що населяли імперію, визначила його поліглотство – володів угорською, чеською, італійською, але при цьому ввів в імперії єдину німецьку мову як офіційну мову спілкування. Чудово, що даний підхід імператора-реформатора як би «списаний» з... німецької класичної сюїти (алеманда-куранта-сарабанда-жига), в якій представлені жанровою емблематикою різні нації, але визначаються німецьким початком (тематизм циклу вибудовувався на інтервально-фактурних показниках початкової п'єси, а тектоніка кожної представляла «варіацію на структуру» знову ж таки першої п'єси).

Ідеологічний стрижень діяльності Йосифа II визначено було позицією його розумної, освіченої та вкрай деспотичної матері Марії Терезії: будучи ревною католичкою, вона спиралася на ідеї просвітителів, у тому числі обмежуючи повноваження церкви в державі. У діях Йосифа II зустрічаємо виражені соціально-реформістські позиції: ослаблення та фактично скасування кріпосного права, висловлювання на користь біологічної рівності всіх людей, незалежно від соціально-станового оточення, що надихало на державну підтримку соціально-знедолених, збереження монастирів – а багато з них були і розпущені ним.

В тому числі на вулиці опинилися музыканти монастирських капел, однак при цьому зберігалися ті, котрі займалися соціальною благодійністю і осітянською діяльністю, інше.

Цей перелік реформ, здійснених «революціонером на троні»⁴⁵¹, цілком органічно вписувався в соціальну програму, яку пропонував такий послідовний просвітитель, як Ж.-Ж. Руссо, хоча раціоналістичний державно-централізуючий принцип усієї діяльності Йосипа II звертався до картезіанства. Відомо, що ідеї йозефінізму повністю були сприйняті Л. Бетховеном⁴⁵², а Бетховен явно узагальнив та гіперболізував у тих чи інших аспектах щось спільне для всієї Віденської школи.

Деїстичні підходи, що є найбільш близькими до раціоналізованого Християнства протестантів, а серед них найпослідовніше це проглядається в Лютеранстві. Музичні прояви деїзму, судячи з творчості представників Віденської школи, визначилися в широкому користуванні типологіями, виробленими у церковній музиці – але це жанри сонати, симфонії, концерту. Тільки на відміну від церковної генези цих жанрів, у яких вихідним і породжуючим іншим була соната, а як її різновиди – симфонія і концерт, а у Віденській школі базове становище, як відомо, зайняла симфонія. Особливого значення у тематичному наповненні творів мала опора на музично-риторичні фігури, визначальний зміст яких базувався на церковній символіці, виробленій практикою різно-конфесійного віросповідання.

Безумовно, спеціальну увагу Віденці приділяли числовим символам, зокрема у позначенні жанрів – і це стало темою спеціальних досліджень Т. Полянської⁴⁵³. Сольна клавірна соната та пов'язані її часті ансамблі-дуети для клавіру та мелодійного інструменту (те, що найзвалось скрипкова, альтова, флейтова тощо. сонати, в яких базове багатоголосся утримував клавір) зберегли родове жанрове найменування сонат, тоді як ансамблеві сонати стали називатися за кількістю учасників (терцет, квартет, квінтет тощо). Така «нерівність» у присвоєнні типологічних імен ґрунтувалася на сакральній генезі сонати, в

⁴⁵¹ Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки. Доктор.дисс. Киев, 1991. С. 90.

⁴⁵² Грубер Р. Всеобщая история музыки. Часть первая. Москва : Музыка, 1965. 484 с.

⁴⁵³ Полянська Т.П. Тріо-соната як жанровий феномен VII-XVIII ст. Канд.дисс., 17.00.03, ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 163 с.

принципі, поліфонічного ансамблевого твору, наявність у якому партії клавіра (органу, клавесину-чембало тощо) створювало чітко зв'язок або з церквою, або з одухотвореністю салону.

Струнні, духові тріо, квартети, квінтети і т.д. зазначеної поліфонно-клавірної «прив'язки» не мали, відповідно, їхня дотичність до сакрального не визначалася – термін сонати до них не застосовується. Однак усі жанрові типи інструменталізму Віденської школи розташувалися у спрямованості до *симфонії* як типології, назва якої запозичена з церковного слововживання. Однак сенс його категорично змінився на користь найменування масштабної позацерковної композиції, асоційованої з публічністю музики для досить широкої аудиторії, яка за часів Л. Бетховена порівнювалася з мистецтвом площі. І якщо масштабність церковної симфонії символічно визначалася гармонією сил Неба і землі, то вироблена у Віденській школі симфонія тяжіла до театральної драматичності – див. те, що останні у віденських класиків обов'язково включали духові та ударні (і це головна відмінність від італійської *sinfonia*), що створювало умови для прояву *оркестрового крещендо*, з якого і починається оркестральність у власному розумінні.

Ця остання визначилася у винаході майстрів Мангейма, чеський склад капели якої обов'язково констатується, але не пояснюється, чому саме чеська національність австрійсько-підданих, які працювали поза Австрією, на Півдні Німеччини (щоправда, у культурно-релігійному регіоні Зальцбурга – Регенсбурга, відзначеного історичним корінням зв'язку із візантійською культурою), у місті, що мав славу «маленького Парижа».

В роботі О. Маркової⁴⁵⁴ міститься показове нагадування про «будистський» комплекс чехів XVII–XVIII століть, для яких культурна пам'ять про гуситів і загиблу гуситську церкву, що захищалася ними, становила знак вірності національним святиням. Перебування в колі лютеран Півдня забезпечувало контактність із традицією, що існувала та існує всередині німецької протестантської церкви, яка позначалася (і позначається) як «пієтизм» або «моравські браття» (Й.С. Баха відносять до «пієтистів»⁴⁵⁵) і яка своє найменування отримала від солідарності з пам'яттю про чеських протестантів, гуситів-моравян (на згадку про православну Моравію, знищену в XIII столітті).

⁴⁵⁴ Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки. Доктор.дисс. Киев, 1991. С. 59.

⁴⁵⁵ Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки. Доктор.дисс. Киев, 1991. С. 140.

У період Тридцятирічної, останньої у Європі релігійної війни, французький Галліканізм відмежувався від католицького протистояння протестантам, що для чеських «будителів» (прибічників національного «будительства») було культурним нагадуванням про переваги загиблого культурного надбання. Мангеймський оркестр, що ґрунтувався на італійському струнному складі, включив духові та ударні, поступове приєднання яких у процесі гри створювало ество оркестрового крещендо, яке категорично порушувало правила ансамблевої «витриманості голосоведення», заповіданого хоровим-ансамблевим мистецтвом. А поступнве підключення груп, у тому числі найгучнішої ударної, утворювало динамічну модель співу гуситів, які співали перед боєм свій гімн, а коли цей гімн охоплював усю масу учасників, рухався «табір» (гуситів називали за техніку війни «таборитами»), вони рухалися «пересувними фортецями», «таборами», до речі, запозичивши цей принцип від запорожців з їх пересувними фортецями на возах ⁴⁵⁶.

Цей театральний прийом «життєвого відсилання» для чехів і німців, які усвідомлювали віхи національної історії, звучав надбуттійно-символічно і за суттю склав аналогію до сакральних позначень. І ті «громові гуркіти», які чулися сучасникам у грі мангеймського оркестру і сприймалися часто як позаестетичний фактор висловлювання (що отримало в ХХ столітті найменування «рокери ХVІІІ століття»), приймалися в художній якості як символ значних і доленосних подій. Масивність інструментального складу відповідала епосі теорії маси І. Ньютона: велике є величне і навпаки, і ясно, що в цій прийнятій символіці великого симфонія перевершувала змістовну семантику типології сонати. Більше того, це стало провідним фактором у музиці Віденської школи, у сонаті, у концерті симфонізм-оркестральність ставав тенденцією просування виразності (у перспективі розвитку музики як щось утопічне та майже комічне у можливості здійснення).

Як знаємо, бетховенські Сонати типу № 21, 23, визначені як «симфонії для фортепіано» вважалися найвищим проявом генія композитора, а № 24, що цінувалася самим Бетховеном «більше Місячної»

⁴⁵⁶ 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. Київ. С. 19–20.

і присвячена, як і № 23, Т. Брунсвік, замовчувалася в її значущості, оскільки мало чим відповідала «ідеалу» Сонати як «симфонії для фортепіано». Згодом цю «симфонічність-оркестральність» окремих Сонат Бетховена іронічно визначить К. Дебюссі як «перекладання з оркестру», будучи прихильником клавірної специфіки фортепіано, а не «оркестроподібності» останнього.

Відомо, що для Віденської школи, як склалася в руслі «йозефінізму», були привабливі раціонально-театрально осмислені сакральні знаки, як це соціально-гіпертрофовано подано було в революційних святах Франції, коли церковно-культурні акції підмінялися культурними quasi-сакральними славленнями Верховної істоти тощо. Однак оперування самим терміном «соната», як це показано було вище, спрямоване на те, щоб зберігати високі символи у повноті *віртуозного*, у церковному значенні *героїчно-альтруїстичного Служіння* на славу надлюдсько значущої Божественної Досконалості, і тим самим *оцерковлювати* людську істоту.

Фортепіанні Сонати В. Моцарта принципово не поривали з клавірністю-клавесинністю звучання (як і фортепіанне виконавство Л. Бетховена, про це спеціально у Й. Гуделя⁴⁵⁷). І загальновизнаною є теза про більшу близькість Сонат Й. Гайдна до Л. Бетховена за специфічно фортепіанним заломленням фактурно-динамічних засобів виразності. Така позиція Й. Гайдна закономірна, оскільки саме його зусиллями фортепіанна соната відмежувалась від італійської клавірності – на користь «німецької еkleктики» різнонаціональних складових циклу, в паралель до німецької класичної сюїти (про це спеціально в роботі Н. Ломоносової⁴⁵⁸).

У сучасному мистецтвознавстві знаходимо недвозначні спроби «повернути церкві» самі підстави сонатного мислення. Причому, йдеться про класичну сонатність, ту, яка народилася в йозефіністській секуляризації мистецтва і в чіткому орієнтуванні на театральність і властиві їй контрасти багатотем'я – поліобразності. При цьому автор цієї «процерковної реконструкції» розуміння сонатного мислення В. Медушевський особливий акцент зробив на художньому

⁴⁵⁷ Goodman F. Magic symbols. Brian Trodd: Handcover – Januar 1, 1989. P. 115–120.

⁴⁵⁸ Ломоносова Н. Ранні сонати Й. Гайдна та проблеми їх редакційної інтерпретації. Київ, 1998. 17 с.

«зживанні» імперативності у функціонально-гармонічних співвідношеннях, у функціональній взаємодії пластів форми від експозиції до репризи та ін.

