

**Міністерство культури України
Одеська національна музична академія
ім. А. В. Нежданової**

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЧАБАН Тетяна Ігорівна

УДК – 78.03

**Стильові засади символізму в сонатах західноукраїнських
композиторів кінця ХІХ – першої половини ХХ століття**

Спеціальність 17.00.03 - музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня *кандидата мистецтвознавства*
(доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Т.І. Чабан

**Науковий керівник
кандидат мистецтвознавства
професор, зав.кафедри спеціального фортепіано
МУЛЯР ПАВЛО МИХАЙЛОВИЧ**

Одеса 2019

АНОТАЦІЯ

Чабан Т.І. Стильові засади символізму в сонатах західноукраїнських композиторів кінця ХІХ – першої половини ХХ століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Міністерство культури України, Одеса, 2019.

Дисертація присвячена виявленню стильових ознак символізму у творчості західноукраїнських композиторів, в межах сонатного жанру, а саме В. Барвінського, М. Колесси, Р. Сімовича, А. Рудницького, на прикладі сонатного жанру, оскільки останній складає базис професійної роботи піаніста, а виконання творів заповнює репертуарний попит концертуючих фахівців, налаштованих на виконання композицій вітчизняних митців.

Представлені в роботі композитори складають суттєву ланку мистецького самоствердження української нації і держави. Творенні ними Сонати в різновидах крупної форми, мініатюри, Сонатини, демонструють готовність до прилучення національних здобутків до широкого кола європейської мистецької співдружності. При цьому співвіднесеність із творами представників Центру, Сходу й Півдня України надає прикладів гармонічного співставлення національного фольклорного елемента, емблематичного для західноукраїнської музичної специфіки, з типологічними нормативами світової музики, з актуальними ідеями свого часу, з яких прилучення до символізму-імпресіонізму склало показову рису стильового відгуку на вказаний запит епохи.

Уперше в українському музикознавстві підняте питання про суттєвість в спадщині авторів української сонати виділення рис символістського методу творчості, важливим є те, що в заданому ракурсі проаналізовані композиції Василя Барвінського, Миколи Колесси, Антіна Рудницького та Романа Сімовича. Були уточнені показники піаністичного втілення просимволістськи

вибудованої фактури сонатних творів українських й спеціально західноукраїнських майстрів. Збагачене уявлення про стилістичні надбання української і західноукраїнської сонатної спадщини, в яких традиційно підкреслювалися академічно-традиціоналістські творчі ознаки.

Так, Р. Сімович зумів поєднати досягнення європейського музичного романтизму із їхньою адаптацією на національній основі. Вагомим джерелом авторського тематизму є фольклор різних регіонів України, який вживається у вигляді цитат та майстерних стилізацій. Уся Сонатина побудована на народній тематиці, що у поєднанні зі стилістикою твору, яку можна визначити як неокласичну створюють особливий національний колорит та диктують головні виконавські завдання.

Антін Рудницький поєднав у своїй творчості модерний стиль із фольклорним матеріалом. Завжди звертався до народної пісні, намагаючись поєднати її з досягненнями музичної мови ХХ століття. Соната ор. 10 виступає яскравим прикладом цього, адже тематичний матеріал оснований на піснях українських січових стрільців. А. Рудницький, як і В. Барвінський використовує теми із попередніх частин, чим надає сонаті рис поемності, яка виступає у творчості українських композиторів як національно-стильова риса.

Микола Колесса – це ще одна постать, яка відтворює кращі традиції національної композиторської школи. Основною рисою його творчості виступає фольклорна течія та її багатогранна трансформація. Це композитор, який використовуючи фольклорну автентичність тематизму не застосовує при цьому цитат. Його Сонатина втілила в собі зовсім нову особливість, яка не була характерна для української музики. Тут вперше синтезувалися провідні стильові тенденції ХХ століття – неокласицизм, імпресіонізм та неофольклоризм. Цей твір є яскравим взірцем поєднання досягнень народного та професійного мистецтва.

Соната В. Барвінського посідає особливе місце у творчості композитора. Це монументальний тричастинний цикл лірико-епічного характеру, якому притаманна оркестровість фортепіанного викладу. Навіть якщо не

стверджувати фольклорну основу тематичного матеріалу, та принципи його розвитку, свобода ладових інтонацій свідчать про вагомий вплив народної музики. Застосування фуґи у фіналі, тяжіння до насичених оркестрових барв, тісні тематичні зв'язки засвідчують романтичні традиції Сонати.

Під час дослідження вдалось узагальнити відомості щодо буття символістських мистецьких спрямувань в Україні від ХІХ на ХХ сторіччя; систематизувати матеріали відносно фортепіанно-сонатної спадщини в руслі зв'язків із символістським мистецьким тлом; прослідкувати втілення позицій мистецького символізму у фортепіанній творчості видатних представників музичного світу Вітчизни. За допомогою аналізу Сонат авторів на предмет виходу їх на символістські мистецькі засади творчого вираження вдалось узагальнити фактології виконавських звершень в піаністиці України в разі звертання до західноукраїнського ареалу сонатного фортепіанного вжитку; встановити національно-регіональні показники сонатного мислення західноукраїнських митців в контексті загальноукраїнської просимволістської сонатної творчості, пов'язаної з аоркестральними тенденціями *клавіризації* фортепіанної гри в заповітах спадкоєиця Ф. Шопена-піаніста К. Мікулі.

Аналіз Сонат – Сонатин авторів продемонстрував довір'я до протонекласичних тенденцій музичного мовлення, в якому саме спирання на символізм і постімпресіонізм равелівського типу, на штрихи примітивістського мислення продемонстрували відповідні можливості сполучення національного й світово-типового у художньому вираженні.

Виконавські досягнення О. Криштальського й інших піаністів зуміли довести до свідомості великої публіки суттєвість відкриттів В. Барвінського, М. Колесси, Р. Сімовича, А. Рудницького, які стверджували не тільки корпоративні достоїнства фахівського володіння засадами творчого мислення, але і втіленням тими композиторами в їх творах ідей і смислів, народжених актуальним творчим сьогоденням їх ментального буття.

Дисертація визначається потребою її матеріалів в класі з спеціального фортепіано, а також в курсах історії та теорії виконавства, у загальних музично-історичних дисциплінах музичної вищої й середньої школи.

Ключові слова: модернізм, традиціоналізм, символізм, стиль в музиці, музичний жанр, соната, фольклоризм.

ANNOTATION

Chaban T.I. The stylistic principles of symbolism in the sonatas of Western Ukrainian composers of the late 19th - first half of the 20th century. – Qualifying scientific work with the manuscript copyring.

Thesis for a Candidate of Science Degree in Art Studies by specialty 17.00.03 – Musical Art. Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Odessa, 2019.

The dissertation is devoted to detection of stylistic signs of symbolism in the works of Western Ukrainian composers, in the frames of the sonata genre, namely V. Barvinskyi, M. Kolssa, R. Simovich, A. Rudnitskiy, on the example of a sonatna genre, since the latter is basis Professional work of the pianist, and the execution of works fills the repertoires demand of the concert specialists, configured to perform compositions of domestic artists.

Presented in the work composers constitute the significant links of artistic self-affirmation of the Ukrainian nation and the state. Sonatas of them in a variety of large forms, miniatures, sonatina, demonstrate a willingness to bring national achievements to a wide range of the European artistic community. At the same time, the co-ordinations with the works of representatives of the center, East and south of Ukraine provide examples of harmonious comparison of the national folklore element emblematic for western Ukrainian musical specifics, with typological norms. World music, with actual ideas of its time, from which annexation to symbolism-impressionism made the demonstration of stylistic feedback on the specified request of the era.

For the first time in Ukrainian musicology raised the issue of significant in the inheritance of authors of Ukrainian Sonata in the allocation of features of the symbolic method of creativity, it is important that in a predetermined perspective analyzed compositions by Vasyl Barvinskyi, Mykola Kolesyy, Andrina Rudnitsky and Roman Simovich. The performance of the piano embodiment of the prosymbiotic and specially constructed textures of the Ukrainian and especially Western masters were refined. Enriched understanding of stylistic heritage of the Ukrainian and Western Sonotni heritage, which traditionally emphasized the academic and traditionalist creative features.

R. Simovich managed to combine the achievements of the European music Romanticism with their adaptation on a national basis. A significant source of author's topics is folklore of different regions of Ukraine, which is used as quotations and skillful stylizations. All Sonatina is built on the folk theme, which, combined with the style of the work, which can be defined as neoclassic create a special national flavor and dictate the main performing tasks.

Antin Rudnitsky combined in his work a modern style with folklore material. He always appealed to the folk song, trying to combine it with the achievements of the 20th century music language. Sonata op. 10 acts as a striking example of this, because the thematic material is based on the songs of Ukrainian Sich shooters. A. Rudnitsky, like V. Barvinsky, uses themes from the previous parts, which gives the sonata a poem trait that acts as a national-style trait in the works of Ukrainian composers.

Mykola Kolessa is another figure that reproduces the best traditions of the national Composer School. The main feature of his creativity is the folklore current and its multifaceted transformation. This is a composer who uses folklore authenticity of thematicism does not apply quotations. His sonatina embodied a completely new feature that was not characteristic of Ukrainian music. It was first synthesized by the leading style trends of the 20th century – Neoclassicism, Impressionism, and neofolkloriza. This work is a striking example of combining the achievements of folk and professional art.

V. Barvinskyi's Sonata occupies a special place in the composer's work. This is a monumental three-part cycle of the lyrical-epic nature, which inherent orchestral piano of presentation. Even if you do not state the folklore basis of thematic material, and the principles of its development, the freedom of the lava intonations indicate a significant influence of folk music. The use of fugue in the finals, attraction to the saturated orchestral colours, close thematic links certify the romantic traditions of sonatas.

During the research it was possible to generalize information about the existence of symbolic artistic trends in Ukraine from the nineteenth to the twentieth centuries; to organize material on the piano-sonata heritage in line with the symbolic artistic background; to follow the implementation of the positions of artistic symbolism in the piano work of prominent representatives of the musical world of the Fatherland. By analyzing the Sonatas of authors for the purpose of their entry into the symbolic artistic foundations of creative expression, they succeeded in generalizing the facts of performance in the pianist of Ukraine in the case of appealing to the Western Ukrainian range of sonata piano use; to establish national-regional indicators of sonata thinking of Western Ukrainian artists in the context of nationwide pro-symbolist sonata creativity related to the orchestral tendencies of piano playing in the bequests of the heirs of F. Chopin-pianist K. Mikyley.

The Sonata - Sonatin analysis of the authors demonstrated confidence in the protoneoclassical tendencies of musical modeling, which precisely synchronizes the symbolism and postimpressionism of the Ravel type, to the open strokes, and we propose to answer what is national and typical of the artist.

Performances of A. Krystalsky and other pianists were able to bring to the consciousness of the big public the essential openness of V. Barvinsky, M. Kolessa, R. Simovich, A. Rudnitsky, who claimed not only corporate credentials, produced in advance by the principles of creative thoughts, but they also created creative thoughts composers in their works of ideas and meanings, people's actual creative saints of their mental being.

The dissertation is determined by the need of its materials in the special piano class, as well as in the history and performance theory courses, in the general musical and historical disciplines of music high and high school.

Keywords: modernism, traditionalism, symbolism, style in music, musical genre, sonata, folklore.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

у спеціалізованих фахових виданнях України:

1. Чабан Т. Традиції символізму в сонаті Des-dur Василя Барвінського. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка*. Львів, 2017. Випуск 41. С. 175–188.

2. Чабан Т. Стильові засади композиторської творчості Миколи Колесси (на прикладі сонатини для фортепіано). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка* / за ред. О.С. Смоляка. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. №1 (Вип.38). С. 133–149.

3. Чабан Т. І. Імпресіоністично-символістські оздоби Сонатини Миколи Колесси. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Випуск 24. С. 415–426.

4. Чабан Т. Риси стилю Василя Барвінського на прикладі Сонати Des dur. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. / за ред. О.С. Смоляка. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. №2 (Вип.39). С. 66–72.

публікація в науковому періодичному виданні рівня Web of Science:

5. Чабан Т.І. Імпресіоністсько-символістські складові стильового наповнення творчості В. Барвінського (на прикладі Сонати des-dur) і М. Колесси (на прикладі Сонатини). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ: Міленіум, 2018. № 1. С. 258–261.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	10
РОЗДІЛ 1.СИМВОЛІЗМ І ФОРТЕПІАННА СОНАТНА ТВОРЧІСТЬ В УКРАЇНІ У КІНЦІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ.....	13
1.1. Символізм в музиці і в детермінації фортепіанного мистецтва: джерела і методологія дослідження.....	13
1.2.Україна і символізм: європейські й національно-унікальні виміри.....	61
1.3.Жанр сонати в ствердженні символістської парадигми в антитезі сонатності Віденського класицизму і романтизму.....	86
Висновки до Розділу 1.....	96
РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПІАННА СОНАТА ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ В ПРОЕКЦІЇ НА МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОГО ЗАХОДУ	98
2.1. Жанр сонати в становленні українського фахівського музикування і професійної творчості.....	98
2.2.Український модерн і Сонати В. Барвінського.....	123
2.3.Сонати і Сонатина Р. Сімовича.....	142
2.4. Сонати в творчості А. Рудницького.....	154
2.5.Символістські компоненти стилістики М. Колесси у визначенні стильових показниківсонатної творчостів Західній Україні.....	161
Висновки до Розділу 2.....	173
ВИСНОВКИ.....	174
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	178
ДОДАТКИ.....	192

ВСТУП

Актуальність теми дослідження визначена умовами розвитку фортепіанного виконавства в Україні, за яких модерністичні накопичення в творчості були замовчувані з об'єктивних причин, хоча саме даний аспект національної мистецької спадщини концентрує високі фахівські здобутки українського творчого буття. Відомо, що в центрі модерністських художніх вибудов від кінця XIX століття знаходилися відкриття символістів, в надрах діяльності яких склалися засновки авангарду у вигляді примітивістських й експресіоністичних тенденцій.

Символістська генеза експресіоністичних заяв Дж. Енсора, Е. Мунка, К. Малевича, В. Кандинського, А. Шенберга, Ф. Кафки та інших авторів, а також примітивістських відкриттів Е. Саті, П. Гогена, Е. Бернара, Г. Гросса та інших очевидна, але саме представники «нової молоді» 1920-х вустами композиторів Шістки естетично різко відмежувалися від «хмарок і туманностей» своїх попередників, перевівши ціле покоління митців початку XX ст. до рангу «неактуальної» творчості. У вітчизняних умовах ідеологічне неприйняття антираціоналістичної філософської доктрини символізму зумовило ігнорування символістських здобутків. Парадоксальним видається, але то є факт, що у музикознавчому осмисленні спадщини Г. Малера, Б. Лятошинського, Д. Шостаковича та ін. допустимим було визнання експресіоністичних рис вираження (див. монографії І. Барсової, В. Самохвалова, С. Хентової, ін.), але ретельно обминаючи «неактуальний» («слабкий», «аморфний») символізм.

Таке ігнорування символістського тла знаменитих відкриттів українського мистецтва, починаючи з недооцінки протосимволістських-протоекспресіоністських значень у творах Т. Шевченка, аналогічно у Л. Українки (наприклад, Мавка з «Лісової пісні», в якій щиро вбачали аналог романтичним ундінам-русалкам), О. Гончара та ін., складало об'єктивне «історичне викривлення», що мало тенденцію подолання у вік постмодерна-

поставангарда, починаючи з 1970-х. Саме тоді з'явилися замітки про «ренесанс Шрекера», «ренесанс Цемлінського» (див. у довіднику Рьослера і Холля), заохочуючи і на вітчизняних теренах відновити пам'ять про начала модерну в українській музиці, так чи інакше пов'язаного з відкриттями символізму.

Метою даного дослідження виступає виявлення стильових ознак символізму у творчості західноукраїнських композиторів в межах сонатного жанру.

Конкретними завданнями роботи є наступне:

- узагальнення відомостей щодо буття символістських мистецьких спрямувань в Україні від ХІХ на ХХ сторіччя;
- систематизація матеріалів відносно фортепіанно-сонатної спадщини в руслі зв'язків із символістським мистецьким тлом;
- виявлення втілень позицій мистецького символізму у фортепіанній творчості видатних представників музичного світу Вітчизни;
- аналіз Сонат В. Барвінського, М. Колесси та інших авторів на предмет виходу їх на символістські мистецькі засади творчого вираження;
- узагальнення фактології виконавських звершень в піаністиці України в разі звертання до західноукраїнського ареалу сонатного фортепіанного вжитку;
- встановлення національно-регіональних спеціалізованих показників сонатного мислення західноукраїнських митців в контексті загальноукраїнської просимволістської сонатної творчості, пов'язаної з аоркестральними тенденціями клавiризації фортепіанної гри в заповітах спадкоємця Ф. Шопена-піаніста К. Мікулі.

Методологічною основою дослідження виступає лінгвізований музикознавчий підхід, сформований школою Б. Асаф'єва [5] в Україні, у тому числі у працях Н. Горюхіної, І. Ляшенка, О. Маркової, О. Козаренка, П. Муляра, Д. Андросової, О. Хиль [37; 101; 107; 76; 119; 3; 159] і багатьох інших науковців. Загальнонауковий аналітичний метод у поєднанні зі

стильовим компаративом і герменевтичним підходом, представленим у спадщині І. Белзи і Б. Яворського [22; 172], складають спеціальні можливості поповнення апарату дослідження.

Об'єктом дослідження є фортепіанні сонати західноукраїнських композиторів, **предметом** – специфіка українського символізму в сонатах у представництві Західної України.

Наукова новизна дослідження визначається такими позиціями:

- уперше в українському музикознавстві підняте питання про суттєвість в спадщині авторів української сонати виділення рис символістського методу творчості;

- вперше в заданому ракурсі проаналізовані композиції В. Барвінського, М. Колесси та інших митців;

- уточнені показники піаністичного втілення просимволістськи вибудованої фактури сонатних творів західноукраїнських майстрів;

- збагачене уявлення про стилістичні надбання західноукраїнської сонатної спадщини, в яких традиційно підкреслювалися академічно-традиціоналістські творчі ознаки;

- виділені регіональні стильові риси мислення авторів сонатних композицій у представництві саме Західної України в їх взаємодії з творчими здобутками українського Центру, Сходу і Півдня.

Практична цінність роботи визначається затребуваністю її матеріалів в класі з спеціального фортепіано, а також в курсах історії та теорії виконавства, у загальних музично-історичних дисциплінах музичної вищої й середньої школи.

Структура і обсяг дисертації зумовлені її метою й завданнями. Робота складається із вступу, двох розділів з підрозділами, висновків, переліку використаних джерел та нотних прикладів. Загальний обсяг роботи – 200 сторінок, обсяг основного тексту дисертації – 169 сторінок. Список використаних джерел нараховує 180 найменувань.

РОЗДІЛ I. СИМВОЛІЗМ І ФОРТЕПІАННА СОНАТНА ТВОРЧИСТЬ В УКРАЇНІ У КІНЦІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

1.1 Символізм в музиці і в детермінації фортепіанного мистецтва: джерела і методологія дослідження

Символізм склав виразний напрям мистецтва, але, одночасно, представляє собою певне «світорозуміння» (див. книгу А. Белого «Символізм как миропонимание» [10]), яке зумовило усталення модерністських ліній мистецтва, згодом «відступивши в тінь» у вигляді маніфестованого «герметизму» (Дж. Унгаретті, Е. Монтале) чи складаючи стабільне тло виявлення явищ модерну-авангарду і традиціоналізму (див. символістські складові у творчості М. Лисенка, М. Леонтовича, Д. Шостаковича, Б. Бріттена, ін.). Символізм у мистецтві щільно зв'язаний з філософськими розробками цього роду, причому, останні щедро залучали до наукового викладення засоби художньої творчості (див. концепції Е. Маха, Ф. Ніцше, на якого настирливо зверталися представники цього мистецького напрямку). На передодні 1920-х років представники тільки-но сформованої Шістки з естетичних міркувань чітко відмежувалися від символістських «хмарок і туманностей» [167, с.167]. Але у вітчизняних умовах символізм з ідеологічних позицій (неприйнятний для марксизму ідеалізм чи філософський «третій шлях») відсторонювався аж до «передперебудованих» часів 1980-1990-х. У цілому поставангард, що в музиці вирізнився на стильовій хвилі «неосимволізму» (див. у О. Маркової [106, С. 76-128.]) здійснив «реанімацію» виражальних можливостей символістського «образу світу».

У академічних довідкових виданнях маємо такого роду характеристику символізму: «Символізм (фр. *Symbolisme*, з грец. *символон* знак, ознака, прикмета, символ) – літературно-мистецький напрям кінця ХІХ – початку ХХ ст., основоположники якого, базуючись на ідеалістичній філософії Шопенгауера, «теорії несвідомого» Едуарда Гартмана і поглядах Фрідріха Ніцше, проголосили основою мистецької творчості символ – таємну ідею, приховану у глибині всіх навколишніх, а також і потойбічних явищ, що її

можливо розкрити, збагнути й відобразити тільки за допомогою мистецтва, зокрема музики й поезії. Зумовлена цією установою поетика символізму вирізнялася глибоким культом «слова, як такого» («світ слова»), великою увагою до музичності, формальних пошуків, ускладнених образів й асоціацій, нахилом до таємничості, а то й істичності, що виявлявся особливо у використанні натяків і недомовок, у вживанні великих літер у деяких словах для підкреслення їх особливого значення, тощо» [111].

Останніми десятиліттями все більш впевнено висувається *символологія*, наука, що присвячена тлумаченню символу, де апріорним показником змісту символу є його існування лише у межах людської комунікації. О. Лосєв доречно вказує специфіку символу, посилаючись на семіологічний підхід: «...знак з нескінченим рядом значень» [100, с. 132]. Історія культури засвідчує, що від Первісності й Античності усталюються символи-архетипи, символи-поняття, релігійні символічні позначення, що мають мислительно-структуруюче значення й на сьогодні. Це – символи діалектичних опозицій: Хаос і Космос, Земля і Небо, Темрява і Світло, Вічність – Минуче, ін. Спеціальне змістовне навантаження уможливленої символіки отримала символіка світла, яка набула особливого значення у християнському Богослов'ї. Але в історичному розтині концепція світла охоплює найширші географічні й часові межі, пронизуючи відповідними уявленнями міфологію й філософію Сходу, Античності і Середньовіччя у цілому.

Філософ Філон Александрійський, якого трактують у значенні «Батька християнства» (бл. 21 р. до н.е.) [70, с 216.], тлумачив уявлення про Бога як певної першооснови, що несе Світло, виступає у якості «духовного Сонця», втілення добра, знання, краси. В цьому плані грецький автор продовжує лінію давньоєгипетської символіки, в якій світлий бог Ра, ідентифікований із сонцем, що отримав в концепції «передвісника християнства» Ехнатона значення єдиної божественної суті буття.

Світле начало в античній культурі пов'язано з образом сонцесейного Аполлона, носія знання і розуму [70, с 216.], що надихало релігійним базисом

філософію Платона. Остання у вигляді неоплатонізму запліднила усю християнську філософію, початки якої у вченні Августина Аврелія усвідомлювалися з розумінням краси як світла, а вищою красою він визнавав Бога [70, с 216.].

Даний ракурс розуміння Бога-Світла знайшло найширше втілення в іконопису і згодом в мистецтві – образотворчому і в музиці. Так, у Реквіемі Дж. Верді образи Світу, Божої Істини вирішують виразність музичного розгортання композиції. І такий підхід освячений символікою, розробленою у церковній поліфонії Палестріни і його величних сучасників Франко-фламандської школи: Досконала тема і її секстовий обсяг як Досконалість [51], квінта як знак Космосу і Краси, що зумовлює квінтові опори майже усього Православного обіходу, ін.

Символіка дзвонності, будучи представленою і в творах Дж. Мейєрбера, Дж. Верді, А. Онеггера, ін., знайшла особливе визначення у творах представників Російської композиторської школи – від М. Глінки і М. Мусоргського до О. Скрябіна, С. Рахманінова, Д. Шостаковича та багатьох інших славетних митців.

Праці, які заґрунтували дослідження форм релігії, міфології, мистецтвознавства в його зв'язку з філософією, історичною наукою і гуманітарним комплексом у цілому – це все маємо у таких авторів як В. Вундт, А. Голан, Л. Гумільов, К. Леві-Строс, М. Конрад, О. Лосєв, Є. Мелетинський, В. Пропп, Е. Тайлор, С. Токареєв, В. Тернер, П. Флоренський, Дж. Фрезер та ін. Символи мистецтва слов'янської традиції мають виражене індо-арійське культурне тло [122], що історично доповнювалося християнізацією, усвідомленням особливої духовної місії Слова, софійності, соборності, що складає вищі духовні цінності, відзначені певною символікою. Символізм музичний починається з триголосного співу, в якому самозначуща символіка ісону як Богопоминання, а згодом французький дискант, британський гімель, грузинська церковна поліфонія, руське «троєстрочіє», заклали основи професійного музичного мислення, несучи

«родовий знак» у вигляді символу троїчно по голосам вибудованої фактури (див. у А. Єпишина, Т. Полянської тощо [47]).

Символізм народної мистецької традиції, у тому числі духовної народної, запліднював професійну музику доби романтизму, виділяючи у тому числі символіку тембрів (і в італійській, і, особливо в російській, українській музиці басові партії у втіленні високого етичного покликання героя, що співвідносилось з «ангелоподобою» церковного «басіння» у старохристиянській традиції; про це див. у О. Маркової [54]). Спеціальне місце належить розробкам М. Бахтіна [9], Ж. Ле Гоффа [93], Л. Гумільова [40]. М. Бахтін відзначив, що характерною ознакою середньовічної свідомості, що походить від концепції Спокутування в традиційній церкві, є уявлення про ієрархію цінностей, де має місце позацерковна сфера світосприйняття, як би неофіційна народна культура, народна мова.

Ж. Гофф звертав особливу увагу на відносини вченої і фольклорної культури, на механізми їх взаємодії, що народжувало широкий спектр середньовічної символіки, у тому числі музичної. Вище звернена була увага на релігійну символіку триголосного співу як церковної ознаки, яка, будучи продовженою у культурі канта-кондукта, канцони-шансона-кансьон Ренесанса, визначила самостійну лінію духовної позацерковної музики.

І це мало особливі наслідки для української-російської музичної духовної традиції, а для Заходу той трьохголосний спів, секуляризуючись, увійшов у пісні співдружності революційного вжитку та ін. (див. у Б. Асаф'єва про кантовість у Л. Бетховена та ін. [5]). Дослідження вченого дають модель періоду розвитку культури Європи X – XIII ст. «Цивілізація середньовічного Заходу» Ж. Гоффа складає ґрунтовне історико-антропологічне дослідження, з якого черпаємо відомості про соціально-культурні процеси, про ментальність, про особливості уявлень про простір й час, про художні переваги в націях і мистецькі символи [41, с. 370].