Щодо першого, то прекрасною ілюстрацією цього виступає «тема долі», якою починається П'ята симфонія Л. Бетховена, у якій мелодійно низхідний зворот моделює мовленнєвий імператив. Однак композитор гармонійно цей же зворот, що займає перші два такти, представляє у послідовності тоніки – домінанти, відтворюючи тим самим питальну інтонацію, яка для В. Медушевського, і це справедливо, відтворює богобоязливе питання людини при зверненості до Божественної Досконалості. Що ж до другого, то музикознавча інтерпретація репризності, яка стверджує вихідне, знаходиться в руслі уявлень про імперативне призначення повторів у формі, тоді як практика озвучування та сприйняття його рішуче перетворює повторюваність у бік оновлення заявленого.

Висловлена музикознавча позиція складає паралель до стилістичних переваг поставангарду у виконавстві та творі, що явно тяжіє до генеральної *ліризації* заявлюваного музичного тексту. У цьому плані чудовою концентрацією зазначених стильових переваг виступає А.С. Муттер, скрипкова майстерність якої виявилася спрямованою на «фемінізацію» подачі творів, у тому числі таких відверто «маскулінних», якими визначилися в розумінні Л. Бетховена шанувальники його генія (хоча реально існував і інший образ – як «другого Моцарта», «підкорювача жіночих» сердець» і т.п.).

Фемінінність гри А.С. Муттер ніяк не детермінується її жіночою природою, оскільки художня правда вираження спирається нерідко на щось протилежне фізичному образу артиста. Такою є тілесна крихкість М. Юдіної, яка виявилася стійкою хранителькою в піанізмі «маскулінних» складових бетховенського генія, тоді як тілесна масивність Дж. Огдона напрочуд поєднувалася з майстерністю представлення «зоряного пилу» у виразній палітрі того ж Л. Бетховена і в «дематеріальності» творів О. Скрябіна. Фізично А.С. Муттер цілком відповідає донедавна обов'язковим нормативам успіху у справі чоловічої солідності зовнішнього вигляду (висока, міцної статури жінка).

Але гра А.С. Муттер абсолютно «продовжує» принцип Д. Ойстраха, який навіть «терпко-гострі» твори Д. Шостаковича подавав лірич-

но-м'яко, але з вираженим нахилом до *надіндивідуального* ліризму. Виконання названої скрипалькою Концертів і Сонат Л. Бетховена «знімає» імперативно-жорсткі прояви мелодизму в їхньому категоричному протистоянні індивідуалізованому ліризму, вказуючи на те художньо-амбівалентне коло смислів, яке заявлено майстром у метафоричній смисловій багатоскладовості тем-образів.

Таке відчуття сонатності симптоматичним є для поставангардного буття, в якому мозаїчна «безкрайня полістилістика» структурована, за О. Марковою, *неосимволістським* тонутом уявлення цієї мозаїчності⁴⁵⁹, тобто виведенням творчості з чистоти художнього представництва в прикладну сферу найвищого рангу – як залучення до релігійно-моральних цінностей світу. Власне, у цьому дусі відбувалося і вибудовування символізму кінця XIX – початку XX століть, як це знаходимо у книзі А. Белого «Символізм як світорозуміння».

Підсумок цьому процесу підбив період пост-поставангарду (за співвідношенням подієвої хронології в метафізиці історії це обсяг 2013–2023 років), який повернув художньо-цінну ноту мистецтву у вигляді *пафосного* подання певних смислових складових, що «розчинено» було в ігровій споглядальності поставангардної продукції. У композиторській справі чудовою ілюстрацією стає діяльність сучасного німецького композитора В. Ріма, «розм'яшене» шубертіанство якого в стильовій перевазі виявляється різким розмежовуючим чинником. Цей останній визначив його від покоління, пограничних до постекспресіоністської хвилі 1970-х – 1990-х років в особах Б. Цімермана, А. Райнера, Й. Відмана, ін.

За законами цього пост-поставангардного періоду⁴⁶⁰ пафосний акцент робиться на життєво-достовірному явищі, справжність якого замінена психологічною переконливістю для тих, хто сприймає це. У музичній сфері це тотально реалізується у цитуванні «музики життя», тобто прикладної сфери, і найчастіше це моделі духовної музики. Вони очевидні у творах Дж. Тавенера, О.Пярта, Д. Смирнова, В. Губі та інших авторів, які з певним хронологічним випередженням виділили цього роду стильову емблематику та у творах 1990-х – 1900-х років.

⁴⁵⁹ Маркова О. Проблеми музичної культурології. Одеса : Астропринт, 2012. С. 99–134.

⁴⁶⁰ Кириллина Л. Галантность і сентименталізм в музиці XVIII века (ver. 2019). URL: <http://www.21israel-music.com/Galante.htm>

На висоті розвороту епохальної «гетерофонної» двоїстості модерн-авангард – традиціоналізм ХХ століття виділилася у самостійну та впливову стильову тенденцію: необертовий струмінь, приналежність до якого усвідомлювали як модерністи, авангардисти (див. твори І. Стравінського, К. Пендеревського), та і традиціоналісти (С. Барбер, С. Рахманінов).

Афекти бароко є перетворені раціо символічно-риторично збудовані емоційні моделі, з яких провідними усвідомлено були два афекти: афект спокою та афект радості. І якщо втілення першого в музиці передбачало суто кантиленне звучання в повільному темпі, то друге – швидке, навіть гранично швидке рух. Тобто це були два полюси граничної віртуозності, оскільки і перше, і друге технічно є важко досягненим і у вокалі, і в інструментальному поданні. І якщо перший із названих афектів навіть за найменуванням вказує на церковне джерело, то другий передбачає *Високу* радість надбутового та надіндивідуального прояву, тобто на основі *алілуйної лірики* церковного співу.

Всі афекти в художньому вираженні є розвитком позицій екстатичної духовної музики (див. три сфери духовної музики як симіоліки, екстатичної та риторики у Е. Вілсона-Діксона⁴⁶¹, яка в картезіанському раціоналізованому музикознавстві взагалі не торкається Артистично створюваний афект – це *розумом спрямоване високе і гранично концентровано дане почуття*, позначене в ієрархії риторично усвідомлених і допущених у виразі.

Найважливіші, окрім названих – афект плачу-страждання (у його Високій особливій усвідомлюваній якості) та афект здивування (у французькій традиції, яка ґрунтується на техніці «маски вокаліста», що мімічно готується для співу, *суто інтелектуально* усвідомлюваний афект).

Зауважимо, всі зазначені ознаки афектів – плачу і здивування – можна вирішити на рівні *віртуозної* (тобто доблесної, героїчної у служінні Йому) підготовки. Афект плачу передбачає спів та гру в надповільному русі, що надзвичайно важко в музиці, заснованій на диханні (безпосередньо на механіці дихання у вокалістів і духовиків і на

⁴⁶¹ Wilson-Dickson A. A. A brief history of Christian music. 2003. Transl. from english. Oxford: Lion Publishing plc, 1997. P. 7–9.

«кистевому диханні» у інструменталістів-клавіристів та струнників). Афект здивування передбачає особливу інтонаційну гнучкість у переходах на ріано, що також становить «вищий пілотаж» вокальних умінь.

Зазначена риторична установка у розподілі афектів має в європейських умовах опору на практику акторства Стародавності, де маски сміху та плачу стали символами театрального лицедійства. Що ж до афекту подиву, що виділяється французькою вокальною технікою, то це, як зазначено вище, складова «маски вокаліста» в цілому в італійській школі.

Як бачимо, те, що визначено як афекти, не утворює в окремих випадках опори на почуття в побутовому прояві взагалі (афект спокою, афект здивування), обидві є скалки церковної символіки у виразі, далекої від побутового прояву відповідних психологічних рухів. Бо *спокій* як афективний стан відповідає позиції *молитовного екстазу* в його *нормативному* прояві (на відміну від екстазу новонавернених, відзначеного емоційною збудженістю і відчуттям особливого роду захоплення наднапруженості).

Так, у характеристиці екстатичних витоків християнської традиції екстазу, Д. Арабаджи приділяє увагу так званому «тихому екстазу» неоплатоників:

«...в пізню пору язичництва виникає тихий екстаз (виділено автором – О.О.) пасивних глядачів неоплатонізму. Цікаво, що первісному християнству цей тип переживань був чужий, але згодом, з подальшим розвитком християнства, починає виступати саме цей вид відокремленого аскетичного діяння, як домінуючий і, безсумнівно, запозичений від неоплатонізму»⁴⁶².

З посиланням на Іларіона (Алфєєва) Д. Арабаджи констатує:

«...є дві стадії екстазу: імпульсивний, захоплений екстаз новонавернених та *безперервний екстаз* (курсив О.О.) *досконалих*. Останній є споглядання Божественного світла без власне «екстатичних» ознак – втрати самосвідомості, виходу з тіла тощо...»⁴⁶³.

⁴⁶² Батанов В.Ю. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. Канд.дисс., 17.00.03. Одеська нац.муз.академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2016. С. 66.

⁴⁶³ Батанов В.Ю. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. Канд.дисс., 17.00.03. Одеська нац.муз.академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2016. С. 190–191.

Концепція екстазу становить невіддільну сторону християнського віросповідання в традиційних церквах – у Православ'ї та Католицизмі, в епоху торжества Протестантизму (після XVI століття) – на тлі розгортання світського Просвітництва, що розгорт алося, де містичні лінії Християнства усвідомлюються частиною високої артистичної роботи театру і салону, у тому числі салон ретельно посилався на релігійний досвід, а театр в окремих національних культурах, особливо у галліканській Франції, був частиною церковно-виховної діяльності монархів. Театр і музика – такою є сфера застосування теорії афектів, підстави якої стосуються стимулів християнського містицизму, оскільки розвиток театру прямо живився містерією та духовними драмами, а музика, секуляризуючись у Віденській школі, демонструвала у своїх відокремлених від церковності формах *спадкоємність* до останніх.

Високий спокій, що формулюється як екстаз спокою, спирається на початкову *захопленість* світосприйняття, що утворює той комплекс «музичних почуттів», що виражаються на основі емоції *радості*, які сформульовані В. Холоповою як головне смисла-значення виразних можливостей. Артистична обдарованість проявляється, передусім, особливого захопленні у стані душі індивіда, спрямованого прояву до того високого вміння, яким його обдарувала природа. І як би ми не називали на сьогодні ці психологічні атрибути музичної творчості, у релігійних витоках цього «захвату краси» не доводиться сумніватися, а формулювання типологій театральньо-музичної екстатичності склалися за умов раціоналізованої переробки практики християнської церковної екстатичності, невіддільної від істоти воцерквленности людини і людства загалом.

Здатність створювати артистично-акторським умінням екстатичний підйом у прийнятті публікою тих чи інших творів чи творчих пластів висловлювання утворює вищий ранг атестації професійної оснащеності. Оскільки втілення базових афектів спирається на найвищий вияв віртуозності, яка є не ознакою «техніки» в її зовнішньому по відношенню до душевного життя індивіда показником, але *проявом одухотвореності особистості, позначеної Духом* і здатністю виявити цю.

Містична сторона музичного артистизму безсумнівна щодо його носіїв, все осягнення таємниць майстерності можливі за особливою готовності, відкритості індивіда до самозначущості подвигу творчості.

Церковні підстави виразності втылення афектів детермінує концепція екстатичності у межах духовної музики, яку було ігноровано класичним картезіанським музикознавством в сил його очевидного позараціоналістичного наповнення.

Однак від церковних підстав склався ще один шлях розсунення виразних можливостей музики – шляхом *вокальної риторичності*⁴⁶⁴, тобто ілюстративного втручання інструментальних засобів у «пояснення» сенсу окремих слів та побудов загалом.

Так виявився виділений клас інтонацій *Lamento*, за назвою типу арії, що увійшла у вжиток ще з XVII сторіччя і закріплена в практиці опери-*seria* у виявленні афекту плачу. У цьому інтонаційному комплексі спостерігається тип «порушеної кантилени» так званими «зітханнями», тобто мелодійними зворотами, показовими для цього характеру виливом скорботи, хоча в її прикладах є помітний різнобій.

І це не дивно: «зітхання» – *suspiratio* у латинському написанні – як «основна риторична фігура», а в більш точному позначенні один із 5-ти головних символів християнського світу⁴⁶⁵ є не «наслідування зітхання» у побутовому дихальному акті, але співвідношення «напівкругів-напівсфер», тобто деякого неповного прояву Кола як Богопоминання. Не дивно, що «зітхання» стає помітним у культурі мадригала, жанру, тексти до яких писали «нові святі» від культурного служіння, гуманісти (а не майстри-поети), а ансамблево-хорове їхнє співання, що йде від церковності, вказуючи на ореол Високого для ідей тексту, збудованого від першої особи, але вид співвідношення «напівкругів-напівсфер», тобто деякого неповного прояву Кола як Богопоминання. Не дивно, що «зітхання» стає помітним у культурі мадригала, жанру, тексти до яких писали «нові святі» від культурного служіння, гуманісти (а не майстри-поети), а ансамблево-хорове їхнє співання, що йде від церковності, вказували на ореол Високого для ідей тексту, збудованого від *першої* особи.

Отже вокально-риторичне походження цього типу інтонацій проявляє виразний їх сенс лише частково. Адже «слізне замилювання» складає суттєвий акт молитовного налаштування, бо не сльози буттєвого непорозуміння, але сльози Спокутування грішно-мислія людського

⁴⁶⁴ Adorno T. Philosophie der neuen Musik. Frankfurt a.M., 1978. P. 4043.

⁴⁶⁵ Goodman F. Magic symbols. Brian Trodd: Handcover – Januar 1, 1989. P. 25–27.

у цілому насичують смисловим пафосом той «плач». А ось цілком дітищем «вокальної риторики» стали *героїчні* інтонації за В. Конен, побудовані акордовим ходом у наслідування фанфар як атрибуту прояву військової доблесті. Мелодичний контур таких *героїчних інтонацій* (хід за тризвуком) невідривний від агогіко-динамічного показника (гучне й енергійне звуковиділення), тоді як цей же тип мелодійної послідовності в м'якому звучанні змальовував пасторальний образ.

Виділяється також ще один тип інтонацій – *драматичних*, утворених синтезом «ляменто» і високого темпу, атрибутивного для славлінності. Ці і раніше названі інтонаційні комплекси становлять узагальнення спостережень проєкції сенсу слів та сценічних ситуацій у музику, тобто фактично утворюють прояв «вокальної риторики» старовинної співочої традиції в її проєкції в інструменталізм.

Найважливішим показником художньої цінності твору є метафорична насиченість його тематично-образних та композиційно-архітектонічних складових (що називають «змістовним» та «формальним», лексичним та синтаксичним пластами будови композиції). Основу метафоричного мислення в художній практиці закладено було в християнській Європі традиціями тропування церковних гімнів, в яких предметний зміст закладався словесними рядками, тоді як «розспівування» тексту, що спиралося на символи та риторичні фігури, «пояснювали» і робили доступними колам віруючих складні символи-алегорії тексту.

Такого роду «пояснювальна» функція музичного ряду пояснюється історичною спадкоємністю багатьох мелодій християнського співочого побуту по відношенню до аполлонійських гімнів Античності або до синагогальних мелодій (див. Нотні приклади в книзі Лю Бінцяна № 10, 11, 22, 11, 22 ⁴⁶⁶): новий текст християнського сенсу «наближався» до сприйняття віруючих, будучи представленим у мелодійних «одягах» освоєного раніше храмового співу. З цим ефектом тропування пов'язаний принцип християнського гімноспіву як початково поліфонічного, з мелодикою на ісоні-бурдоні як простягнутої педалі одного тону чи на квінті (символ Космосу і Краси).

⁴⁶⁶ Лю Бінцяна Музично-історичні паралелі розвитку мистецтва Китаю та Європи. Монографія з історії культури для музичних академій, університетів і вузів мистецтв. Одеса : Астропринт, 2014. 440 с.

І цей старохристиянський поліфонний знак співу збережений у різних національних культурах, а у віденських класиків цей фактурний знак виступає у функції представництва «народності» в музиці (не забуваємо, що найважливішою музикознавчою категорією в музичній науці XVIII століття була саме ця категорія, введена Ч.А. Берні, Дж. Хокінсом та ін великими музичними істориками). І знову-таки, ця поліфонізація була «пояснювальна» – відомі запозичення з аполонійського богослужбового або синагогального циклу повинні були позначатися в їх християнській приналежності, що й здійснювалося педаллю-ісоном як тон, що представляє, тобто семантично «стиснене» коло, від правчасів символізувавши Все, Бога ⁴⁶⁷.

На цьому ж принципі вишиковувалися знамениті секвенції та тропи на візантійських мелодіях, які довго не визнавала в канонічній іпостасі католицькою церкви, і лише на хвилі Контрреформації у зближенні з Православ'ям і в протистоянні Протестантизму, – прийняла в канон деякі з зазначених генетично візантійських наспівів. Риторична раціоналізація методів музичної творчості виводить до XVII ст. на ідею бароко у творчості як уміння складати складну метафору, і на цьому принципі вишикувалися всі класичні мистецтва, і музика в їх числі. Такого роду смислова багатоскладність у художньому виразі чітко спиралася на церковну символіку, що йде від ритуаліки та канонів, освоєних європейцями лише на рівні розумових стереотипів вираження.

Метафоричні установки віденських класиків очевидні, як і те, що їх втілення передбачало опору на церковні символи, які в умовах Йозефінівського класицизму втратили свою самозначність, проте набули провідного становища у множині семантики художнього вираження. Вище зазначалася метафоричність позначення типології сонати, жанру споконвічно церковного, який за умов художньо самозначного мистецтва визначав своєю найменуванням алюзії до церковної символіки, «що відводить» від церковності як такої множинними її у нашаруваннями як у рівні лексичного, і синтаксичного верств.

Нагадуємо, що генеза віденської сонати було покладено фортепіанними Сонатами Й. Гайдна, у тому числі перші 10 Сонат довго замов-

⁴⁶⁷ Götz F. Die Zauberflöte in der Inszenierung Walter Felsensteins an der komischen Oper Berlin 1954. Berlin: Henschelverlag, 1958. P. 25.

чувалися у тому характеристичності для Гайдна і Віденської школи загалом. Хоча очевидна їхня досконала оригінальність при очевидності запозичень із практики італійської клавірної сонати у вигляді першої частини мініатюрного тричасткового циклу (тільки № 7 становить виняток своєю двочастиною особливого роду, не схожою ні на італійську, ні на французьку моделі – про це спеціально у Н. Ломоносової⁴⁶⁸). Стійка тричастинність цих перших Сонат Гайдна як би робила виклик своїм над-мініатюризмом двох-(частіше) і тричастинним (рідше) італійським сонатам Дж. Саммартіні та Дж. Мартіні, але при цьому вводила (чого принципово не було у італійців) обов'язково Менует як французький знак.

Танцювальність жанру менуету становила знак, що смислово «знижує» виразну якість в італо-німецькій прокатолицькій традиції, але «інтернаціоналізм» Йозефінівського класицизму тяжів до надконфесійного охоплення християнських цінностей, а в галліканській французькій музиці зберігалася ранньовізантійська традиція сакральних танців. І в цьому плані нова віденсько-німецька соната принципово відмежовувалася від німецько-італійського розмежування соната – сюїта з підкресленням близькості першої до церковності та відстороненням від неї у другій.

Тим самим менует як частина сонатного циклу зовсім не поривав із сакральними альясами, які показові для інших частин і в першу чергу для сонатного *allegro*, в якому швидкий темп вказував на виток славної алілуйності висловлювання, а співвідношення двох основних тем задавало посилання на походження з строфічних побудов у співвідношенні заспів-приспів. Більше того, у Гайдна в цих ранніх Сонатах Менует виступає як найбільша частина циклу і відзначена тональними контрастами тем основних частин і тріо, що відсутнє в інших швидких частинах цілого.

Зазначений строфічний генезис сонатної форми склав виток оновлень її у пізніх Сонатах Бетховена і в романтиків. Театралізація музичного мислення у Віденських класиків вивели на внутрішні контрасти в сонатному *allegro*, тобто на драматизацію викладу, що і стало причиною розвитку розробки як спеціального розділу форми. Поверта-

⁴⁶⁸ Ломоносова Н. Ранні сонати Й. Гайдна та проблеми їх редакційної інтепретації. Київ, 1998. 17 с.

ючись до характеристики циклу ранніх Сонат Гайдна, підкреслюємо, що особливого роду «зрівняння» частин співвіднесеністю їх усіх із сакральними витокami пов'язане з умисним *різнонаціональним* колоритом частин циклу. Так «покриває» все *театральна контрастність* викладу, у якому сакральні знаки виявляються вкладеними у неадекватний смисловий контекст.

Можливо, ця семантична вільність поведження з духовною емблематикою жанрів, що увійшли в ціле, змусила композитора згодом відмовитися від гіпертрофії Менуету в циклі. Хоча ця жанрова складова міцно увійшла до сонатних побудов, все-таки поступившись місцем контрастам сонатного *allegro* і повільного руху в дусі «арії без слів». Тональна двоскладовість Менуету в ранніх Сонатах різко створювала театральну-контрастний оазис, цим смисловим моментом демонстративно відсуваючи сакральні асоціації, відомі сучасникам Гайдна, надзвичайно натхненим зближенням із французькою культурною традицією загалом та музичною зокрема.

Сказане означає складний комплекс значень «складної метафори» сонати віденських класиків, навіть у найвибагливіших зразках «надмініатюри» – а це було явно «знижуючим» показником в естетиці ньютонівської епохи, в якій все величне мало бути великим. І сама тенденція на укрупнення масштабів клавирно-фортепіанної сонати у Віденській школі вказувала, з одного боку, на пошук Просторової співвідносності цих композицій із сакральними, а, з іншого, на глибинну театралізацію, на глибинну театралізацію, оскільки до кінця XVIII століття оперні театри стали будувати у співвідношення й у перевищення їх обсягів проти культовими будинками.