Сучасні видання приділяють значну увагу символіці в різних сферах діяльності й мислення. «Словник символів» зазначає західноєвропейську

інтелектуальну традицію, посиляючись на праці іспанця Х. Керлота, французького вченого Р. Генона, у яких заявлено, що «основою символізму є закон аналогії» [61, с. 12], що символічне, будучи незалежним від історичного, не тільки не виключає останнього, а навпаки, «має тенденцію до укорінення у дійсності, завдяки паралелізму між колективним, індивідуальним світом і космічним» [61, с. 13].

Названі автори виділяють у якості домінуючого фактору системи символів структуру полярності, яка поєднує фізичний та матеріальний світ. Цінним є визначення відомого французького дослідника М. Соньє щодо функції символів в *узагальнене вираження науки про диво*. Так вимальовується релігійний корінь символічного пошуку, стимульованого, на думку Соньє, тим, що «символи показують нам все, що було і що буде, у незмінній формі» [34, с. 10]. Таким чином, Енциклопедії символів різних обсягів і видань [8; 161; 57, ін.] містять цінні відомості відносно мислительних накопичень людства, підсумовуючи дані свідомого і позасвідомого порядку одержання знань і уявлень.

Автори вказаних енциклопедичних видань пропонують тлумачення грецьких, індійських, християнських та інших символів. Церквою охоплене мистецтво Середньовіччя включало у свою систему шар народного, фольклорного мислення, підґрунтям якого постає дохристиянська міфологія. А канони церковного мистецтва враховували специфіку національних традицій, вибудовуючи особливості Православних і Католицьких церков у різних країнах. Так, прославляння Богоматері складає всеєвропейський християнський принцип, у якому поєднані символи визнання Діви і Матері.

Але у західному католицькому вжитку ознаки Діви більш послідовно уславлюються, тоді як для східноєвропейського Православ'я домінує шанування Материнського початку Богородиці. Материнське тло, так званий *антеїзм*, займає спеціальне місце в українській мислительній символіці і, відповідно, у образно-художніх узагальненнях. І, можливо, закономірним у своєму роді виступає той факт, що вперше в оперній практиці героїня

з'являється на сцені з дитиною на руках (існувала негласна заборона такого роду показу жінки на оперній сцені із релігійно-історичних міркувань) – саме в українській опері, в творі М. Аркаса «Катерина» – 1900 р.

Народна художня свідомість стихійно втілює універсальні принципи світобудови через образні подання в мистецькому просторі й часі. І. Кант підкреслював щодо художнього мислення те, що мають місце лише дві складові форми чуттєвого споглядання як принципи апріорного знання: простір і час. Форми художнього символу передають відчуття просторово-часового улаштування предметного світу, а той останній представляє аналог світового універсуму, де простір набуває символічного значення.

У всіх країнах Європи і світу в цілому спостерігаємо явища духовного життя, церковної обрядності, аскези, звичаїв-традицій, сміхових дійств, спільнот мандрівних співців і акторів, аристократичних зібрань типу салонів, свят типу карнавалів і поминальних акцій, ін. І все це мало тенденцію зазначатися в мистецьких виходах, міметично чи символічно, у художніх чи естетично узагальнених проєкціях. Прикладом можуть бути Концерти С. Прокоф'єва, інтерпретація яка набуває універсального смислу, оскільки закладена в них символіка слов'янської концертності, що тяжіє до духовних витоків жанру, здатна єднати принципово різні історичні пласти музично-культурних уявлень і часових показників.

Музична образність концерту для фортепіано з оркестром у багатьох виконавців набуває асоціацію з карнавальним дійством, рух якого народжує зміну тональностей, темпо-жанрових ознак, тем-«персонажів», чергування звучань фортепіано та оркестру, сольних «виходів» в останньому, туттійного і персоналізованого, масштабного та ніжно-інтимного наповнення музичного простору фактурних нашарувань, поліфонічних і акордовогармонічних в них. Особливого значення набула упорядкованість регістрових переміщень вгору і вниз по всій клавіатурі рояля з «вкрапленнями» звучань симфонічного оркестру – тим самим демонструючи символічні значення Досконалого Сходження (anabasis) і Спокути (catabasis).

Звертаючись до конкретики Першого концерту Прокоф'єва, виділяємо троїчність перших акордів та проведенень теми вступу як «Трьох китів», що за висловленням С.С. Прокоф'єва, визначили побудову конструкції твору у цілому, а самі по собі демонструють лаконічність, стрімке сходження секвенційних ланок-мотивів. Динаміка перетворень, знову й знову введених мотивів-образів народжують яскраво вибудоване ціле, що спрямовує укорінення в дзвінкості подання кульмінації у високому регістрі. А вінчає це «живлюча і пристрасна» тарантела, що являє танець, «...наче вигаданий сатирами та німфами, прадавній – піднесений та знову відкритий, наповнений спогадами; лукавство і дикунство, вино, чоловіки з козлиними ратицями і діви з оточення Артеміди» [55, с. 12].

Унікальність прокоф'євської конструкції зконцентрована поданням названого музичного фрагмента, який є несподіваним для слухача, його звучання неочікуване, але *впізнане*, і тому психоемоційно сприймається з почуттям глибокопозитивним. Той тарантельний фрагмент обрамляє серію танців, поряд з якими композитор вводить спокійне, піднесене, шляхетне *Andante assai*. Відбувається концентрація смислоутворення – у вигляді мотиву-символу Концерту, який виступає суттєвим механізмом включення культурної пам'яті в сприйняття музики твору.

С. Прокоф'єв узагальнив в конструкції Першого концерту і своєї фортепіанно-концертної спадщини взагалі різноманіття життєво-святкових спостережень, що докладно фіксує в ремарках в нотному тексті, висловлюючи тим самим зв'язок емоційних відношень музичних думок, підказує виконавцям його музики величезну життєву силу втілених музичних побудов. Символіка первісних музичних значень, у тому числі вище відзначених показників Досконалого Сходження і Спокути, будучи розміщеною в ігровому емоційно позитивному вираженні (прокоф'євський «двічі-мажор» в єдності з ритмічними конструкціями остінато), закладають висоту абстракції образів, що допускають найбільше предметне «розкидання» думок і вражень.

Символи в музиці є тими ознаками ознаки, які задають цільово вибудовану

цілісність композиції. Традиційне музикознавство не фіксує наявність *риторичних* тем в творах, які саме своєю *узагальненістю* утримують тематичне й образне різнобарв'я масштабних композицій рівня симфоній та опер, концертів та вокально-інструментальних циклів різного роду. Так, Другий фортепіанний концерт С. Рахманінова, що побудований, як це відомо, в розпалі смислового потенціалу Двадцятій прелюдії Ф. Шопена, свою спеціальну виразну місію задає *дзвонністю* як символом Церковності, її Православного втілення (басові дзвони є ознакою саме Православної дзвонної традиції), а мелодично тема Концерту, дійсно, відверто похідна від теми вказаної Прелюдії польського майстра, відзначена троїчним повтором мотиву $c^1-d^1-c^1$, що є фігурою Кола-кіля, засвідчуючого уявлення про Все, про Бога [39, с. 25].

Як бачимо, фактурно-тематично дзвонний вступний тактовий ряд і мелодична лінія різко розрізняються, але семантично-символічно – це одне: образ Церковного, Божественного символу. І музиці Концерту і буквально повторення дзвонності й мотиву Кола, і підпорядкування під цю виразність різнобудованих структур-тем – надають особливого роду цілісності-монологічності, в якому змінність сольних й оркестрових звучань (наближених, взагалі, до облігатних принципів *concerto dachiesa*) охоплена не карнавальністю, а Божественною Грою Уславлення, то суворо-стриманого й замиленого (у I частині), замилено-споглядального (у II частині), екстатично-святкового (у фіналі).

Так символ Церковності – Бога надає високої *доступності* музиці С. Рахманінова, сприяє релігійно-філософським аналогіям, в яких відсутні трагіко-драматичні акцентуації, але висвітлюються емоційно-позитивні даності як Універсалії світових засновків й існування у цілому.

Філософія «об'єднує і висвітлює те, що відгадане художнім чуттям, і творить відхилені символи, які охоплюють конкретні образи поетів, звинувачує мистецтво у кривді і натяках, вказує йому нові ідеали і нові засоби впливу на дійсність» [38, с. 199]. Це пов'язано з тим, що смислове поле

філософії ширше предметності конкретних художніх творів, але релігійно-містичний смисл мистецтва багатший за раціоналістичну систему знання, якою є філософія. Тому філософія, як і теорія у цілому, «йде в бій», коли буксує практика, але іманентний світ мистецтва може суттєво відходити від філософії, коли положення мистецького світу в соціумі стабільно визначене і тим накопичується, тільки мистецтву притаманна «енергія прориву».

Ми знаємо приклад з історії Нового часу, коли саме філософська розвідка в особі Ж.-Ж. Руссо у 1750-ті відвернула музичний світ від поліфонічного «надлишку» спадщини Й.С. Баха на користь гомофонно-гармонічного мислення Віденської школи. Але у кінці XIX сторіччя криза наукового знання – з відкриттям «фізики енергій», в якій «щезала» маса-матерія, повернула науку до релігійних застав, а в мистецтві знов оціненими стали містичні значущості іконопису й взагалі «примітивного» живопису в зображальній сфері, гетерофонно-лінеарні показники в музиці, сюжетно невизначений «потік свідомості» у літературі.

А тут вже не предмети і їх позначення у міметичному пласту художніх творів, але символічна навантаженість предметного шару виступила самозначущою змістовністю мистецької сфери, відтісняючи художню цілісність творів на користь «відкритої системи» асоціацій-міркувань, що порушували раціональний розподіл мистецької осначеності класичної доби Нового часу. П. Валері у 1890-ті роки віщає перспективу в мистецтві «системи Леонардо да Вінчі» [25], вказуючи на перетини наукового й суто мистецького мислення як на перспективу XX сторіччя. Відповідно, мистецтво *символізму* усвідомлювалося А. Бергсоном в методології, принципово ідентифікованої з релігійною, підкреслюючи *сугестивно-психологічний* ракурс впливу тих сфер [11].

В музичному вираженні вийшла на перший план у творчості К. Дебюссі, згодом у О. Скребіна моторна плинність *прелюдійності-етюдності*, що відвела першого від сонатних структур, викоханих музичним раціоналізмом XVIII-XIX сторіч. Як відомо, Дебюссі не писав сонат, а сонатна форма у нього

проступає тільки два рази – у фортепіанній поемі «Острів радості» і у фіналі «Моря». Скрибін «по-бетховенськи» писав Сонати на протязі усього творчого шляху. Але то були композиції, вибудовані на алюзіях до сонатних відносин, тоді як тонікальність «прометеєвого акорду» відтісняла тонально-функціональні вибудови на користь протосерійності «центрального акорду» (в термінології Ю.Холопова [162]). А мотивно-«штриховий» тип тематизму не давав підстав для розробкових трансформацій, демонструючи «монтаж» мотивних співставлень і варіатного колажування.

В цілому мислення символами показове для різних сфер духовної культури, релігії, мистецтва, літератури – і є важливою ознакою ментальних виявлень думки. Цікава етимологія слова «символ», для древніх греків – то знак подяки у вигляді двох половинок предмета, поділених між двома людьми, своєрідний знак угоди, договору [70, с. 218]. З цього погляду символ – натяк на втрачену єдність і нагадування про вищу реальність, цілісність світу, умоглядно-психологічно представлену у всіх міфологічно-релігійних уявленнях людей.

Кінець ХХ – початок ХХІ століття містять міф, ритуал, традиції, символи, нові музичні композиційні технології, мову релігії, пізнання тощо, у якості предмету пізнання й осмислення. І не раціонально розгорнутий міфологізм пізньої Античності, що надихав Європу Нового часу, але архаїчні складові міфу і симбіоз діяльнісного-побутового і мистецьки зробленого відзначили сюжетно-образну канву мистецтва модерну. У зображальній сфері в картинах Г. Моро, Г. Клімта, А. Бьокліна, М. Врубеля та інші, займає велике місце образ Дива, асоціативне навантаження назв і композицій займає почесне місце в мистецтві символізму.

Так, сама назва п'єси М. Метерлінка, а згодом опери К. Дебюссі «Пеллеас і Мелізанда» містить інформацію, доступну франкомовній частині європейського людства, оскільки тільки у кельтів є персонаж Мелізанди-Мелузіни (див.у Міфологічному словнику [115, с. 486]) у вигляді *добродійної* жінки-змії, яку обставини людських відносин примушують піти із світу

людей. Цей казково-міфологічний мотив складає як би психологічну установку для сприйняття сюжетних перипетій, а той, хто не знає логіки міфологічно-казкових символізацій, відчуває себе в тому сюжеті, як Принц Голо в подіях драми, для якого предметна визначеність «було чи не було...?» затьмарює усвідомлення великої Таємниці життя й пересічень останнього.

Символізм запліднив багато митців ХХ сторіччя, хоча вустами представників Шістки, як вже підкреслювалося вище, галасливо було заявлено: «Досить з нас хмарок і туманностей...» [167, с.167], тобто мало місце відгорожування від спадщини К. Дебюссі. Дійсно, «нова молодь» 1920-х категорично відстоювала «ясність і простоту» раціонально вивірених позицій, відсторонюючись від синтезу-симбіозу відкриттів кінця ХІХ – початку ХХ ст. мистецькій і світоглядній сфері (див.у А.Белого – «Символізм як світорозуміння» [10]). Але у ці ж 1920-ті роки піднялася потужна, зовні «прихована» течія «герметизму» – саме «герметистами» назвали себе геніальні представники поезії в Італії, відстоюючи засади символізму в період, коли «хмарки й туманності» категорично не приймалися широкою публікою.

Але таким же способом існувала спадщина символізму Скрябіна – у творчості генія І. Вишнеградського, який повністю втілює у своїй персоні «систему Леонардо да Вінчі», ставши великим композитором Франції у 1970-ті, на хвилі поставангарду-постмодерну і одночасно предсталиючи одного з величніших музичних теоретиків минулого віку. І налаштованість на фортепіано, у тому числі на інструмент з темперацією в одну чверть тону, складає спеціальну сторінку *символізації піанізму*, яка ще чекає на повноту розуміння і визнання.

Для української, польської музики «скрябінізм» Б. Лятошинського і К. Шимановського склали стилістичну точку відліку, яку з ідеологічних причин «камуфлював» перший і з національно-психологічних другий з названих стовпів мистецтва епохи Науково-технічної революції і психології підсвідомого (так прийнято відзначати специфіку напрямків мислення століття, пов'язане з біографіями вище названих велетнів музичного буття).

Символізм відновився у феномені постмодернізму («неосимволізм» за О.Марковою [106, с. 99-134]), світогляд, певний мета-напрямок, як би намагається об'єднувати всі непримиримості і протилежності. Таке поєднання у принципі непоєднаних якостей виводить на нові цілісні рубежі концептуального мистецтва – але це спеціальна тема. В даному разі важливим для даного дослідження є те, що недавнє минуле і сучасність пост-поставангарду йдуть під знаком «неосимволізму», в який раз засвідчуючи слухність уваги до символістського образу світу, як він склався у класичному стані у кінці ХІХ – на початку ХХ ст.

Емоційна система хорових творів сучасного українського композитора О. Некрасова «Вже сонечко в море сіда» [70, с.219] «Кізочки», «На зеленому горбочку», «Фольклорна сюїта № 1» дає виконавцям відчуття азарту, захоплення, перемоги, безпеки та надійності навколишнього світу. І все це тому, що текст і, мимоволі, музичні втілення із спиранням на архетипи дитячості, насичені символікою, яка є наше культурне оточення від дитинства до кінця життєвого шляху. Вокальні твори «Ой веселі дударі», «Малюки-смільчаки», «Где же ты, Дед Мороз» з їх світлими, ніжними гармоніями, маршовимий інтонаційно-стенізуєчими ритмами, оптимізують інтерпретаційний вибір, відкриваючи широкі можливості впливу на формування духовного світу молодих.

Не забуваємо, що естетична цінність музичних структур – це «світ упорядкованих емоцій, пов'язаних з досвідом...» [79, с. 206], це дійсність, перетворена у художні образи, стосунки, які шляхом творення «другої реальності» досягають естетичної виразності, надають досконалої форми виявленню почуттів. А джерело того – духовний досвід, вкладений в розроблені типи композиції і засобів музичної виразності. Кожен твір заглиблює особу в підсвідоме, викликаючи з глибини психіки пам'ять про «праобрази», або архе-типи – накладаючись на актуально-минуше, «вічні» типології підносять до узагальнення сьогоденні і навіть випадкові

спостереження-натяки, надають останнім ваги контактності із Високим [171, с. 283].

В музичних ілюстраціях до народних казок, в Сюїті для оркестру народних інструментів композитор О. Некрасов вклав повноту сприйняття світу, що зумовлене здатністю увійти у змістовне нашарування досвіду і яскравого калейдоскопу миттєвих спостережень з метою *впізнання символів*, які несуть у собі образи творів, апелюючи до конструкцій міфології, міфоепосу, архетипово-міфологенних накопичень. Ще піфагорійці докладно досліджували можливості, властиві різним типам музичних звуків, видам, родам, жанрам в їхньому впливі на стан людини, виводячи на символіку тоново-тональних значень [39, с. 239], на символи мелодичних утворень та інтерваліки (див. у О. Захарової [51, с. 27] та ін.).

У період Нового часу і сьогодення філософи, педагоги, вчені, композитори, виконавці, творці вважають, що «музичний вплив формує душу, світогляд» [33, с. 197] і «людина чуттєва може стати розумною тоді, коли спершу зробиться естетичною» [164, с. 192]. Змістовна функція мистецьких творів – у єдності цілого, у логіці єднання *вищих* і буттєвих почуттів, найвищої планомірності й випадкових пересічень, злагоді особливого і загального, в яких визрівають нові тенденції формотворення і преображення останнього.

Значення мистецтва для розвитку символічного мислення засвідчили особистості різних рангів, які усвідомлювали здобутки античної культури. Так, очевидно простежується зв'язок мистецтва і античної освітньої практики: музика у Древній Греції була *мистецтвом виховання* (див. у О. Лосєва [97]), що означало *долучення до символів національного мислення*. Зміст античної освіти (а згодом Середньовіччя) визначили «сім вільних мистецтв», серед яких музичні вміння були безперечно провідними.

Перша класифікація-інтерпретація різних галузей знань здійснена видатним римським вченим Марком Теренцієм Варроном, автором 600 наукових праць, який вибудував дев'ятитомну енциклопедію «Дисципліни». В

ній він обґрунтував для потреб освітньої практики *Septem artes liberales* – граматику, риторику, діалектику, музику, арифметику, астрономію, геометрію. Нагадуємо, що в античних вимірах «квадривіум» – музика-арифметика-астрономія-геометрія складала символічну єдність через співвіднесеність їх усіх з абстракцією числа. І ця *числова символіка* надихала й надихає до сьогодення уможливівши музичні конструювання, які оперують уявним простором, втілюючи інтелектуальний досвід анімізовано усвідомлюваного Космосу-Всесвіту.

Поза вказаної числової символіки існування музичного світу неможливе – що й узагальнив О. Лосєв своєю знаменитою формулою: «...Ясно, что музыка – жизнь, ... но жизнь ничего иного как чисел точный феномен музыки может возникать лишь в связи с характеристикой всего разума и бытия вообще, в которой и отвлеченная мысль, и музыкальное бытие одинаково будут лишь входящими моментами» [98, с.84,87].

Наступний крок мислительно-логічного усвідомлення принципів музичного символізму для Лосєва – міфологічна значущість значеннєвих структур: «...новое изложение сущности музыки может осуществиться ... как чисто мифологическое... ..всякая музыка может быть адекватно выражена в соответствующем мифе, причем – не в мифе вообще, но только в одном определенном мифе.» [98, с. 216].

Вказані підсумки Лосєва є вихідними з положень культурних надбань Античності – як то маємо у трактаті «*De nuptis Philologiae et Mercuri*» римського письменника Марціанна Капелли. Цей трактат написаний поетично-прозовим стилем, зображаючи «сім вільних мистецтв» у візуальних алегоричних образах юних наречених: символізм алегорій склав самостійний Шлях до Досконалості, як то свідчать довідкові видання усіх часів і народів. Відповідно Джеймс Холл у своєму «Словнику сюжетів і символів у мистецтві» [160] уточнює діалогічний взаємозв'язок філософії – освіти – культури – мистецтва, окреслюючи засоби активізації через них пізнавальних можливостей людини. Так класифікація Марціанна Капелли виявилася у

використанні її узагальнень упродовж всього Середньовіччя, її елементи збереглися у період Ренесансу і, як бачимо, аж до пограниччя Нового і Новітнього часів.

Середньовічна Церква висувала володіння вільними мистецтвами як мислительну зброю проти єретиків, – в романській і готичній скульптурі зустрічаємо їх зображення як пар семи головних чеснот. В італійському мистецтві Ренесансу останні представлені в скульптурі, в малюнках декору, в оздобах пасторських кафедр, в зображеннях на фресках. Символ Мінерви – покровительниці мистецтв і наук, яка засвідчує художника як того, хто входить у круг вільних мистецтв, вказуючи на піднесення статусу митця, показове для епохи Ренесансу.

Історичні особистості символізували в зображальній сфері ті чи інші мистецтва: Риторіку емблематизував Цицерон, Логіку – Аристотель; Граматику втілював Присціан, Геометрію – Евклід; Арифметику і Музику – Піфагор, Астрономію – Птолемеї. І як продовження цього «параду символів» - музичний варіант Р. Шумана з його «Давидовим союзом», а в його фортепіанному циклі «Карнавал» отримуємо співвідношення протилежностей Шопена і Паганіні, Естрели і Кіаріні (як персоніфікацій муз, що надихали композитора) та ін. історично-життєво реальних персон, що представлялися у грі авторської «роздвоєної сутності» Евзебія і Флорестана.

Знов звертаємося до продовжувача напрацювань античної символіки – до Діогена Лаєртського, автора єдиної збереженої біографічної історії давньогрецької філософії «Життя і думки уславлених філософів разом зі скороченим зводом поглядів кожної філософської школи» [87]. Вказаний автор зазначав, що Сократ радив молодим людям частіше дивитися у дзеркало: гарним – щоб не осоромити своєї краси, огидним – щоб вихованням прикрасити бридкість. Звідси алегорія – Сократ навчає молодь самопізнанню, що ілюструвалося девізом «Пізнай себе» і знайшло поширення в італійському бароковому живопису [160, с. 523-524]. Саме мистецтво *автопортрету*, доцільного в зображальній сфері і того що мало найширше розповсюдження у

персоніфікації *ліричного автора* письменницьки-поетичних виходів, втілило і втілює (тим більше в літературі-есеїстиці «потoku свідомості» ХХ ст.) одного разу сконцентровану у посиланнях на Сократа *символіку самопізнання* – індивіда і мета-індивідуальної спільноти *людства*.

Намічений шлях буття символів в мистецтві як відбитків життєво-світоглядних символізацій мислення склали реальний базис для розуміння *мімезису-наслідування*, який спрощувався у вульгарно-«реалістичних» підходах до мистецького вміння як здатності «відображення життя». Античний платонізм, який щедро живив Усе Середньовіччя й Ренесанс у вигляді філософсько-світоглядного принципу *неоплатонізму*, фіксував мімезис як *двоїчність наслідування життєво-минуцого і Вічного*. Тільки торжество матеріалістично-раціонального захоплення Європи Нового часу відсунуло ємкість розуміння античного мімезису як *єдності наслідування життєвих форм і символізації Надбуттєвого*.

На зміну переможній ході «життєво-наслідувальної» складової постренесансного мистецтва – виявилися *передумови символізму*, що вирізнилися в художніх явищах і філософії-естетиці в кінці ХVІІІ століття. І пов'язується цей злам із творчістю У. Блейка, англійського художника і поета, шанувальника китайської філософії і ідей Тайці, що продемонстрував антиматеріалістичний і антираціоналістичний погляд на світ, відсторонюючись в живопису від життєподібної об'ємності [57, с. 36-37], а в поезії – від однозначності етико-естетичних критеріїв. В книзі Ж. Кассу постулюється: «Три великих художника-візіонера: Гойя, Блейк і Фюслі – вже у кінці ХVІІІ століття заклали основи розвитку мистецтва, що повернув духу пріоритет над матерією» [57, с. 37].

В музичному вираженні є бажання вказати на «Чарівну флейту» В. Моцарта, в якій нема ознак «музичної драми» як сценічно-виразного типу, «закритість» дії і моральної сутності персонажів, перевантаженість символами християнського, масонського походження складають до сьогодення прекрасні засновки для модерністичних постановок, оскільки там нема реалістичної

логіки характерів, життєподібної обґрунтованості дії і конструктивних показників (спеціально про це в роботі Лі Фенхуа [95]). Згодом романи визнаного Революцією маркіза де Сада у своєму роді закріплюють амбівалентність добро-зло, краса-потворність, антитетичність яких надихали і XVIII, і XIX віки.

У середині XIX століття викристалізувалося Братство прерафаелітів (1848), в якому союз живописців (У. Хант, Дж. Міллес, Д. Россетті) підтримувався ідеями християнського соціалізму Дж. Рьоскіна та У. Морріса, а названий Д.Г. Россетті уособлював, як і У. Блейк, єдність живописного та поетичного дару. Згодом саме вірші Россетті надихнули К. Дебюссі: за поезією англійського, італійця за походженням майстра була написана доленосна для автора «Пелеаса» кантата «Діва Обраниця» (Дебюссі писав завжди тільки на тексти французьких авторів, вказане звернення до нефранцузького джерела – одно з двох винятків з вказаного нормативу творення на вітчизняному вербальному тлі).

У другій половині XIX сторіччя Європу вразила криза світоглядного значення, оскільки позитивізм в науці і в мистецтвознавчих вподобаннях продемонстрував неспроможність засвоєння нових відкриттів у різних галузях творчих пошуків. Фізики, розробляючи теорію полів у зв'язку із все більш впливовою мережею електротехніки, стикаються з явищем «зникнення матерії», оскільки від класичної фізики йшла тенденція ототожнення матерії і маси. Відкриття генетики Г. Менделем нанесло страшний удар прогресизму в біології та в історії, оскільки дарвіністська концепція «еволюції видів», що від 1850-х років надихала «увесь прогресивний світ».

Політичний резонанс загибелі Паризької комуни, що протиставила комуністичний інтернаціоналізм національній ідеї, спростувала реалістичні й романтичні уповання на світове духовне поєднання «принижених і ображених», і саме французькі символісти в своєму ідеалістичному спрямуванні до ідеї-Марення (рос. *Грѣза*) виставляють маніфест «пам'яті

Г. Кюрбе», закликаючи до національної єдності і вшанування мучеників соціального Служіння.