Фортепіанний прояв зазначених надмініатюрних Сонат Гайдна поєднався з принциповими фактурними ознаками розриву з *вигриганим голосоведенням* як відображенням у клавирі нової досягнутої техніки оркестрового голосоведення, відкритого Мангеймською школою – ця лінія спеціально простежена в роботі У. Цзюньїн⁴⁶⁹. Зрозуміло, що фактурний показник навіть ранніх Сонат Гайдна містить той ген оркестральності, який відрізняє фортепіанну специфіку вира-

⁴⁶⁹ У. Цзюньїн. Фактура «невидержанного» голосоведення в определении специфики гармоний Й. Гайдна (на примере Сонат в D-dur) Маг. раб.ОНМА имени А.В. Неждановой. Одесса, 2020. 97 с.

ження. Однак зазначений прооркестральний інгредієнт не знімає повністю фактуринові показники клавесинності, які ретельно підтримував В. Моцарт у своїх Сонатах і які надзвичайно варіював Л. Бетховен у своїх творах зазначеного типологічного рангу.

І якщо фактура гайднівських Сонат, як і у всіх віденських класиків, не обходилася без «невитриманого головедення» оркестроподібності, то все ж таки інші ознаки спадкоємності від одухотвореної салонності в цих творах всіляко підкреслювалися. По-перше, це щедрі «розкиди» мелізматичної навантаженості мелодійних побудов, у яких все групетто, трелі, морденти тощо збудовані на кільцевих фігурах, тобто в символіці Круга, яка свідчить про Богопоминання. По-друге, це систематичне моделювання, поряд із новооркестральними ефектами *crescendo-diminuendo*, принципів «терасної динаміки» старих клавирів, пов'язаних із духовною основою музикування. Зрештою, це формування *піанізму* як кантилени, складеної з «точкових» дотиків у високому темпі до клавіш – у співвідношенні зі струнно-щипковим принципом звуковидобування, сакрального у своїх підставах.

Саме ця «легка», «перлинна» техніка гри лягла в основу піаністичного підходу, яка відновлювала в прооркестральній «фортепіанності» достоїнства клавесинного звуковедення, тоді як «рояльний» піанізм оркестральної великої техніки склався набагато пізніше у Ф. Ліста, який щиро вважав, піанізму (який він чути за життєвими умовами його виходу в музичний світ не міг). Дані аспекти прояву піаністики в цілому, у перетинах клавирності та оркестральності, моцартіанства та бетховеніанства узагальнені та концепційно представлені у роботах Д. Андросової⁴⁷⁰, Л. Шевченко⁴⁷¹ та Л. Степанової⁴⁷².

Узагальнюючи сказане про сакральні витоки клавирної сонати відзначаємо:

– церковну генезу даного жанру як «озвучування» інструментами духовного співу у вигляді арії визначив смисловий континуум даної

⁴⁷⁰ Андросова Д.В. Символізм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса : Астропринт, 2014. 400 с.

⁴⁷¹ Шевченко Л.М. Стильові характеристики української фортепіанної культури XX століття: монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 336 с.

⁴⁷² Степанова О.Ю. Піанізм Лондонської і Віденської фортепіанних шкіл: компаративний аналіз. Канд.мистецтвознавства, 17.00.03 СДПУ імені А.Макаренка, Суми, 2018 Автореферат 20 с., Дисертація, 224 с.

жанрової типології, яка у Віденській школі набула сенсу суттєвого доданку метафоричної основи художньо-самозначущого музичного вираження;

– формування класичної сонати у Віденській школі визначено культурними умовами Йозефінівського класицизму, в якому принципи світського Просвітництва «вбирали» традиції християнсько-конфесійного багажу під егідою першості раціоналістичних засад театралізованості художнього мислення; сакральна символіка в інструментальних творах, що зберегли типологічне найменування *сонати*, і клавірна, фортепіанна соната в першу голову, склала основу смислових метафоричних нашарувань у розвиток принципу тропування та риторичних зіставлень;

– фортепіанна соната визначилася у розвиток відповідної клавірної типології з метою впровадження відкриття оркестральної фактури «невитриманого голосознавства» та динамічного розшарування в душі «праворучної» гри, але з висуванням *піанізму* як особливого роду *вторинної кантилени* «точкової» швидкої гри, що зберігала аж до середини XIX століття салонну установку на «легкі» фортепіано та відповідність «дотику» (але не «удару») клавіш в аналогію до щипково-струнного звуковидобування клавесинного типу;

– Концепція циклу віденської сонати відверто багатонаціональна, проте з підкресленням впровадженості Менуету як французького знака, танцювальність якого у французькій, відомій в Йозефінізмі, традиції невідривна від сакральності, тоді як у італо-німецьких зв'язках відсторонених від неї; наявність «оборотності» сакральних та позасакральних компонентів виразності віденської фортепіанної сонати найвищою мірою співвідносилось з «культулою культури» Йозефінізму, орієнтованого на надконфесійні раціоналізовані смислові послання християнської символіки;

– Сонати Й. Гайдна як історично перші у фортепіанній епопеї Віденської школи містили альтернативи бетховеніанства та моцартіанства у фортепіанному мистецтві, які у XIX та XX століттях (див. праці Д. Андросової та Л. Шевченко) утворили самостійні та ті, щоскладно переплітаються стильові пласти, в яких віденський стильовий континуум виводимий зі складеного Гайдном циклічної якості, що визначила епохальну модель цього типу інструменталізму.

Із сказаного можуть бути зроблені такі випереджаючі узагальнення щодо перекладу для домри тих чи інших фортепіанних Сонат Й. Гайдна:

Найбільш органічним є перекладення із збереженням тональності, яка відображує певні аспекти світобачення в разі компонування конкретно взятого твору.

Моторні фігури у домровому поданні прозвучать органічно-«полегшено», «чембально», «розкріпачуючи» струнно-щипкову основу клавірності фортепіано.

Виграють в цій транскрипції ранні Сонати, в яких фортепіанна оркестральність намічена, але не втілена з тим розмахом, яка почала впроваджуватися композитором з кінця 1770-х років.

10.2. Фортепіанні Сонати Й. Гайдна (у тональностях D і B) в емблематизації віденського стилю та його сакральних виразних складових

У цьому випадку до аналізу взято Сонати Й. Гайдна в D-dur і B-dur як ті, що фіксують важливу символіку тональних уподобань автора, визначених складом підготовки й мислення музикантів у добу класичної фізики та в наслідування позицій минулого XVII століття, яке увійшло в історію під знаком математичного знання, що активізувало зв'язок із Піфагорійською символікою тональностей. Крім того, установлення на перекладення для домри фортепіанних Сонат Гайдна активізує увагу до тональностей, що спираються на тонікальність звучання відкритої струни – струни ге в першу чергу.

Одне з академічних видань Сонат Й. Гайдна – Київське, Музична Україна, 1975 за редакцією К. А. Мартінсена, куди поставлено найрепертуарніші значущі твори композитора цього роду (43 Сонати). В них очевидні тональні вподобання Гайдна, бо серед них в Es, G/g і C/c написано по 6 творів, у B і в F по 3, в E/e – 4, в As – 2, cis і h – по 1. У D-dur написано 7 творів, причому, Сонати в d-moll взагалі не показані в ряді репертуарної добірки гайднівських Сонат. І ці тональні переваги в знаменитих Сонатах композитора мають відповідність до його ж Симфоній, зокрема, знаменитих номерів 98 – 104, де тональності G («Воєнна» № 100), Es («З тремоло литавр», № 103), C (№ 98) і D («Годинник», № 104) становлять квінтесенцію тональних виборів музиканта.

У Віденських класиків загалом тональні привілеї виявляються у виборі висотностей діатонічного ряду, хоча в останньому мало показовими є твори в H/h, в d, тоді як хроматичний варіант в Es посідає помітне місце. Останнє пов'язане, звісно, з натуральним ладом валторн, інструментом, освяченим буттєвою і сакральною традицією. Безумовно, у всіх Віденських класиків почесне місце відведено тональностям, виділеним з часів Піфагора як базовий ряд висотностей: a, b, c, d, e, f. У них a, b, c – небесні сутності, d – медіум, e, f – матеріальні стихії⁴⁷³, причому останні усвідомлюють як «розріджену матерію» (вода, вогонь, повітря), оскільки «груба матерія» – не предмет музики [там само].

У цьому разі виділено в аналіз тональності D і В, оскільки обидві заявляються тільки в мажорному вигляді, що чималою мірою, як показано нижче, визначено національним баченням досконалості ладових відносин, відмінних від церковних традицій.

«Медіумність» тональності D/d визначена її глоріозною спрямованістю на гімноспівочий образ, тобто на «подолання» матеріального спрямованістю до Неба. Напруга такого устремління усвідомлюється в перевагах німецьких композиторів, що віддаються мажорним тональностям як фізично-акустично «правильнішим» (див. місце великої терції як інтервального орієнтира мажорності в обертоновому ряду, покладеному в основу інтервального трактування гармонії). Хоча практика традиційної церкви (Православної, Католицької) тяжіє до мінорних проявів ладового забарвлення, що визначено мелодійними закономірностями мислення, в яких мала терція моделювала об'єм «скромної» мовленнєвої інтонації, тоді як велика терція виводила на театральну-піднесене промовляння.

У католицькій Австрії епохи Віденського класицизму панувала німецька культурна ідея, що визначала культурну перевагу вираження, минаючи релігійні та державні розмежування⁴⁷⁴, згідно з якою раціоналізовані підходи Протестантизму виставлялися як розумові переваги. Переважання мажорних тональностей у Гайдна свідчить про його національну вкоріненість у вираженні, як, зрештою, у Віденських класиків загалом.

⁴⁷³ Goodman F. Magic symbols. Brian Trodd: Handcover – Januar 1, 1989. P. 239.

⁴⁷⁴ Михайлов А. Избранное: феноменология австрийской культуры. Москва, С.-Петербург : Издат. «Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга», 2009. С. 230.

Виокремлюємо у постаті Й. Гайдна концентрацію *німецько-австрійської* специфіки, яку А. Михайлов зазначав, протиставляючи німецько-протестантському як «більшу терпимість до будь-яких життєвих проявів», внаслідок чого складалася не «запеклість» (німецько-протестантське в А. Михайлова, напевно, значною мірою проступає серед вінців у уродженця Бонна Л. Бетховена), але м'якість⁴⁷⁵ також існує. Останнє абсолютно органічно проступає у Гайдна, наповнюючись французькою галлісистською ігровою напругою в генії В. Моцарта.

Про Гайдна можна сказати так, як визначає вищеназваний Михайлов «середнього австрійця»: зв'язок його як людини зі світом – «м'який і податливий», «покликаний до спокою»⁴⁷⁶. І на матеріалі літератури мистецтвознавець формулює «принцип австрійця»: «головне – не те, щоб він щось робив, а щоб він не порушував цього», і в цьому зазначений автор вбачає підвалини «своєрідної австрійської духовності»⁴⁷⁷.

Наведені узагальнення талановитого культуролога-історика та мистецтвознавця є переконливими й багато що пояснюють у мистецьких уподобаннях Віденців. Однак зазначений акцент на мажорних ладах, в ігнорування надзвичайно показового для традиційних церков d-moll'a, запроваджує ту *загальнонімецьку акцентуацію в австрійському*, що згодом поляризувала моцартівське та бетховеніанське спрямування у творчості.