Переоцінка цінностей недавнього минулого висловилася в бунті проти вузького матеріалізму і натуралізму, в несподіваних пошуках релігійно-філософського порядку. Символізм долав позитивізьку реакцією на «занепад віри». Окрім гасла «матерія зникла», висунутий був постулат «Бог помер» (Ф. Ніцше), за яким стояла розчарованість як і в атеїзмі, що живив «прогресивну громадськість» минулих трьох століть, так і в традиційних християнських цінностях. У ХІХ ст., починаючи з 1830-х років, в Європі розгорнувся могутній релігійний рух на відродження первісної Нероздільної церкви, який за місцем його заснування названо було Оксфордським [120, с. 90-97].

Авторитетність Православ'я у міжнародних вимірах зумовила те, що в слов'янському світі ХІХ ст. отримало назву Православного Відродження, що було принципово новим етапом після гонінь на Православну церкву в Росії у ХVІІІ ст., коли з ініціатив Петра І, а згодом в результаті економічних заходів Катерини ІІ на знищення монастирів (а це і визвало повстання Пугачова і приєднання до нього Запорізької Січі з трагічними наслідками для України) вчене православне чернецтво перестало існувати, а величний представник його Паїсій Вилчковський змушений був виїхати з України в Молдавію-Румунію.

Але у ХІХ ст. відновлювалися інтелектуальні засади Традиційної церкви, на передодні і на початку ХХ віку поряд з ніцшеанським та «прогресистським» атеїзмом склалася потужна філософсько-релігійна школа екзистенціалістського спрямування (С. Кьєркегор, М. Бердяєв, К. Ясперс та ін.), що у сукупності складало «смерть богів» раціоналістичного знання філософської класики Нового часу. Засади, на яких трималася європейська цивілізація, була розхитана, і Розум як «новий бог» Нового часу виявився спростованим. Втрата орієнтирів народжувала відчуття відсутності опор, що пішла з-під ніг, ґрунту. П'єси Г. Ібсена, М. Метерлінка, А. Стрінберга, поезія

французьких символістів створювали атмосферу хиткості, мінливості, відносності. Стиль модерн в архітектурі та живопису «розплавляв» звичні форми (творіння іспанського архітектора А. Гауді), немов у повітрі або тумані розчиняв обриси предметів (картини М. Дені, В. Борисова-Мусатова), запанувала «зігнута лінія» безпредметного насичення: народження абстракціонізму у В. Кандинського та ін.

У кінці XIX ст. стала усвідомлюватися думка про злам раціоналістичних розмежувань видів діяльності, перш за все, наукової і мистецької сфер, що яскраво демонструвала «романтична філософія» Ф. Ніцше, угрунтована на використанні в науковому викладенні літературно-поетичних засобів, неопозитивістських психологізацій подання філософських термінів (Е. Мах) та ін. Підсумок тим «дифузійм якостей» підведений був працею П. Валері, присвяченій Системі Леонардо да Вінчі, в якій наукові і творчо-мистецькі розвідки створили нероздільну єдність в поданні творчої картини світу. В дисертації В. Батанова читаємо: «...в кінці XIX в труде П. Валері «Система Леонардо да Винчи»... обнаружилась концепция деятельности-творческого проявления грядущего столетия как ярко оппонирующая веку романтизма» [25, с.29].

І вже як висновок множинних спостережень щодо дійовості концепції П. Валері виступає таке узагальнення вищезитованої дисертації:

«В выше упомянутой работе П. Валері, посвященной феномену Леонардо да Винчи ... еще в конце XIX столетия отмечена была новая универсальность творческого проявления, отметившая минувший век: единение сфер деятельности, несовместимых в сознании представителей эпохи романтизма. Для музыкантов это обнаружилось в сочетании не только множественных художественно-творческих умений, бывших приветствуемыми в XIX столетии (композитор-исполнитель-публицист), но и в выходах в теоретико-экспериментальную, менеджментскую и др. сферы, невозможных в качестве слагаемых проявления творца-музыканта на предыдущем историческом этапе. ...XX век представил немыслимые в предшествующие столетия пересечения

культурных установок, требующих особого рода универсализации образа мысли» [25, с.29-34].

Наукова картина світу у кінці XIX – на початку XX ст. багато в чому ґрунтувалася позиціями «нової фізики», тобто фізики «енергій» і «полів», спеціальні зазначальні терміни якої запозичені були...із Богослів'я (див.співвідношення термінів Бог – Енергія у богословських диспутах IV-VI ст. [4, с. 70].

На кінець XIX ст. Європа досягла небувалого технічного прогресу, наука дала людині помітну владу над навколишнім середовищем і продовжувала розвиватися гігантськими темпами, вселяючи в людський розум марення про космічні подальші шляхи, долання «земного тяжіння». Це так яскраво і несподівано висказав поет-символіст І. Северянин у вірші, позначеному музичним терміном «Увертюра», що явно натякає на «увертюрність ‘марень-фарсів’» (рос.грёзофарс) початку XX ст.:

Ананасы в шампанском! Ананасы в шампанском!

Из Москвы – в Нагасаки, из Нью-Йорка – на Марс!

Однак ця наукова картина світу не заповнювала пустоти, яка відкривалася для суспільної свідомості, коли колективний розум людства, який, завдяки прогресу демократії, розгортався чимсь несумісним із висотами індивідуально-творчих досягнень окремих особистостей, а високообдарована особистість усвідомлюється в безсилі перед обмеженістю розумово-етичних можливостей оточуючих їх індивідів і спільнот. І це вже не романтичний демонізм протистояння генія і натовпу, з яких якісний принцип першого безумовно визнаний. Це ідея «космічної непотрібності» героя-генія, як це втілене в «оптимістичному» ірраціоналізмі Ф. Ніцше: герой йде на самознищення, фізичне чи соціальне, оскільки перемога над людьми-людьми оточення нічого не міняє ні в ньому, ні в натовпі людських сукупностей.

Низка природничо-наукових відкриттів, переважно в області фізики і математики типу відкриття рентгенівських променів, радіації, винахід бездротового зв'язку, створення квантової теорії і теорії відносності

похитнули матеріалістичну картину світу, відсторонили віру в безумовність законів механіки й у механізм логічних розумових операцій. Виявлені раніше закономірності були піддані суттєвого перегляду, оскільки світ виявлявся не непізнаним, але і в принципі непізнаваним і тому не-впізнаваним з позицій Прогресу Нового часу. Свідомість виявилася спрямовуваною підсвідомістю, помилковість умоглядних позицій виводила на пошуки нових шляхів осягнення дійсності й мислення. І один з таких шляхів – шлях творчого одкровення, що й був запропонований символістами.

В тих висунутих А. Бергсоном уподібненнях сугестії повторюваних явищ навколишнього світу і ритмізованості-впорядкованості мистецьких акцій і предметів вбачалася єдність психології релігії й гомілетики в ній з образно-риторичною вибудованістю художнього світу. І якщо науковий світогляд будувався на підсумковуванні дискретно виставлених позицій і зв'язків в них, то творче пізнання відзначалося цілісністю і дотичністю до над-розумових осяянь.

Поява символізму знаменувала й кризу традиційної релігії. «Бог помер», – проголосив Ф. Ніцше, висловивши тим самим загальне для порубіжної епохи відчуття вичерпаності традиційного віровчення. Символізм розкривається як новий тип «богошукання»: релігійно-філософські питання, питання про надлюдину – тобто про людину, що кинула виклик своїм обмеженим можливостям, встала врівень з Богом, в центрі творів багатьох письменників-символістів (Г. Ібсена, Д. Мережковського та ін.). І як тут не пригадати про «систему Леонардо да Вінчі», заявлену П. Валері, що виходила з ренесансного відчуття *богорівності* людини – людини саме творчої й надлишково роботоздатної вдачі, ознаки якої впізнавав у своїх сучасників поет-мислитель на рубежі XIX-XX ст.

Релігійні пошуки на даному етапі спрямовані були на міжрелігійні контакти і одночасно усвідомлення конфесійної специфіки, що принципово відрізнялося від «релігійного відродження взагалі», що мало місце у XIX ст., а в Росії отримало характер відродження Православної вченості (Оптина

пустинь, вибудована вихованцями великого діяча України Паісія Величковського). Рубіж століть став часом пошуків абсолютних цінностей, духовних застав релігійних уявлень, відповідно, усвідомлена була *поліметодологічна – фемінологічна* основа творчого взагалі і наукового зокрема пошуку.

Символістський спосіб світобачення чільне значення надавало відновленню зв'язків зі світом потойбічним, що виразилося в частому зверненні символістів до «таємниць труни», в зростанні ролі уявного, фантастичного, в захопленні містикою, але не у ракурсі романтичної фантазійності, але під верховенством Принцеси-Марення (за М. Врубелєм), де не гра індивідуального винахідництва, але «входження» в деякий відчужений, але реально існуючий в нашому мисленні світ, надавало певних знань, що не вкладалися у стереотипи усвідомленого. Кінець XIX – початок XX ст. це час вивчення і осягання «примітивних» релігій, язичницьких культів (Дж. Морган, К. Леві-Брюль, Е. Дюркгейм), теософії (О. Блаватська) і т.д.

Символістська естетика втілювалася в найнесподіваніших формах, заглиблюючись в уявний, позамежний світ, в області, раніше не досліджені, сон і смерть, езотеричні одкровення, світ еросу і магії, змінених станів свідомості і пороку. Найважливішою складовою естетично-вишуканої поезії символістів стали риси *примітиву* – картини. Н. Піросманошвілі і А. Руссо склали тло успіхів символістів, тоді як примітивістська основа живопису П. Гогена відверто живила імпресіоністські-символістські мистецькі надбання. Особливою привабливістю для символістів відрізнялися міфи і біблійні сюжети, в яких діяли архаїчні герої з амбівалентними проявами героїки-антигероїки, відмічені печаткою неприродних пристрастей, згубної чарівності, граничної чуттєвості, божевілля (Соломія О. Уайльда, Вогняний ангел В. Брюсова, Шемаханська Цариця у М. Римського-Корсакова, Офелія в віршах О. Блока), гібридні образи (кентавр, русалка-мавка, жінка-змія – див. «Кентавр у ковальні» А. Бьокліна, Мавка у Л. Українки, Мелізанда Метерлінка й Дебюссі як через ім'я вказуюча на кельтську фольклорну примару жінки-

змії...). Це все персонажі, які вказували на можливість існування в двох світах, «знімаючи» моральні визначення їх вчинків у вимірах розуму й диференційованості цінностей.

Символізм був тісно пов'язаний і з есхатологічним передчуттями, котрі оволоділи людиною порубіжної епохи. Очікування «кінця світу», «занепаду Європи», загибелі цивілізації загострювало метафізичні настрої, змушувало дух тріумфувати над матерією [145], і найкращі тому свідочтва всепоглинаючий песимізм вагнерівської приреченої на всесвітнє згорання Валгали як утопічної краси і гордості Богів і кращих з кращих людей-героїв (концепція тетралогії «Кільце нібелунга»).

Даний вагнеріанський нескінчений песимізм у «відсторонено-приглушеному» варіанті знаходимо і у опозиціонера німецького митця – у «антивагнеріанця» Клода Французького, як шанобливо королівським титулом найменували сучасника творця «Пелєаса» й містерії «Мучеництво св.Себастіана» К. Дебюссі. «Громогласний» песимізм Вагнера обернувся *тихим невтручанням в подійовість* класично-символісного дійства творів К. Дебюссі. А сукупно ту ноту приреченості розбивав Ф. Ніцше, коли протиставляв свій «героїчний оптимізм» (з необхідністю – самознищення героя!) тузі-надриву сфери Лоенгіна-Вотана у своїй знаменитій статті «Ніцше проти Вагнера».

За подолання трагічних установлень мистецтва віку романтизму – стояв О. Скрябін, викладаючи кореспонденту одеського «Південного музичного вісника» – необхідність «визволення» мистецтва від драматизму і трагізму, що й повинна була втілити задум композитором Містерія [170, с. 3-5].

Вказаний підхід у музичному мистецтві («подолання драматизму-трагізму») вибивав з буття головний жанр художньо-самодостатньої музики – оперу, що народилася, сформувалася як «музична драма» і тим дала життя усій класичній європейській художньо-самодостатній музиці. Остання, будучи представлена *твором-композицією*, висувалася для слухання уподібно до театральної вистави у процесі «початок-розвиток-закінчення» (асаф'євська

формула $i:m:t$ [5] як пролонгація в музику формули Арістотеля, сформованої «життєподобою» театрального дійства). Скасування вказаної музичної процесуальності, виплеканої *музичною драмою опери*, означало «кінець часу композиторів», що й сформулював у період торжества «неосимволізму» назвою своєї знаменитої книги В. Мартинов [110].

Дану нищівну для художньо-самодостатньої музики позицію символізму – усвідомлювали будівники того напрямку мистецтва і світобачення: музиці відводилася почесна місія (як в іконопису!) *естетизувати* виявлення слова й зображальності, але відійти від інструментальної самозначущості вираження. С. Яроцинський у своїй знаменній книзі про К. Дебюссі («К. Дебюссі. Імпресіонізм і символізм» [173]) чітко розмежовує символічні надбання майстра у зв'язку музики і слова – вокальні композиції, опери-кантати й т.п. – із *імпресіонізмом* того ж Дебюссі у інструментальній спадщині.

Саме символістські настанови висували О. Скребіна на винахід Містерії, яка була *дійством*, в якому музика була суттєвим, але не вирішальним фактором, як *композитор* Скребін був безсилим у її втіленні...

Із сказаного ясно, що в історії музики ставлення до символізму було – неоднозначним. По крайній мірі, якщо вірити таким широко відомим виданням, як "The Grove's dictionary of music and musicians", "Die Musik in Geschichte und Gegenwart", "Dictionnaire de la musique", то символізму у шереху змін-напрямів музичного бігу просто не було. І тому не тільки ідеологічне несприйняття символізму в мистецтві в аналогіях до антиматеріалістичних виходів філософії символізму Е. Маха і Р. Авенаріуса надихало діячів радянського мистецтва до надзвичайно обережного обговорення цього напрямку навіть у такому ретельному, ємкому і змістовному виданні як 6-титомна Музична енциклопедія 1973-1982 рр. (118, с. 969-970]): окрім К. Дебюссі і О. Скребіна не названий ні один з величних предстаників музичного світу.

Це замовчування в контексті сказаного не викликає подиву: символізм явно відводив музиці іншу роль, аніж та, яку виконувало це мистецтво до ХХ

ст. І той новий стимул ясний: спирання на досвід *духовної* музики – як втілення *високого прикладного мистецтва*. Поняття «нова духовна музика» на різні лади залучалося до характеристики усієї сукупності модерного й авангардного мистецтва, від Нововіденців до Мессіана і його знаменитих вихованців. І сам термін «символізм» має, за цитованими вище висловленнями від А. Белого до А. Бергсона, він ж має спеціальне відношення до музики. Але не в її драматично-театральному, життєподібному значенні, але у вимірах *сакрального* дійства, в якому музика констатує своїм звучанням відношення до Вищого.

Піднявшись, наприклад, услід за Кассирером на рівень філософського дослідження символічних форм, ми переконуємося в тому, що символ – «чуйний носій духовних смислів» – знаходить в музиці найбільш адекватне виявлення [56] – і в цій перспективі музика явно повинна розглядатися як мистецтво символічне переважно. І такий підхід здійснив О. Лосев у своїх публікаціях, цитованих на сторінках цієї роботи вище. І на рівні часового поясу кінця ХХ сторіччя Енциклопедія символізму Ж. Кассу [57] констатує музичну всеохопленість символізму як напряду, що тотально пронизує усе музичне виявлення рубежу ХІХ і ХХ ст.

При історичному ж підході до символізму як до руху, що усвідомлювався через літературу на французькому ґрунті у маніфесті Жана Мореаса ("Фігаро" від 18 вересня 1886 г.) [118, с. 969], не можна ігнорувати внесок англійських Прерафаелітів і їх попередників у бідермайєрі першої половини ХІХ сторіччя, не менш очевидним виступає той факт, що музика становила невід'ємну частину натхнення Ш. Бодлера, що преклонявся перед Вагнером, про вагнеріанство С. Малларме, невідривне від шанування «антивагнеріанця» К. Дебюссі. Питання про музикознавчу розробку символізму натикається на проблему *його концептуальності*, оскільки не художньо-самодостатні показники композиції, але певний *континуум естетизму й особливого роду простоти вираження* відрізняє це мистецтво від усього накопиченого за три століття Нового часу.

Р. Реті, розробляючи механізм «нової тональності» музики ХХ сторіччя, вказує на Дебюссі, як на виток того нового мислення – і констатує: відмова від музики гармонічних сполучень на користь *мелодійного* мислення, наводячи показники бурдонно-педальної тонікальності і інтервальних паралельностей в поданні самозначущої *лінії* [136]. І напрошується висновок: свідоме *спрощення* музичного виразу, що черпає із готичної «примітивної» поліфонії-гетерофонії. Г. Адлер по-німецьки чітко формулює: модерн і символізм у ньому – від Нової російської школи із *гетерофонною* основою мислення [1].

Символізм спонукав музикознавців до відмови від культу гармонії як базової дисципліни теорії музики, як то склалося у Новий час – і підсумок демонстрований у «новому бахіанстві ХХ ст.» Е. Курта, який недвозначно визначив ідею: «Основи *лінейного* (курсив Т.Ч.) контрапункту Й.С. Баха [85]. Одночасно визнання цінності ранньої суто церковної поліфонії як витoku техніки символізму в музиці виводила сполучення цих музично-теоретичних розробок з Богослов'ям, оскільки самі засади того роду музичного письма обґрунтовувалися *релігійною символікою* троїстості як символу *Трійці*, релігійною ж символікою бурдонно-гетерофонних і «стрічкових» побудов як відповідних віросповідальним уявленням про символізацію в тоні-звуку, протягнутому у педалі (пор. з *ісоном* старовізантійського співу) як Богоспомин.

А такий підхід вже порушував основну тезу, якою керувалися науковці від часів І. Канта: Віра і Розум – між ними прірва [108], наукова розробка того, що є предмет Віри, неможлива. А символізм єством свого вираження виводив на відновлення іконописних установлень *плоскості* у живопису, на умовну анатомію у скульптурних втіленнях, на лінеаризм-гетерофонію й невід'ємний від останньої сонор – у музиці. І тому тільки на наступному витку *неосимволізму* музикознавчі розробки проникають у певні підвалини цього напрямку у музичному втіленні. Так, творчість А. Пярта, спрямована на символізм богослужбової музики, виводить на розробки того, що є

принциповим для неосимволізму, що зворотним світлом історичної відстані висвітлює методологію напряду, який народив останній.

Знову звертаємося до обставин формування символізму як *всеевропейського* мистецького явища, що вирізнилося в обставинах сприйняття Вагнера поза межами бідермайєрівського тону німецького мистецтва середини XIX сторіччя. Нагадуємо, що перший сплеск слави Р. Вагнера в Парижі відноситься до 1860-1861 рр. Приїхавши до французької столиці, він влаштовує три концерти з виконанням своїх творів: 25 січня, 1 і 8 лютого 1860 р Звучать фрагменти з «Летючого голландця», «Тангейзера», «Лоенгріна» і вступ до «Трістана». Роком пізніше постановка «Тангейзера» в «Гранд-Опера» обертається відомим скандалом [71].

Для нас важливо відзначити те, що кілька письменників негайно виступають на підтримку Вагнера, Шанфлері в своїй брошурі під назвою «Ріхард Вагнер» і датованій 27 січня 1860 р поспішає підкреслити, що музика Вагнера націлена не на зображення почуттів, а швидше на їх вираження; таким чином, вже тоді творчість Вагнера представлена як протистояння романтичним і реалістичним тенденціям епохи, причому мова тут йде саме про «музику майбутнього». Ш. Бодлер, прямий попередник літературного символізму, в статті «Ріхард Вагнер і 'Тангейзер' в Парижі» (квітень 1861) ще більш захоплено говорить про свої враження, яскраво характеризуючи нову щойно зароджувану естетику.

У вступі до «Лоенгріну» відкриваються "огром і бездонність" матерії і духу. «Наскільки сильно і страшно дати насолоду цим відчуттям!» [57, с. 312]. Називаючи так виразність музики Вагнера, Бодлер досить точно зазначає тут ті почуття, що викликають у нас вірші самого Бодлера чи загадкові образи Гюстава Моро. Чи не прагнуть всі три художника втілити, як пише Бодлер, «якісь таємничі сили» за допомогою «багаторазового повторення одних і тих же мелодійних фраз»? Далі він точно зазначає, що завданням музики є вираз «того невизначеного, що таїться в почутті і що слово, в його визначеності, висловити не може». Отож, не постає чи символізм у всіх мистецтвах саме як

«мова почуттів», зразок якого першим дав Вагнер в "Тангейзер" і "Лоенгрін"? Ці твори, до речі, відроджують інтерес до легендарної середньовічної тематики, а двадцять років по тому вона буде служити приводом для пародій на символізм [57, с. 312].

Характерну особливість Вагнера, на думку Ш. Бодлера, становить грандіозність його проекту, велич задуму: «максимальне напруження, необузданість пристрасті і волі» [57, с. 312]. Констатуючи це, Бодлер приходиться до найточнішого висновку: «Енергія пристрасті в мистецтві Вагнера робить його сьогодні самим справжнім виразником натури сучасної людини» [57, с. 312]. Так отримує визнання нова естетика, урочисто відкрита і критично проаналізована Бодлером, і під її покровом судилося народитися символістському мистецтву у цілому – з музики, визнаної її життєдайним витокком.

Але не тільки Бодлеру в роки Луї-Наполеона відкрилося значення Вагнера. Катюль Мендес недовго проіснувала в журналі "Ревю фантезіст" підкреслює, що вагнерізм тягне за собою естетичний прорив: «Нам не терпиться дізнатися, як сприйме сміливість новатора французька публіка, якій належить почути серйозний твір, що вимагає особливої уваги» [57, с. 313]. Пізніше автори "теорії Вагнера" будуть згадувати, що Вагнер першим виявив «двоєдність поезії і музики, гармонійно злитих в цілісності театральної вистави», а оригінальність його підтвердила очікування «високих і світлих умів у Франції, давно вже спрямованих до музичної драми» [57, с. 313]. Драма зосереджувала зусилля, спрямовані на вибудову нового музичного мистецтва – в розумінні драми, витлумаченої Вагнером через статику самовираження героїв-обранців. І саме Вагнер став символом сучасного мистецтва для французьких художників-символістів (Г. де Гру, В.Ж. Моро, ін.) і, таким чином, йому належить перший музичний вираз того світовідчуття, яке живило Мрію-Марення символістського художнього світу.

Так вимальовується друга хвиля символістського захоплення Вагнером, підготовлена європейськими прем'єрами опер композитора – і в першу чергу

«Трістана». І якщо виконання ранніх творів Вагнера в Парижі народило у багатьох враження глибокого оновлення музичної мови, то створення «Трістана» і знайомство з двома першими операми «Кільця нібелунга» дозволило усвідомити точні параметри музики символізму. Між 1862 і 1870 рр. багато хто з художників і письменників спрямовувалися з Парижа в Трібшен і Мюнхен заради своєрідного підтвердження новаторського значення їх власних пошуків у співставленні з виставами за Вагнером. Розрізняємо те, що офіційним приводом для поїздки в Мюнхен Катюля Мендеса, Жюдит Готьє і Вільє де Ліль-Адана було відвідування Всесвітньої виставки образотворчих мистецтв (квітень 1869 г.), але суттєвим наслідком було сприйняття творчості Вагнера у зближеності з пошуками швабських живописців.

Ця поїздка свідчить про те, що «Трістан» та «Золото Рейну» в очах французів є першими творами, які повністю втілили естетичні установки символізму. Про це відверто говорить Мендес в роботі «Творчість Вагнера у Франції», зафіксованої через кілька років після вказаних подій. Серед досягнень Вагнера «відразу ж і назавжди, глибоко і міцно завоює французьку душу саме "Трістан"... сама чудова драма про любов з усіх коли-небудь створених ... височини шлюб любові і смерті». Іншими словами, "Трістан" представляє собою Gesamtkunstwerk, "тотальний твір", а символізм, отже, являє в музиці, як і в інших мистецтвах, нову нечувану мову магічних акцій [57, с. 314].

Воістину, «Трістан» – це перший «в повному сенсі вагнерівський» твір, бо це сценічне втілення одного з міфів, спільних для всього Заходу, а також тут послідовно використовуються система хроматики і лейтмотивного охоплення музичного цілого. А якщо приймати концепцію символізму як стверджуючого себе у вираженні надтонших відчуттів і магічних тяжінь, що збуджує в нас двоїстість шанування Еросу і Танатоса; отже, то тим самим виходимо на естетику невизначено-смутого, допускаючої певну недиференційовану різноманітність, неясну визначеність художніх засобів у різних видах

мистецтва. Таке розуміння символізму приймає цілком вагнеріанство і «Трістана» в ньому як повноти зосередження вагнеріанської психостатики.

Пізнішою фазою вагнеріанства у Франції стало очевидне прийняття розквіту нової естетики символізму. Це стає наочним, коли живописання тріумфу «Парсіфалю» об'єднує в «Ревю Вагнера» середини 1880-х рр. всіх лідерів символізму [57, с. 314]. Нагадуємо, що в проспекті вище відміченого видання Дюжарденом названі в числі співробітників цілий список імен письменників. Це Е. Бурж, В. де Ліль-Адан, С. Малларме, П. Верлен, Ж. Лафорг, Ж. Мореас, Е. Верхарн, Ф. Вьель-Гриффен, А. де Реньє, М. Метерлінк. Названі художники – А. Фантен-Латур, Ж.-Е. Бланш, О. Ренуар; композитори – Е. Шабрие, Е. Шоссон, В. д'Енді, П. Дюка. І найбільш показовим є те, що усі названі лідери символістського художнього світу своїм коренем саме вагнерівське мистецтво – Вагнера як автора першого втілення *музичного* символізму.

І це стосується і К. Дебюссі, який завжди підкреслював своє «антивагнеріанство», все ж у «Парсіфалю» вбачав «перехідний» твір, що відкрив шлях музичним революціям ХХ століття, далеким від символізму: «У 'Парсіфалі', останньому зусиллі генія, перед яким слід схилити голову, Вагнер спробував дещо пом'якшити своє авторитарне ставлення до музики, тут вона дихає вільніше ... тут уже немає ні тієї нервової задишки, якою супроводжувалася хвороблива пристрасть Трістана, ні диких тварин криків Ізольди, ні велеречивих міркувань про нелюдськості Трістана... Ніде музика Вагнера не досягає краси яснішої, ніж у вступі до третього акту 'Парсіфалю' і у всьому епізоді Страсної П'ятниці. Інструментування 'Парсіфалю' надзвичайно прекрасне. Воно наповнене єдиними в своєму роді і несподіваними, благородними і потужними оркестровими звучанням. Це один з прекрасних звучать пам'ятників, споруджених на славу безсмертної музики» (стаття в "Жиль Блаз" від 6 квітня 1903 р передрукована в збірці "Месьє Крош і інші оповідання").