Щодо тональностей B-dur і b-moll, з опорою на незмінно шановане піфагорійство з його Гармонією сфер, яке від часів І. Кеплера звучало надзвичайно переконливо в німецькому ареалі, то його виражальною сферою було відображення Ідеального, Небесного. А це у прийнятій німецькій просвітницькій лінії опори на фізично-акустично «правильні» показники мажорності відсували мінорний варіант ладу⁴⁷⁸, тим паче в оркестральній аналогії, базовій для Віденців, таке ладове налаштування було незручним для низки інструментів. Ідеальний лад B-dur'a надзвичайно тонко відчував В. Моцарт, який із цією тональні-

⁴⁷⁵ Михайлов А. Избранное: феноменология австрийской культуры. Москва, С.-Петербург : Издат. «Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга», 2009. С.37.

⁴⁷⁶ Михайлов А. Избранное: феноменология австрийской культуры. Москва, С.-Петербург : Издат. «Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга», 2009. С. 37.

⁴⁷⁷ Михайлов А. Избранное: феноменология австрийской культуры. Москва, С.-Петербург : Издат. «Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга», 2009. С. 38.

⁴⁷⁸ Goodman F. Magic symbols. Brian Trodd: Handcover – Januar 1, 1989. P. 239.

стю та її ладовим колоритом поєднував образи женихівства та лицарства (див. Оттавіо в «Ідомеї» та Дон Жуан в однойменній опері).

Наведені узагальнення-характеристики «австрійського літературного способу мислення», як бачимо, торкається загального устрою смислонаповнення творінь Гайдна, що підноситься у великій трійці Вінців як підвалина Розумної Доброти й широти охоплення життєвою доброзичливістю найрізноманітніші та почасти недосконаліші прояви буттєвості. І цей радісний тонус Прийняття суцього якнайкраще зосереджують Сонати в D-dur, з яких написана в цій тональності серед перших 10-ти становить той ідеал «непорушення даного», що його великий мистецтвознавець зараховує до заслуги австрійцеві Нового часу. І все ж, не будемо абсолютизувати відкритий принцип «австрійського невтручання» у світ, який може бути зрозумілий скоріше як *компенсативна тенденція*, яка палко підноситься в літературній творчості і диктує сонячний оптимізм музичним завоюванням Й. Гайдна. Бо головне досягнення Віденської школи – це нове мислення в музиці, усунуте від церковної опори, що покладається на культурну велич як панацею від жорстких конфліктів життєво-релігійного прояву. Отже, значущість Сонат у D-dur у спадщині Й. Гайдна пояснюється епохальними вподобаннями, так само як і ладовий вибір мажорності d як ієрархії базового ладового принципу, що апробується вживанням відповідних тональностей у ключових творах *симфонічного* жанру, який мав статус базового у Віденській класичній школі.

Клавірні сонати як призначені для гри на клавесині-вірджиналі-чембало-клавикордах у Франції-Британії-Італії та в німецьких країнах, у паралель з органом, виокремилися як типологія інструментального вираження в салонах і в церкві, через що первинною історично виявилася тріо-соната, що відтворювала фактуру церковного триголосся, яке символізувало Трійцю.

Клавірний варіант тяжів до органу як представника, від XVII століття, церковного мистецтва, здатного відтворювати поліфонічні структури, символізуючі високу ідею. Участь у виконанні тріо-сонат як безпосередньої інструментальній проекції символу християнської Трійці понад трьох музикантів (частіше чотири, іноді п'ять), з яких 2–3 учасники озвучували басовий голос як базовий, знаменувала символіку Трійковості, що було у сприйнятті пост-ренесан-

сного суспільства позицією, істотною за фізичне наповнення гри учасниками-ансамблістами.

Клавірне виконання баса в тріо-сонаті відзначало цей клавірний інструмент як провідний в ансамблі, а це визначило згодом, у XVII–XVIII ст., народження й інтенсивний розвиток сольних клавірних сонат Д.Скарлатті, Дж.Саммартіні та Дж.Мартіні, що безпосередньо підготували підвалини Віденської школи.

Німецькі майстри і Й.Гайдн як історично перший серед них, внесли в 2–3-частинну італійську сонату ознаки 4-частинної сюїти, створивши змішання церковного (*sonata da chiesa*) та салонного (*sonata da camera*) варіантів, а також долучивши до цього запозичені від новонародженого оркестру контрасти соло / ансамбль – тутті, визначивши народження фортепіанної сонати, яка вперше з'явилася в Й.Баха і утвердилася в творчості Й.Гайдна. К. і Ф. Е. Бахів і утвердилася у творчості Й. Гайдна.

Знайомство з особливостями «австрійського літературного способу мислення» XVIII століття вказує на те, що тут склалися принципи Розумної Доброти й широти охоплення життєвою доброзичливістю найрізноманітніших і почасти недосконалих проявів буттєвості. І цей самий колорит ладу смислонаповнення відзначає творіння Й. Гайдна, що підноситься у великій трійці Вінців як вихідна у стилетворенні та вирішальна ланка представництва першої театралізованої позацерковної композиторської школи.

Радісний тонус Прийняття всього суцього і Розумного значною мірою зосереджують фортепіанні Сонати композитора, хоча провідного значення для Гайдна набули Симфонії та Квартети, генетично різновиди ансамблевої сонати. Фортепіанні Сонати, демонструючи театралізоване змішування ознак старовинної сонати й сюїти, виокремлюючи контрасти темпів поза сюїтною першосонатною варіантною парністю повільно-швидко, але більш на користь трійковості швидко – повільно – швидко, нагадуючи форми арій та увертюр оперних дійств, – усе ж таки зберігали пафос церковно-сонатного генезису, широко використовуючи церковну символіку в будові тем і поліфонічну фактуру як знак церковної риторичної вченості.

Тональність D-dur, пов'язана з висотною ієрархією піфагорійства як втілення «медіумності-серединності» в співвідношенні символів Неба

і землі, посіла в Й. Гайдна, як і у віденських класиків загалом, помітне місце, отримавши найменування «глюріозної» за органічність для неї вибудовувати образи славлення й оспівування. Показово, що з-поміж ранніх 10 Сонат Й. Гайдна в цій тональності створено ту, в якій очевидно збережені традиції багаточастинної салонної сонати-сюїти, тоді як в інших тональностях представлено цілком оригінальні конструкції-сенси цього роду типології.

Значущою є мажорність більшості Сонат у D-dur, що, згідно з етимологією (dur – «жорсткий», «твердий»), становила драматичну опозицію «скромному-солодкому мінору церковних мелодій (moll – «м/який», «ніжний») і символізувала жорстку гармонію Розуму в концепції світобачення.

В аналізах виокремлюємо історично сформовані парні зчленування Сонат, написаних у B-dur і D-dur, що в одних випадках підкріплено присвятою принцесі Марії Естергазі (№ 27 і 28 у київському виданні 1975 р.), а в інших явною стилістичною й хронологічною спорідненістю (№ 19 і 20 у названому виданні). 4 виділених для аналізу твори утворюють єдиний пласт трактування жанру на період роботи у князів Естергазі, тобто це центральний період творчої біографії композитора, свідомо зверненого до чеснот йозефінівського класицизму, для якого показовими є дійстичні світоглядні устремління, що в музиці поєднували вірність християнській традиції з усвідомленням першості культурно-мистецьких уподобань у ціннісній ієрархії ідеальних показників буття.

Сонати B-dur і D-dur № 19 і 20 виявилися пов'язаними не тільки хронологічно-стилістичною близькістю, а й інтервально-гармонійним комплексом, надзвичайно показовим для тонічної вертикалі від XVIII до XX сторіччя: так звана «тоніка із секстою», в якій тонічний трезвук «вбирає» медіантовий «присмак» VI ступеня. Обидві Сонати відзначені великою кількістю маскулінного ритмічного знака – пунктирного ритмотива, особливо щедро показаного в Сонаті у B-dur. Причому, зазначений пунктирний зворот представлений і в «прямому» прояві, і в оберненні синкопованого ходу. Не забуваємо, що зазначена ритмічна «маскулінність» має символічно-риторичну підоснову, висхідну до церковних настанов, «політності» у швидкому темпі та «мотиву бичування» у повільному.

Спільною для Сонат № 19 і 20 є надзвичайна тематична багатоскладовість з особливою увагою до сполучної та заключної в усіх розділах сонатної форми, показаної і в Allegro, і в повільній частині. Також привертає до себе увагу виокремленість менуету в циклі, який подається не у вигляді жанрової частини циклу, а «вкладеним» у сонатну структуру (II частина Moderato № 19) або в рондо фіналу (фінал Tempo di Menuetto, III частина № 20). Також для обох Сонат показово є обережно подана «невитриманість голосоведення», що відзначає драматургічно значущі зони викладу музичного матеріалу.

Соната B-dur № 19 відзначена інтенсивністю тематичних нашарувань у I частині та вираженістю їх у II, при тому що обидві йдуть у доволі дрібній пульсації – редактор ставить темпові знаки Allegro moderato в I частині та Moderato в II. Малий простір двочастинного циклу і стислість викладу кожної з частин надає багатотем'ю твору певної навмисності цьому «явищу облич» у звукообразах. І ця стрімкість розгортання множинних образів-сміслів підкреслювалася композитором множинністю фактурних переключень, зокрема й за допомогою пауз між темами (див. «генеральну», щоправда, коротку, перед сполучною, т. 8, а також вельми помітну величиною майже в такт між варіантами головної й побічної, т. 46, а також дві паузи в репрізі – і перед зв'язною частині циклу, т. 46. 46, а також дві паузи в репрізі – перед сполучною, т. 82, і перед побічною, т. 87). Останнє відходить від церковної риторики на користь театрального ігрового «переривання» подій заради несподіванки появи наступного «лиця».

Таким різким контрастом подано вступ зв'язуючої партії (у Гайдна виділення цієї теми в експозиції сонатної форми не завжди спостерігається, але згодом стає ознакою моцартівської драматургії сонатного Allegro). Пауза астає після чіткого кадансу в B-dur (т. 8), а далі вступає тема в g-moll, дана в

двоголосній фактурі, з ніжними імітаціями низхідних мотивів, з показовим для зв'язуючої модулюванням у тональність побічної F-dur, – після триголосного витриманого викладу в головній партії, що представляє «хвилю» з'єднання anabasis і catabasis (тт. 1-8).

Побічна партія (тт. 13-27) складається з трьох тематично-фактурно самостійних (по 3-4 такти) фрагментів, у зміні яких «здає тон» тематична побудова тактів 13-15, позначена синкопованим ритмом («пунк-

тир навпаки»), «малим остінато» та «мерехтінням» F-dur/f-moll, так як виділено мінорну субдомінанту в F, встановлено наприкінці зв'язуючої (т. 12). Двоголосся цієї «semi-теми» змінюється триголосною фактурою тритактового ж повторення фігури тридцять другими типу групетто у високому пташиному-щебечущому регістрі. Друге речення побічної (тт. 19-24) також має розбивку на два і три такти зі зміною фактури, але сукупно зверненої до скерцозності. А в третьому реченні (тт. 24-32) знаходимо з'єднання мотивів першого і другого речень, бо починається синкопованою фігурою (т.24) і з «мерехтінням» ознак F/f, а потім (від т.28) показано скерцозні звороти другого речення, але вже з імітаційними «підхопленнями».

Цю витончену мотивно-тематичну роботу Й. Гайдна в організації експозиції повторено на контрастно-похідних «зчепленнях», з яких виокремлено співвіднесеність тематично-образно самостійних головної (політної) та побічної (з «ламанною» статикою мелодійного ходу) – за посередництва опорного для обох ходу за «тонікою з секстою».

І цілком відокремлено від цього парадю тем і мотивів – заключна партія, фактурно цілком відмежована від попередніх тем рівністю ритмічно-моторних фігур тридцять другими і виділеним ходом за контуром Хреста в басах (такти 34-35, 35-37). Однак хід за септакордом у такті 32 вільно втілює фонізм тоніки із секстою головної і побічної, тим самим підсумовуючи головну ідею експозиції, але виокремлюючи арпедований патетичний зачин і хід за тонами Хреста, відсутні в інших (і численних) темах-мотивах експозиції.

Тим самим автор виділив сферу заключної, явно контрастної до всього попереднього тематичного набору, що становить прояв драматургічного «почерку», композитора: виділення заключної йому так само властиве, як зв'язуючої – Моцарту.

У результаті експозиція Сонати B-dur № 19 у виданні, що розглядається, представляє певну «міні-сюїту», в якій помітні фактурно-ритмічні натяки на алеманду в головній з її співучою «кроковістю» (фактично розмір 4/8), на куранту в зв'язуючій, тріольні групи якої співвідносяться із тридольністю французької сакральної танцювальності, на сарабанду в початковій («статичній» та скорботній) фігурі побічної, на жигу (тріольний «біг» у такті 21 другого речення побічної).

А от «сплеск» патетики в заключній – це театральний «жест» у звичній змінюваності осіб-образів, але з явним перетворенням загальної мелодійної лінії першого речення головної партії.

Зазначена тематична калейдоскопічність експозиції своєрідно підхоплюється розробкою, що становить «конспесктивний» показ тем експозиції без суттєвих змін, але в тональних співвідношеннях з опорою на домінуючу тональність F-dur/f-moll. Головну партію представлено в однойменному зіставленні F і f, тобто у сприйнятті ладового «мерехтіння» побічної. Звідси – скороченість: «генеральна пауза» такту 46, після якої, з пропуском зв'язуючої, явлена в с/С побічна в усьому розмаїтті мотивної палітри, показаної в експозиції. Патетика заключньої стримана, у басах фігура Христа чітко не подана.

Загалом розробка вибудована за принципом «несправжньої репризи», нагадуючи другу частину старовинної сонатної форми, в якій зберігаються теми експозиції, але у спрямуванні від побічної, частіше домінуючої тональності (такою є ситуація і в розглядуваному фрагменті), до тоніки (у цьому випадку до g-moll (див. такт 73), яка є VI щаблем до основного B-dur і тим самим ніби входить до тонічного комплексу «тоніки з секстою», що вирізняє звучання головної партії в експозиції та репризі. Але загалом розробковий розділ «ламає» сюїтний ланцюг тем експозиції, загострюючи («провалом» звучання в паузі такту 46) фактурно-тематичний контраст головної та побічної.

Реприза демонструє весь набір тем експозиції, але з певними тональними, фактурними, артикуляційними змінами. Відмінною рисою репризи виступає більш виділена розчленованість викладу між темами. І це стосується насамперед співвідношення головної та побічної: пауза тривалістю в чверть (в експозиції аналогічний момент – паузування тривалістю у восьму, пор. такти 8 і 82). І тональність зв'язуючої тут c-moll, до якої підведено тональність закінчення головної в репризі: триваліша пауза між темами в репризному викладі ніби компенсує «перетікання» тонального настрою, що був відсутній в експозиції, де перша тема, вона ж головна партія, розпочиналась і завершувалась у B-dur.

Загалом схема побудови I частини Allegro moderato Сонати № 19 така:

MONOGRAPH

1т.(гл.) 2т.(св.) 3т.(поб.) 4т.(зак.) 1т.(гл.) 3т.(поб.) 4т.(зак.) 1т.(гл.) 2т.(св.) 3т.(поб.) 4т.(зак.)
 В g-F F/f-F B-F-c-F F c-g-c g-c-g B c-B B/b-B B-g-B

Експозиція

розробка

реприза

I

II

III

Розчленованими паузуванням виявляються зв'язуюча і побічна (порівн. такти 12 і 87), а проведення побічної в B-dur «підсвічене» однойменною «вібрацією» B/b (т. 88-90), а три наступні тематично виділені мотиви побічної подано в основному B-dur. Патетика заключної в репризі (від т. 107) пом'якшена: відсутній інтервальний комплекс «тоніки з секстою», «розп'ятий» хід *rf* тризвуч'я, яким вирізнявся цей образ як в експозиційному, так і в розробковому показі. І ще такий штрих: виокремлена в басах фігура Хреста, позначена наприкінці експозиції й мелодійно «стерта» наприкінці розробки, тут, на завершення репризи, взагалі відсутня. І тесситурно тут усе знижено: покаючі мотиви, на основі послідовності *catabasis*, виявляються переважаючими, оскільки відтворювальний хід *anabasis* головної партії на початку заключної виявився «розчиненим» в оспівуючих зчленуваннях.

Загалом семантичні показники тем I частини Сонати заявляють драматичні співвідношення гордого пориву (головна партія і заключна в експозиції та розробці) і покаючої ніжності, грайливості, смиренності (сполучна, побічна), з яких друге стає переважаючим, знімаючи мученицький героїзм Хреста, заявлений наприкінці експозиції. Духовна символіка тем, підживлювана славільним тонутом звучання музики, утворює ігрову розкладку заявки персонажів-тем, висока абстракція сенсу яких виявляється підпорядкованою умоглядній філософській діалектиці тезис-антитезис-синтез, показовій для класичної сонатної форми. Велика кількість субдомінантових гармоній (див. помітність сфер *g-moll* і *c-moll* у побудові *Allegro*) вказує на гармонійно втілювану контрастність (але не конфліктність) театралізовано розгортаються тем-образів.

Конструктивно трифазна сонатна схема *Allegro*, через нерозвиненість розроблюваності в розділі розробки, оголює генетичний знак сонатної форми – строфічність, сонатні стосунки всередині композиції містять показники театралізованої безконфліктності.

Другу і завершальну частину Сонати вирішено в танцювальному русі Менуету, спеціально не позначеного ремаркою, але очевидного в ритмічній схемі звучання. Тим самим торжествує ідея старовинної двочастинної сонати-бароко, в якій перша частина являла собою інструментальне відтворення арії, тоді як друга вказувала на інструментально-демонстративну, зокрема танцювальну за ритмом, варіацію на музику першої частини. Ранньокласична довенська практика італійських майстрів демонструвала численні звернення темпово-жанрових характеристик такого малого циклу. А останній підтримувався в єдності сприйняття цілого структурною уподібненістю II частини щодо I – це називалося «варіацією на структуру».

Такий тип зв'язку частин сонати виявлено і в аналізованому творі: друга частина також, як і перша, написана в сонатній формі, що складається з трьох фаз (експозиція-розробка-реприза). І вихідна тема II частини, оригінальна у своїй менуетній ритмічно-фактурній оформленості, містить опорні тони в розкладі «тоніки з секстою» (див. оспівуючий VI щабель на третій долі 1 такту, вибудованого на тонічному тризвуччі). Має місце і мотив Хреста – у вигляді кадансової послідовності, що завершує експозицію і твір загалом (див. опорності c¹-d¹-e-f в т. 44-45 та f¹-g¹-a-b в т. 109-110).

Однак зазначена «варіація на структуру» у II частині дана вельми вільно, а інтонаційно-тематичні збіги в показі «тоніки з секстою» і контуру Хреста виражені в різних мелодійно-фактурних заломленнях.

II частина відзначена тематичним розмаїттям, хоча й таким, що поступається багатотем'ю першого Allegro. Виділяється суміщення ознак Менуету і Allegro, тобто сюїтно-танцювальний акацент у виразності цієї «уповільненої» частини сонатного цикалу. Окреслено сферу головної та побічної, в яких зв'язуюча партія окремою темою не показана, її функцію виконує друге речення головної партії (т. 9-14). Як це було між головною і зв'язуючою, а в репризі сполучною і побічною, у фінальній частині циклу головна і побічна розділені театральною паузою (т. 14). Побічна, як і в першій частині, утворює з'єднання низки тем-мотивів, що відрізняються фактурно-інтонаційно (див. т. 15-35). І у вигляді результуючого образу в цій темі виступає лінія catabasis у вигляді мелодійної послідовності верхнього голосу (т. 27-30 і 31-34).

Зауважимо, низхідні послідовності домінують і в головній партії. А в заключній – драматургічний авторський гайдновський штрих – виділено хід *anabasis* (т. 36-37 і 39-40), що забезпечує цій темі самостійне образне значення. До речі, вихід цієї теми дано також після паузи (т. 35). Як бачимо, значущість заключної у II частині циклу ще більш підкреслена, ніж у сонатній структурі I частини.

Загалом необхідно відзначити превалювання в експозиції образу Покаяння (пропослідовності *catabasis*), образ Сходження-Досконалості (хід *anabasis*) позначений яскраво на завершення експозиційного викладу, хоча остаточний сенс – знов послідовності *catabasis* і контур Хреста.

Розробка (т. 46-66), як і в першому *Allegro*, утворює щось на кшталт «конспекту експозиції», має ознаки «помилкової репризи». Тут розділеність паузами тематичних побудов у дузі головної та побічної має гіпертрофований характер (пауза в такт, див. т. 50). Показ головної в домінантовій тональності F-dur (так було і в I частині) в т. 46-49, після «генеральної паузи», змінюється матеріалом побічної, виданої в одноіменному f-moll і з ознаками імітаційних проведення, що створює враження нової теми, теми епізоду в розробці. Але проведення заключної (також після паузи, як було і в експозиції) створює помітний поворот у розвитку (т. 59-66), хоча мінорне ладове забарвлення (g-moll) привносить певну напругу в мотив Досконалості на висхідній мелодійній фігурі в тактах 59-60 і 62-64.

Реприза відновлює послідовність тем експозиції, висвічуючи на початку побічної (т. 84) домінантову тональність F-dur, що створює підкреслені аналогії експозиції та репризи. Тим самим, як і в першій частині, сонатна схема обертається наближеністю до її структурно-семантичної строфічної генези. Загалом висування в завершальній, поряд із мотивами-*anabasis*, послідовностей на кшталт *satabasis* (див. співвідношення мотивів у т. 100-101 і 101-103, 103-104 і 105-110), а також опорностей за контуром Хреста в останніх тактах (див. вище) створюють акцент на духовних значущостях, – але вписаних в ігрово-театралізоване розмаїття сонатних контрастів.