І в такому описі йдеться про *чарівність* звучання музики, про магічну, незрозумілу за її витокami силу навіювання, яку першим розпізнав у ній Ш. Бодлер. Той виразний тонус особливо ясно, за переконанням Дебюссі і його сучасників, проявляється в «Парсифаль», у тому числі завдяки міфічному, десь езотеричному, характеру лібрето: ще очевидніше, ніж в «Трістана», дія виражається у чисто внутрішньому плані, вона залишає слухача наодинці з виразною силою звукової фактури, виразності гармонії, ефектів хроматизму.

Сміливістю засобів «Парсифаль» не перевищує «Кільце» або «Мейстерзінгерів», і лише завдяки контексту зрозуміло, що тут справді «музика на першому місці»: її привілея – утримуватися на невиразній межі, де «і точність з хиткістю злиті». Без сумніву, ця хиткість, це несвідомо-неясне захоплення звуком заради самого звуку окриляє душу – і тим більше владно, що в сюжеті драми дивно переплітаються еротика і містика. Крім монументальності і специфіки звучання, зазначених К. Дебюссі, «Парсифаль» передає у спадок символізму особливого складу риторичну і тематику позараціоналістичних побудов, що відсторонюють риторичні посили: очевидною є «стертість» меж предметної диференціації і «потоків свідомості», що так владно захопила уяву митців на порозі минулого століття.

У 1880-ті роки символізм ствердився у Франції у вигляді реакції проти міщанства і позитивізму, зокрема проти натуралістичного роману й реалістичного театру, також і проти поезії «Парнасців», хоча поезія Ш. Бодлера одноставно приймалася як засновки цього роду творчості.

Нагадуємо, що взагалі термін «символізм» і концепція «дематеріалізованого» живопису у відродження іконописних основ малярства ввели англійські *прерафаеліти*, очолювані У. Моррісом, у сповідання християнського соціалізму і тред-юніонізму, трактованого у розвиток «проторенесансного» ремісничого корпоративізму в творчості [57, с. 46-48]. Ця «англійська могутня купка» художників і поетів, із сполученням вказаних спеціалізацій в одній особі, заявила свій Маніфест у 1848 р. І те, що французький символізм вельми визнавав за своїх попередників

«прерафаелітів», засвідчила перевагу, яку надав К. Дебюссі при виборі тексту для свого твору «Діва Обраниця» одного з найталановитіших представників вказаного угруповання Д.Г. Россетті: взагалі композитор писав тільки на тексти своїх співвітчизників, і маємо хіба що 2 рази відступу від того правила, один з яких вказаний вербальний ряд у названій Кантаті великого Майстра.

Основоположники французького символізму класичної хвилі 1870-х – 1880-х рр. стали П. Верлен і А. Рембо – обидва активні учасники Паризької Комуни, що в бойовому політичному ключі продовжило політичні – тред-юніоністські – гасла Прерафаелітів. Обидва поета опинилися в політичній еміграції, і тільки національне Примирення, що сталося після Маніфесту символістів 1886 р. [118, с. 20-22], повернуло Батьківщину митцям і розкрило можливості всенаціонального визнання для наступного покоління представників цього роду наряду. А в символізмі явно залідерствував С.Малларме та учасники його *салону*, запанував принцип «відсторонення від життя» заради вибудови того, що є Таємниця життя та його вписаності в Буття, – на відміну від «вписаності у вир життя», яку демонстрували «комунари» Верлен і Рембо.

С. Малларме та його сучасники й спадкоємці, поети і есеїсти А. де Реньє, Р. Сюллі-Прюдом, П. Клодель, П. Валері, А. Жид, С.-П. Ру та ін., своєю предтечею, як вже відзначалося вище, вважали Ш. Бодлера (який *обожнював* Р. Вагнера...). Сам термін символізм виклав у програмуванні творчої позиції Ж. Мореас. Згодом символізм поширився в інших країнах і став першою маніфестацією модернізму у світовій літературі і живописі. Не забуваємо й про те, що для французьких художників Р. Вагнер став витокком натхнення: саме живописці Франції, але не співвітчизники творця «Кільця нібелунгу», втілювали образи оперної тетралогії німецького композитора, що сполучав, за визнанням сучасників, дар композитора й поета-філософа (див. картини А.де Гру, А. Фантена-Латура, Ж. Дельвіля, О. Редона).

Помітний вплив на художню практику декотрих митців мав саме символізм в літературі, де склавдові програми наряду висловлювалися

ясніше. І все ж літературний символізм виявився новоутвором в мистецтві, тоді як в зображальній сфері, в живописі принцип втілення таємного і ненаочного видавало практику здавна. Символістські прийоми знаходимо в малюванні ще в Середньовіччі. Символами, натяками на певні явища і їх тлумачення в іншому значенні були наповнені мініатюри і картини митців Китаю, Сходу в цілому і Західного світу, Європи.

Так, зміст найстрашнішого і незображувального жаху в живопису Китаю набув – білий квадрат. Але його поява в зображенні готувалася попереднім розгляданням страхітливих малюнків, що вводило уяву глядачів в безодню страхітливих ввидінь, які впливали в зосередженні їх негативу в білому полі квадрату, що у сприйнятті ставав *символом* забороненої зображальності і лякаючої страхітливої сили.

Сам термін *символізм* запозичений із богословської літератури, оскільки через нього передається «надлишкова змістовність» матеріального чинника. В символі засвідчується ілюзорна значущість матеріальної предметності, яку відсторонює якість Дива. Засобами символізації широко користуються Церкви різних конфесій, а у творах і зібраннях символістів наскрізними виступають церковні символи й іконописні принципи втілення ідеї-образу. Такими є «богошукання» Р. Рільке, значущість «Дванадцяти» О. Блока, почерпнута з практики висловлювань ісихастів «екстазність» О. Скрибіна, картини О. Редона з багатозначущими надписами – типу: «Христос, що зберігає мовчання», аналогічно – у У. Ханта «Світло світові», розписи церков М. Врубеля, ін.

Даний підхід є закономірним: символізм не тільки як напрям мистецтва, але і, за А. Белім, «як світорозуміння» [10] узагальнює інтелектуально-мистецькі накопичення, минаючи раціоналістичні розділення на «науку» і «мистецтво», тим самим відтворюючи синкретизм середньовічного «трівіума-квадрівіума». А останній під приматом Віри охоплював досягнення дохристиянської Античності й накопичення християнсько-богословського позалогічного і понадфізичного Преображення й народженого ним нового

світовідчуття, в якому вперше в історичній ході людства ідеї Милосердя зайняли найширше і провідне положення.

Особливу грань вираження у символізмі займає музика, точніше, *музикальність* мистецького і життєвого виявлення, що привело до усвідомлення музики-слова Р. Вагнера базовим шаром символістського мистецтва, а музики – як органічної складової творчості, у тому числі наукової (якщо зважити на ритміку віршованості викладення філософського тексту у Ф. Ніцше та ін.). Таке призначення музики у символістів наводить на відмову для неї від театральньо-процесуальної «життєподоби» на користь *естетизму* варіантно-варіативного супроводу до слова.

Звідси – невіддільність в музичному вираженні символізму від імпресионізму (П. Дюка, К. Дебюссі, О. Скрейбін, В. Ребиков, К. Шимановський), почасти експресионізму (О. Скрейбін, Б. Барток, Р. Штраус 1900-х), прото- і саме неокласицизму (М. Метнер, І. Падеревський), реалізму-веризму (П. Чайковський, Дж. Пуччіні).

І в літературі, і в живопису, і в музиці, і навіть в архітектурі (А. Гауді!) витоки символізму сходять до таємничого, над-звичайного, до принципово ненаочного. У жовтні 1864 р Малларме писав Казалис: «Нарешті приступив до моєї 'Тродіади'. З острахом, бо винаходжу мову, яка неминуче повинна бути породженою абсолютно новою поетикою» [57, с. 324]. 24 роки по тому П. Гоген рекомендує іншому митцеві, Шуффенекеру, дещо подібне: «Не пишіть занадто багато з натури. Мистецтво – це абстракція. Отримуйте його з натури, занурюючись перед нею в марення... Намагайтеся не стільки описувати, скільки вселяти образи, як діє, між іншим, музика» [57, с. 324]. Так намічається часовий проміжок (1864-1888), за який символізм з локального осередка діяльності переростає у провідний метод художньо-творчої діяльності, яка наділяла рушійною силою розвиток мистецтва в спрямуванні до надфізичних данностей буттєвого самовиявлення людства.

У вказані 1880-ті роки названа тенденція символічного втілення буттєвості і символізму осягання достоїнств буття втягує в процес переосмислення засад

творчості музики – російську, французьку, де засоби гармонії, які вважалися базою музики (як колір – у мові живопису, а інтонація-слово – умові літератури), замінюються монодійними структурами (див.книгу Р. Реті [136] щодо зазначення тональності у Дебюссі як *мелодійної* тональності, яку останній визначив для себе у Мусоргського, ін.).

Прагнення до новаторства об'єднувало романтиків – воно ж надихає і покоління Дебюссі. Тільки новаційність романтиків базувалася на розвитку гармонічного ж мислення Віденських класиків, тоді як Вагнер демонстрував «кризис романтичної гармонії в 'Трістані'» (див назву книги Е.Курта [85]), а купкісти й Дебюссі занурювалися в мелодійне (модальне) мислення. Живопис Делакруа і Жеріко, літературні композиції В. Гюго вражали буйством фарб і предметних накопичень в об'ємних зображеннях і сюжетних проявах характерів, що ствердилися у Новий час, тоді як Малларме і Гоген свою новаційність демонстрували – у відмові від предметної вибудованості сюжету і від об'ємності зображуваного.

З цього виходить, що символізм складає лише один із шляхів її оновлення художньої мови, але це *поворот у бік, протилежний здобуткам Нової історії – і у відродження більш ранніх епох* мислення і творчості. Усвідомлення символізмом сугубо *естетичної* функції музики у сукупній системі художнього вираження вказує на бажаність залучення музичних компонентів у різні мистецтва, що зумовило множинні апеляції художників до іконопису і взагалі до плоскісного зображення, яке своїм штучним способом втілення об'ємних предметів відсуває *зображальність* – у сфері зображальних мистецтв, вводячи тим самим ефект музики, відмічений ще Піфагором: груба матерія не є предмет музики.

В музиці такий підхід від початків застосування цього методу ставить під сумнів виявлення у символістській якості інструменталізму, в якому саме оформлення твору із взаємодією тем-образів відтворює театральнo-життєподібні стосунки «персонажів». Як раз в цьому руслі С. Яроцинський у своїй книжці, присвяченій К. Дебюссі [173], підкреслює, що символістський

принцип відверто діє у композиціях музики зі словом, зі сценічним оформленням, тоді як у суто інструментальних творах Дебюссі постає скоріш у іпостасі імпресионіста.

З точки зору еволюції гармонії в музичній виражальності в Західній Європі кінця ХІХ в. домінують два факти: з одного боку, мова йде про вичерпаність тональної системи, з іншого – про відродження модальності. Перше стосується особливо німецької музики, що природно, оскільки сучасна гармонія сходить до Й.С. Баха; друга визначається у французькій музиці, що бере початок в модальній гармонії, або "гармонії почуття", колись сформульованої Рамо.

Осмислюючи вказаний процес, протиставляємо Вагнера Берліозові (а останнього Вагнер вважав найбільш суттєвим витком своїх відкриттів), а «трістанівські хроматизми» (1851-1859) осередку вагнерівського стилю – модальному розкладу виражальних засобів «Дитинства Христа» Берліоза ж 1850-х, коли «несамовитий» романтизм творця «Фантастичної симфонії» відсторонювався автором пошуками прото-неокласичного стильового нахилу.

Обидві системи музичного мислення (гармонічна і модальна) мають в виразній якості спрямування на підвищену експресивність. Саме ця експресивність має виявлення принципово різні: чуттєві *тяжіння* функціональних протиставлень (гармонія романтизму) і «розпредмечена» єдність різного *споглядання абстракції* (зіставлення модусів у символістів). Саме це стало стимулом захоплення французьких письменників і художників Вагнером: подолання («криза романтичної гармонії!») функціональних протилежностей з романтичною «гіпертрофією домінанти» (Б. Асаф'єв [5]) – на користь ладово-модальної (протосерійної!) уніфікації вертикалі і горизонталі. Саме цей момент спонукав введення модальності у французьку музику кінця дев'ятнадцятого століття.

В обох випадках – введення гармонічної системи і відновлення модальності у європейській музиці – співвідносилося з завданнями поетики, проблему вибору гармонії чи ладово-модальних перетворень уподібнювали в

свій час питанням літературного або живописного мислення. Але великою часовою і якісно-виражальною відстанню відзначене звернення до гармонічного принципу чи до модальності у кращих французьких музикантів грані XVII-XVIII і XIX-XX вв.: поетика *життєподібного наслідування* – і *відсторонення* від останнього заради *наслідування Понадбуттєвого*. Перше несе глибокий художньо-естетичний зміст, друге – суто естетичний, відмежований від поредметного плину дійсності. І саме такого роду рафінованість *уникнення предметної важкості* мистецького вираження зближує образи М. Равеля і П. Валері.