Схема побудови II частини *Moderato* така:

CHAPTER 10

1т.(гл.)	2т.(поб.)	3 т.(зак.)	1т.(гл.)	2т.(поб.)	3т.(зак.)	1т.(гл.)	2т.(поб.)	3т.(зак.)
В	F-F/f-F	F	F	f-g	g	В	F-B	В

Експозиція

розробка

реприза

Фортепіанне «невитримане голосоведення» в репризі, як і в експозиції, розробці (порівн. такти. 35, 58 і т. 99), відзначає перехід від побічної до заключної.

При всій фортепіанній «невитриманості голосоведення» в аналізованій Сонаті виділяється, по-перше, сюїтно-жанрове тло тем I частини і підпорядованість менуетному руху у II частині, а, по-друге, загальний сюїтний підхід у співвідношенні складових інструментального цикалу. Вважаючи на перспективи перекладення даної Сонати для домри, то можливі певні фактурні спрощення для подання твору тільки для цього інструменту, спорідненого із струнно-щипковим відображенням у фортепіанному поданні. Органічним виглядає і тлумачення фортепіанної Сонати у вигляді дуетного співвідношення домри і фортепіанно, яке «розкріпачує» лютневий потенціал салонного звучання твору.

Підсумовуючи аналіз обох частин циклу Сонати B-dur № 19, відзначаємо:

1. Підкреслену зверненість до моделі старовинної двочастинної сонати, але в комбінаторному перетворенні темпових послідовностей, висуваючи в настановну первинну якість сонатне *allegro* як емблематичний показник циклізації у Віденській школі.

2. Витримування, в принципі, концепції «варіації на структуру» поєднано з показниками «натяку на оркестральність» в обох частинах, що становить засіб акцентуації драматургічно-вузлових побудов, створюючи те зрощення салонності й театральності, що характеризує «йозефінівський класицизм» у його співвідношенні з галліцизмами.

3. Наявність спільної для обох частин інтервальної зчепленості «тоніки із секстою» висуває останню на становище провідної смислової побудови, в якій символіка консонантності тризвуку та секси як інтервалу Досконалої теми вказує різноспрямовані вектори тематичного вислову – по лінії риторичної узагальненості та духовної символіки, єдність яких забезпечує метакультурне «ширняння»

над релігійною символікою, показове для Віденської школи як породження «йозефінізму».

4. У випадку домрового перекладення Соната «полегшується» домінуванням звучання високого регістру, наближаючи це до клавірно-чембального витоку фортепіанізму 1770-х років, дотичних до культурного кореня «клавесинних» («легких») фортепіано.

Соната D-dur (№ 20 у вид. Київ, 1975) наслідує двочастинні Сонати № 18-19 in E- і B-dur і відкриває композиції з трьох частин, як вони виявлялися в № 16-17 (C- і G-dur) і в низці інших більш ранніх опусів. Спорідненість тричастинності цієї Сонати із двочастинними структурами цього жанрового типу проявляється у тлумаченні Менуету у якості фінальної побудови циклу, що узагальнює накопичення одухотворенної танцювальності попередніх двох частин.

Відзначаємо граничну театралізованість викладу, в якому кожна частина автономізована структурно і жанрово: Allegro, 3-фазова сонатність, D-dur (див. темпове «розсічення» експозиції та репризи введенням Adagio перед заключною, Adagio, старовинна 2-частинність-строфічність, d-moll, фінал, Tempo di Menuetto, D-dur, 3-частинність із Тріо в d-moll і додатковими рондальними відносинами (у центрі Тріо – варіант основної теми фіналу в D-dur). Тим самим Соната відмежовується від церковної монологічності сонати-сюїти старовинного зразка, демонструючи контрасти-зіставлення діалогізованого, тобто театрального зразка.

Проте в межах зазначеної сонатної філософської діалектики чітко виокремлюються тематичні посили до духовної символіки тем-образів, що скеровуються вихідною темою – головною партією I частини Allegro, вибудованою за висхідною лінією anabasis як за окремими двотактовими фразами, так і їхньою сукупністю в межах першого речення (т.1-4). А друге і третє речення головної партії (т. 5-8 і 9-12) орієнтовані за мелодійними опорностями на контур Хреста: d^2-c^2-c з $-h^1-a^2-fis^2$, d^2-c^2-c з $-h^1-a^2-d^1$. А загалом і вихідний мотив, у принципі, вибудований у висхідній послідовності anabasis, відзначений в опорних точках (див. т. 1 із затактом, $a-fis^1-d^1-d^2$, т. 2-3, $d^1-d^2-a^1-h^1$) відзначений відтворенням «ламаної» лінії Хреста.

Але при цьому не можна опускати й тієї сторони будови вихідної теми, головної партії Allegro, що її початкова фраза (т. 1-2) демонструє

хід по «тоніці з секстою» (d-fis-a-h), який скеровував вузлові теми Сонати B-dur № 19 у київському виданні, яке ми розглядаємо.

Позначена у вигляді самостійної теми зв'язуюча (т. 13-24, D-dur – A-dur) у першому реченні (т. 13-17) показує лінійно «спрощений» варіант *anabasis*, а в другому реченні (т. 18-24) показано «дзвон дзвіночків» на «ігровій фігурі» восьма – дві шістнадцятих. Що ж до побічної, то, як це часто в Гайдна і Моцарта, становить варіант головної партії, в експозиції в домінантовій тональності, в даному випадку в A-dur, але без інтервального комплексу «тоніки з секстою». Але цей тематичний «дубль» показано з посиленням: замість «витриманого» 3-голосія перших тем – тут реальне 5-тиголосія.

Друге речення побічної (т. 31-37) вводить «передзвін» другого речення сполучної. Третє речення побічної (т. 39-48) побудовано на гамоподібних пасаажних фігурах, опорні тони яких, розкидані по різних октавах (cis², т. 39, A, т. 43, fis², т. 46, cis², т. 48), описують контур Хреста і Кола-кільця (повернення до вихідного тону), тобто вказують на символ Усього, Бога.

Усі перераховані вище теми експозиції театральні розділені паузами. А вступ заключної теми, що завжди виділяється Й. Гайдном у сонатному експозиційному ряді, відзначений у цьому випадку спеціальною перехідною побудовою (т. 48-53) і (!) зміною темпу (т. 52-53). А сама тема (т. 54-68) дає сукупно «невитримане» голосоведення в змінності 3-х, 4-х, 5-ти, 6-тиголосся, сольний «щебечущий» її зачин у висхідному устремлінні (*anabasis!*) підводить до аріозно-оголосливого звороту – вперше виявляються ритмічні пунктирні (маскулінний знак) звороти, в попередніх темах не показані. А опорні точки – fis², т. 54, d3, т. 55, e², т. 56, a², 58 – знову заявляють контур Хреста. Цей самий контур впізнаваний у «ламаних» перекидах послідовностей т. 64-68, що завершують експозицію т. 64-68.

Одночасно початковий гармонійний зворот заключної теми з показом домінанти до II ступені (від fis²) і тоніки від A стверджує комплекс «тоніки з секстою», заявлений у головній партії. Й. Гайдн – єдиний із Віденських класиків, який, виокремлюючи завершальну партію в експозиційному ряді тем сонатної структури, зберігає демонстративну аналогію з першоповштовхом сонатної структури – зі строфічністю типу заспів-приспів.

Так вимальовується аналогія структури експозиції цієї Сонати в D-dur № 20 стосовно Сонати в B-dur № 19, зокрема вищезазначеним темповим «розривом» між головною-побічною і заключною партіями. І якщо в головній і побічній виділено субдомінантову гармонію (див. відхилення в G-dur у головній, тт. 9-10, відхилення в тональність субдомінанти в т. 27 і виділення подвійної доміанти в т. 29), то в заключній початок її вибудовано в тональності II ступеня A-dur³⁹;а, тобто в h-moll (тт. 54-55). Тим самим заключна партія концентрує субдомінантовий крен гармонійних послідовностей інших тем експозиції. Як уже зазначено вище, фактура Сонати представляє оркестрову «рвану» версію голосоведення, в якому вільно змінюють один одного 2-х-, 3-х- і аж до 6-тиголосія (див. тт. 60 і 64).

Початок розробки виділено (як і початок заключної партії в експозиції!) перехідною побудовою (т. 70-74) на оборотах заключної, що відзвучала. А від т. 75 - йде головна партія в h-moll, потім (від т. 80) – і після паузи в т. 79, як в експозиції, проходить сполучна в G-e, h-moll, насичуючись (від т. 96) пасажним рухом третього речення побічної, паузуючими побудовами закінчення побічної (див. т. 100-106). Зрештою в т. 113-115 з'являються пунктирні звороти як рудимент заключної, – і тільки.

Загалом у розробці панує h-moll з виходом на A-dur, відтворюючи тим самим гармонійний кістяк заключної, хоча тематичним матеріалом цього розділу є послідовність із мотивів головної, сполучної та побічної партій. Тим самим розробка виявляється «конспективним» (і неповним) викладом тем експозиції, що можна порівняти з розробкою Сонати № 19.

Реприза відокремлена паузою від розробки, їй передує зв'язуюча побудова (як це виділено перед заключною в експозиції та перед початком розробки), див. т. 115-116. У цьому розділі показано всі теми експозиції, тільки в основній тональності, але особливу увагу, як і в експозиції, приділено заключній. Її представлення йде в ладовому переосмисленні: замість мінорного зачину на II ступені A-dur'а експозиції, показано зачин (т. 179-180) на опірностях тонів VI ступеню (а це опорність h) та тоніки основної тональності D-dur, що утворює комплекс «тоніки з секстою», риторика якої суттєва в даній Сонаті, як і в хронологічно-смыслову близькій до неї Сонаті в B-dur № 19.

Схема будови I частини Allegro така:

1т. 2т. 3т.(вар.1т.) 4т. 1т.изм. 2т.из. 1т. 2т. 3т.(вар.1т.) 4т.

Гл.п. св.п. поб.парт. закл.п. гл.п.изм. св.п.изм. гл.п. св.п. поб.п. закл.п.

D D-d/A A – h h/A h –D G-e-h –A/D D h-G-AA – e e/D

Експозиція				розробка			реприза	
I				II			III	

Рефр. 1еп. рефр.из. 2 эп. реф.изм. 1еп.изм. рефр. 1еп. рефр.изм. 2 епиз.

I II III IV V VI VII IX

Схема фіксує рондальні «візерунки» в сонатній будові, оскільки показ побічної на матеріалі головної партії повідомляє повторюваність першої теми, що створює рондальні ефекти. Тим паче, що автор вносить структурно-темповий «розрив» між побічною та заключною, співвіднесених із показом зміненого рефрену та 2 епізоду. Та все ж домінуючою структурою виступає сонатна форма, наближена до строфічних побудов її генетичного шару.

Друга частина в повільному русі (редакторське Adagio), d-moll, вражає співвіднесеністю з патетичними інструментальними аріями в других частинах Концертів А. Вівальді. І тут явно виступає аріозність у поєднанні з декламаційними «перебільшеннями». Тут також домінують сонатні співвідношення, тільки в наближеності до старосонатної двофазності, що відверто спирається на строфічні принципи формотворення. Перша фаза сонатної форми явно виокремлює два тематичні пласти, типу головної та побічної, показаних у розділеності паузою (т. 10), а це в повільному русі тим паче запроваджує співвіднесеність сонатної структури з послідовностями заспіву – приспіву строф (див. «акомпанований спів» від т. 10 з вражаючими фіоритурами). Обидві теми базуються на пунктирних зворотах, що «продовжують» риторику заключної першої частини.

Перша тема, головна партія (т. 1-8), «ламаними» контурами мелодійних підвалин явно відображає принцип мелодики Хреста. Друга тема, побічна (т. 9-18), що йде у F-dur, містить патетичні вигукувальні звороти в дусі аріозно-декламаційного промовляння. Знову, як і в сонатній експозиції I частини, виділено заключну партію, аллілуйно-захопленого вираження в пасажних «розливах», F-dur.

Друга фаза, що містить ознаки розробки і репризи, в тональній спрямованості від F-dur до основного d-moll, містить «стислий» показ головної та побічної в розвивальному розділі (т. 25-32) у F-dur (але, як і в експозиції, вони розділені паузою, т. 26). Від т. 33 розгорнуто репризний підрозділ, де також змінюється головна і побічна, також розділені паузою (т. 36). Але заключна – «згорнута», замість неї – перехідна побудова (т. 48-52), що готує вступ attassa III частини циклу на рівні високої патетики Проголошення – див. псалмодична фігура у верхньому регістрі в т. 48-49.

Зазначений архітектонічний розклад фіксує наведена схема:

1т.	2т.	1т.	2т.
Гл.п.	поб.п.	гл.парт.	поб.парт.
d	F- B/F	F d –	g/d
I		II	

Третя частина – Менует, D-dur, що вказує на авторську пам'ять щодо ранніх Сонат, у яких №№ 5 і 6 також містили цей французький музичний знак. Менует – із Тріо в d-moll, що повідомляє спадкоємність щодо попередньої частини. Крім того, Тріо містить тричастинну ж репризну розміщеність свого тематичного матеріалу, що в сукупності створює рондальні риси (повторюваність основного D-dur). Нагадуємо, що Менует, як французький знак у послідовності віденського сонатного циклу, містить амбівалентний показник сакральності та профанності, а в цій якості емблематизує йозефінівський віденський стиль загалом. Бо у французькій традиції танцювальний номер пов'язаний із сакральним колоритом натхненного королівського балету, тоді як у німецькій і католицькій загалом традиції танцювальність асоціювалася виключно зі світським світом.

Наводимо схему будови III частини Менуету в D-dur:

1т.	2т.	вар.2т.	2т.	1 т.
D d	D	d	D	D
I		II (Тріо)		III
Реф.	Iеп.	реф.	тон.	Iеп.рефр.
I	II	III	IV	V

Мініатюрність цієї тричастинної Сонати поєднується, проте, з вираженою «штюрмерською» театралізованістю викладу – контрасти, фактурні та жанрові, тональні, партій і частин, відверто оркестрові ефекти у фактурі в послідовності сольних та ансамблево-туттійних реплік (див. тт. 12-2, 52-55 і т.д.). Вираженість субдомінантової сфери (див. відхилення в G-dur у тт. 5-7, 9-10, субдомінантовий «зачин» завершальної з відхиленням у h-moll, тобто в II ст. A-dur (тт. 54-56, у репризи цей гармонійний мистецтво не відтворюється, тт. 179-181), утворює показову паралель до проявленості трифункціональної гармонії. Та все ж зазначені ознаки театральності вибудовано з опорою на смислові одиниці духовного мистецтва, що демонструється в безлічі в тематичних побудовах, а також у прострофічній транскрипції сонатних відносин у формі.

Мініатюризм Сонати не знімає її театралізованої гомофонно-гармонічної фактурної налаштованості, розгорнутої до оркестральних контрастів віденської фортепіанної композиції цього роду типологічного рішення. І все ж струнно-щипковий потенціал фортепіанного мистецтва є присутнім у цьому творі, заохочуючи полегшено-«політне» рішення перекладень для інструментів лютневої групи, у числі яких фігурує і домра. Причому, привілеєю домрово-мандолінного звуковедення виступає здатність мелодично-тендітного виділенн верхніх голосів фактури, які дотичні до того «птафowego шаріння», яке має спеціальне місце у фактурі Й. Гайдна, який від своїх перших Сонат акцентував їх дотичність до французького джерела (і що наочно проявилось у підкресленні менуету і менуетності з їх сакральними торканнями у викладенні ранніх Сонат). Що ж до «пташинності» у темах-образах, то, як відомо, це тотемний символ французів – «дітей Королеви Матінки-Гуски», що алегорично втілив В. Моцарт у «Чарівній флейті» у парі говорливих «людей-птахів» Папагено-Папагени, яким владні особи явно масонського натхнення «закрили рота» (як це зробили франк-масони у часи революційного терору у Франції). Пташинні образи надзвичайно поширені у салонній продукції французьких клавесиністів, Й. Гайдн, само собою, реагував на ці приміти французької емблематики, які формували, у вигляді доданків до італо-німецько-чеського тла, стильову еkleктику *віденської сонати і симфонії*.

Перекладення для домри з фортепіано даної Сонати D-dur піднімає на поверхню звучання вказаний клавесинний верхньо-дзвонний шар фактури, виділяючи той «шаріючий» пласт небесно-пташинних асоціацій, не завжди помітних у суто фортепіанному поданні.

ВИСНОВКИ

Аналіз Сонат Й. Гайдна в B-dur і в D-dur дозволяє зробити певні узагальнення щодо їх сакрального і театрално-художнього витоків:

1. Очевидність «виростання» гайднівської фортепіанної Сонати із клавірності талійського і французького зразків, причому саме останні стали тим доданком, який відділив німецький віденський світ від прямого залучення із італійського тла, яке на протязі ряду десятиліть стало невід'ємним від німецької клавірної продукції.

2. Саме внесення французького матеріалу, вирощеного в умовах відмінного від італо-німецького католицтва-лютеранства віросповідального галліканізму надало чисто культурно-художньої цілісності цим різностильовим – різнонаціональним запозиченням, що поодиначі на тому етапі неможливі були у неспиранні на церковність притаманного кожній з названих націй музичних побудов.

3. Можливі домрові перекладення (соло чи соло з фортепіано) покликані виділити певні сакральні складові у фактурі фортепіанних композицій, участь яких суттєва у формуванні метафоричної ємності творів, хоча сумативне сприйняття «закриває» певні суттєві складові художньої метафори образно-тематичних побудов творів Й. Гайдна.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андросова Д.В. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса : Астропринт, 2014. 400 с.
2. Батанов В.Ю. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві XX – початку XXI ст. Канд. дисс., 17.00.03. Одеська нац. муз. академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2016. 186 с.
3. Асаф'єв Б. (И. Глебов) Ф. Лист. Петербург : Светозар, 1922. 62 с.
4. 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.
5. Грубер Р. Всеобщая история музыки. Часть первая. Москва : Музыка, 1965. 484 с.

6. Дроздовський Д. Постмодерн помер. Хай живе пост-постмодерн. URL: litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-haj-zhyve-post-postmodernism
7. Кириллина Л. Галантность и сентиментализм в музыке XVIII века (вер.2019). URL: <http://www.21israel-music.com/Galante.htm>
8. Кузнецов Б. Эйнштейн и Моцарт. *Сов. муз.* 1971. № 12. С. 37–43.
9. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. Т.1-2. М.: Музыка, 1982. Т. I. 696 с.
10. Ломоносова Н. Ранні сонати Й. Гайдна та проблеми їх редакційної інтерпретації. Київ, 1998. 17 с.
11. Лю Бінцянь Музично-історичні паралелі розвитку мистецтва Китаю та Європи. Монографія з історії культури для музичних академій, університетів і вузів мистецтв. Одеса : Астропринт, 2014. 440 с.
12. Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки. Доктор. дисс. Киев, 1991. 263 с.
13. Маркова О. Проблеми музичної культурології. Одеса : Астропринт, 2012. 164 с.
14. Митрополит Петр Могила. URL: https://antimodern.wordpress.com/2013/01/12/st_petr-4/
15. Михайлов А. Избранное: феноменология австрийской культуры. Москва, С.-Петербург : Издат. «Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга», 2009. 392 с.
16. Полянська Т.П. Тріо-соната як жанровий феномен VII–XVIII ст. Канд. дис., 17.00.03, ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 163 с.
17. Савчук І. Борис Лятошинський і польська культура. Комунікації, колаборації, концепти. Ніжин : видавець Лисенко М. М., 2020. 439 с.
18. Соколова А. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії й Русі-України. Наукова монографія. Одеса : Астропринт, 298 с.
19. Степаненко М. Музично-історичні етюди. Київ : ГРОНО, 2012. 160 с.
20. Степанова О.Ю. Піанізм Лондонської і Віденської фортепіанних шкіл: компаративний аналіз. Канд. мистецтвознавства, 17.00.03 СДПУ імені А. Макаренка, Суми, 2018 Автореферат 20 с. Дисертація 224 с.
21. Уотс А. Миф и ритуал в христианстве. Киев : «София», 2003. 240 с.
22. У Цзюньин Фактура «невыдержанного» голосоведения в определении специфики гармонии Й.Гайдна (на примере Сонат в D-dur) Маг. раб. ОНМА имени А.В. Неждановой, Одесса, 2020. 97 с.
23. Цимбали. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/цимбали>
24. Шевченко Л.М. Сильові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.
25. Штокхаузен К. Ритмічні каданси у Моцарта. *Укр. музикознавство*, в.10, 1975. С. 220–271.
26. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt a. M.: Verlag-Anstalt, 1924.
27. Adorno T. Philosophie der neuen Musik. Frankfurt a.M., 1978. 200 S.
28. Cívra F. Musica poetica. Introduzione alla retorica musicale. Torino: UTET Libreria, 1991. 215 p.

MONOGRAPH

29. Götz F. Die Zauberflöte in der Inszenierung Walter Felsensteins an der komiscen Oper Berlin 1954. Berlin: Henschelverlag, 1958. 212 p.
30. Goodman F. Magic symbols. Brian Trodd: Handcover – Januar 1, 1989.
31. Gudel J. Możliwości brzmieniowe fortepianów epoki Chopina. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. P. 503–512.
32. Harvard concise dictionary of music. Complidit by Don Michael Randel. The Belknapmpress of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978. 577 p.
33. 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.
34. Wilson-Dickson A. A. A brief history of Christian music. Oxford: Lion Publishing plc, 1997.

Information about the authors:

Oliinyk Oleksandr Leonidovych

People's Artist of Ukraine, Professor,

Candidate of Art History,

A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

E-mail: oal@ukr.net

ORCID ID: 0000-0002-8047-5107

Levytska Tetyana Fedorivna

Candidate of Art history, Senior Lecturer,

A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

E-mail: tmotornaya@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1573-9209