Модальність мислення відзначає композиції С. Франка – див. його «Ревекку» (1881), «Гульду» (1882), «Проклятого мисливця». Модальність увійшла в гармонічну мову французької музичної школи в опереті Е. Шабріє «Зірка» (1877): пентатоніка збагачує французьку музику задовго до знайомства з яванським гамеланом на Всесвітній виставці 1889 р.: Е. Шабріє і молодий К. Дебюссі звертаються до пентатоніки, так як її свобода від півтонів виключає ті елементи напруги, які сприймаються у звучанні модуляції діатонічній системі, що оперує тоном і півтонами.

Але вказаний поворот від гармонії до модальності раніше французьких музикантів здійснили представники російської і норвезької школи (недарма Г. Адлер у представництві модерну називає, попри Вагнера і Дебюссі, імена композиторів Нової російської школи і Е. Гріга [1, с. 56]). Недооціненим до цього часу є внесок у розвиток модального мислення італійських майстрів, від Россіні-Белліні до Леонкавалло, – але це вже спеціальна тема, важливість якої символізує італійський корінь прізвища одного із засновників символізму і визнаного глави проерафаелітів – Д.Г. Россетті.

А для європейського Заходу і спеціально Франції модальність стала дійсністю актуально-творчого здобутку – у «Трьох романтичних вальсах» (1883) Е. Шабріє, де використана гама за п'ятьма цілими тонами, що надало гармонії у цього композитора відчуття вільності і повітряності ("Майже безтілесність, віддай перевагу всьому, що занадто, плоті і тілу" [29]).

К. Дебюссі – перший композитор, для якого основним в музичному творі є *звуковий "образ"*. У листах і статтях він постійно говорить про «постановку звучання», ця проблема стояла перед ним вже в ранніх творах. Так, в «Діві-обраниці» (за текстом Д.Г. Россетті, який є одним тільки з двох випадків звернення Дебюссі до не-французьких авторів у слові), ліричній поемі для жіночих голосів як соло, хора та оркестра, розпочатої в Римі в 1884 р, гармонії надано «нетутешній» колорит, оскільки Діва, перебуваючи в раю, сподівається там зустріти Коханого.

Відповідно, вишукана простота хору ангелів, «ніжна музика зірок», де звук даний як би «стереофонічно» та ін., втілені в алогічному спрямуванні до іконописної «оберненої перспективи»: функціональні послідовності нівельовані паралелізмами, зміна акордів демонструє «обернення» їх взаємодій. І це цілком відповідає рафінованому підходу до слова поетів-символістів (кантата «Діва-обраниця» написана за текстом вище згаданого поета-художника в одній особі, лідера прерафаелітів Д.Г. Россетті). Адже поети, починаючи з Ш. Бодлера, спиралися на слово – як на *звуковий матеріал* (пор. зі «звуковим образом» у К. Дебюссі). Модальна-монодійна техніка тоновибудови відносить до символізму «Прелюдію до 'Післяполудневого відпочинку фавна'»(1894) Дебюссі, навіть якщо не посилатися на вірші С. Малларме.

Відмітимо те, що композитор не «поклав» відомі вірші на музику, а написав до них "прелюдію", що склало, по-перше, сакральну асоціацію до звучання тих самих віршів (прелюдія як самозначуща композиція у Ф. Куперена, оскільки вказує на *прелюдійність* усякої музики по відношенню до Вічного *співу Ангелів*). А, по-друге, відтворило притаманну поетичному тексту чуттєвість і грацію у *найсвітлішому* їх поданні. Так прийняте трактування образу в музично-жанровій «оболонці» показує «навиворіт» значеннєвості афоризму, що сформулював Малларме в есе «Музика і література»:

«Музика і література – два змінюваних лики того феномена, який я назвав Ідеєю: один з них оповитий сутінками, інший сяє ясністю» [57, с. 329].

Малларме – знавцеві і шанувальнику Вагнера – знайомі багаті, яскраві тембри-фарби останнього, в межах виразності як би позбавлені поезії: Дебюссі ставив в провину Байрейтському маестро оркестрове «педалювання» як «щось на зразок кольорової мастики, розмазаний майже рівним шаром, де вже не помітне звучання скрипки і тромбона!» [57, с. 316]. В «Прелюдії» Дебюссі звук-тон як «образ» залишається самозначущою одиницею; провідна тема, експонована флейтою, обволікає ніжністю усю композицію, «фарбуючи» останню своїм значенням колоритом: «поклик» фавна заданий при яскравому сяйві дня, однак, «оповитий сутінками» невиразної чуттєвості, всепроникненої, але зовсім не гнітючої, як у Альберіха в «Золоті Рейну».

Маємо тут і дещо цікавіше: не гармонічно-тематичний спосіб мислення, який з трудом пересилив навіть А. Шенберг, але *паралелізм акордики* (пор. із «стрічковим» голосоведенням у ранній поліфонії). Дебюссі, виділяючи значущість лише звучання акордів, але не їх з'єднанням, реально створив «монодію акордів» (пор. із "Klangfarbenmelodie" А. Шенберга), близької тої самої «чистої поезії» естетизму самих консонансів (пор. з характеристикою церковності у В. Одоєвського – «Акорди наши всегда консонантны. По свойству церковных мелодий нет и места для диссонансов, нет даже ни чисто мажорного, ни чисто минорного рода...» [20, с. 202]). І до такої гармонії тяжіє внутрішньо весь символізм.

По суті, використання цілотнової гама і, відповідно, абсолютне переважання чистої сонорності, і є тим спільним знаменником, який дозволяє говорити про існування в музиці символістської гармонії, і тим переконливіше, що в цьому випадку не може бути мови про вплив літератури на музику: безполутоновість мислення складає іманентно-музичний феномен. Завдяки модальності і культу звукопису самозначущої акордовості музиканти акумулюють те втілення краси-добра, яку «насиченням музикальністю» намагаються втілити у поезію літератори-символісти.

В цьому розумінні Е. Шабріє, К. Дебюссі і навіть М. Равель в «Концерті для лівої руки» або в «Мадагаскарських піснях», безсумнівно, представляють *символізм*. Але за тою ж логікою спорідненості символізму і модальності – торкання символізму маємо у веристів – і майже повноту його втілення у «Мадам Баттерфляй» і «Турандот» Дж. Пуччіні.

За біографією К. Дебюссі та його сучасників та співвітчизників символізм і імпресіонізм складають історично-методологічно споріднені явища. Можливо, найаргументовнішим важілем в цьому напрямі виступає спадщина О. Скрябіна і К. Шимановського, імпресионізм і символізм яких, виведені з вагнеріанства, жилилися аналогіями до Дебюссі, але склали самостійно вибудований художній простір Абстракції Віри. І це втілення ідеї, за яку вболівав С. Малларме: породження «абсолютно нової поетики» як «зображення не речі, а вироблене нею враження» [57, с. 322]. В таких словах-термінах віддзеркалюється рання поетика С. Малларме, зв'язана з естетикою імпресіоністів, а згодом вже з неї сформованої естетики символізму поета.

Символістський стимул маємо у «потокі свідомості» М. Пруста, герой якого, прустівський Ельстір, прагнув «представляти речі не такими, якими він знав їх з досвіду, але відповідно до оптичної ілюзії, яка визначає наше перше враження». І далі: «Якщо Господь Бог створив речі і кожній дав ім'я, то Ельстір творив речі заново, відбираючи в них імена або перейменовуючи їх. Імена речей завжди відповідають поняттям розуму, а вони чужі нашим правдивим враженням» [57, с. 301]. І тут помітною стає паралель зусиль Ельстірадо устремлінь молодого Дебюссі – пенсіонера Вілли Медічі, який вигукував: «Хочу бачити картини Мане!»

На певний погляд, у символізмі і імпресіонізмі має місце спільні завдання: «вуалювання», а то і «відсторонення» предметності, але при цьому залишається культ *речовості*, *звукового матеріалу* чи то у слові, чи у акорді-сонорі. Ось чому всі форми новаторства в музиці кінця XIX в. позначалися в музикознавчих працях (див.праці роботи В.Каратигіна) на початку XX стадним терміном: "імпресіонізм". А у якості естетичних аргументів тої

позиції вказувалося тяжіння композиторів до теми природи, різноманіття її інтерпретацій. І це вищою мірою відноситься до Дебюссі, чиї твори носять такі назви, як "Море", "Ноктюрн", "Сади під дощем", "Тумани", "Вітрила", "Вітер на рівнині", "Верес", "Опале листя" і т.п.

Показові тут назви творів Равеля з його "Нічними метеликами", "Грою води", "Ундіною", "Шехеразадою", "Затонулим дзвоном" та ін. Але той «пейзажно-природний мотив» вельми помітним був і у романтиків: "Зігфрід-ідилія", "Чудо Страсної П'ятниці" Вагнера, "В лісах", "Блукаючі вогні", "Фонтани Вілли д'Есте", "Сірі хмари" Ліста, "Лісові сцени" Шумана і багато іншого. І саме у таких творах ми чуємо «передбачення імпресіонізму», що проявляється у відсуненні функціонально-гармонічного принципу на користь монодійно-модального. А Дебюссі так говорив у 1911 р. :

«Всі шуми, які ми чуємо навколо, можуть бути відтворені. Можна зобразити засобами музики все те, що чутливе вухо розпізнає в ритмах навколишнього світу. Інші прагнуть будь-що-будь дотримуватися правил; я ж хочу лише передати те, що чую» [57,с. 306]. Виходячи з цих слів, Дебюссі усвідомлював своє укорінення у імпресіонізмі – але подібні тенденції ми явно чуємо і у М. Мусоргського, і у М. Римського-Корсакова, і у О. Бородіна. Виділяються орієнтування на тонікальні виміри певних мелодійних зворотів і їх проєкцій на вертикаль. У «Прелюдії» до «Післяполудневого відпочинку фавна» Дебюссі знаходимо свободу щодо трактовки тональності, замінної ладовою відповідністю: в темі Фавна і в репліці щодо неї – зустріч двох далеких тональностей, спаяних енгармонізм "ля-дієз – сі-бемоль"). Так хроматична гармонія обертається «розчиненням» в чистій, наповненою таємничими відчуттями, сонорності. Тонкість і вишуканість інструментування, спрямованого, як відзначалося вище, до «розповсюдження» переливів сольної партії флейти (показаної у «нетиповому» для неї нижньому і середньому регістрах!), як провідної теми Фавна, на усю сукупність звучання Прелюдії, через внесення таких нетипових же у симфонічних композиціях тембрів як

арпеджіо арфи, приглушені тембри ріжків, стаккато духових (що нагадує плескіт хвиль), ін.

Показовою є реакція Малларме на перше прослуховування Прелюдії: «У вашій ілюстрації – "Прелюдії" до "Післяполудневого відпочинку фавна" - по-моєму, немає дисонансу з моїм текстом, хіба що ви йдете набагато далі, втілюючи тугу і світло – тонко, болісно, багато» [57, с. 329]. З даного відгуку поета виходить теза про те, що дана музика – своєрідний еквівалент чистої поезії з її магізмом, а одночасно мають місце «мальовничі мазки», які передають «мерехтіння світла». Так волею самого композитора імпресіонізм і символізм «зливаються» у відтворенні «розмитих контурів речей» (імпресіонізм!), народжених уявою того, чого немає (символізм!).

Культ уникання предметності і шанування речовості споріднює названі напрями через увагу до *сугестії враження*, що персоналізується у символістському Маженню, відмежовуючись від вольового стрижню романтичної Мрії. Це сприяє злиттю двох естетик – імпресіонізму і символізму – в основних принципах і засобах втілення образів. Але сугестивно-екстатичний ефект є основою вираження музики взагалі – і в першу чергу духовної! Можливо, Дебюссі першим це усвідомив, відстоюючи таємничу специфічність музики при зверненні до Ш. Малербу:

«Хто пізнає секрет музичної композиції? Шум моря, округла лінія горизонту, вітер в листі, пташиний крик вкарбовуються в пам'яті. І раптом, не питаючи нашої на те згоди, одне з цих спогадів рветься на волю і втілюється на мові музики. Воно саме в собі несе гармонію ... Терпіти не можу усілякі доктрини з їх безцеремонністю. Ось чому мені хочеться скласти мою музичну мрію в цілковитому самозабутті. хочеться співати пейзаж моїй душі з наївною дитячою безпосередністю» (інтерв'ю в зв'язку з "Мучеництво святого Себастьяна", "Ексельсіор", 11 лютого 1911 г.) [57, с. 308]. Дебюссі викреслював музиканта в Берліозі через те, що той створював «ілюзію музики засобами, запозиченими у літератури і живопису» [57, с. 356].

Коментуючи це, посилаємося на центральне для імпресіонізму поняття «сьогохвилинності», яке таким дорогим було для К. Моне, що передавав зміну виду речей в різний час дня. Але воно – не прикладене до музики, оскільки це взагалі мистецтво "миттєвої" дії. І тому справедливою є характеристика дебюссі свого твору у співвідношенні із поезією Малларме:

«Музика цієї прелюдії – дуже вільна ілюстрація до прекрасного вірша Стефана Малларме» [57, с. 345].

Посилання на образи природи, які використовують для визначення предметності і імпресіонізму, і символізму, як вже вказано вище, є аргументом неоднозначним: в музиці взагалі втілення оточення грає другорядну роль; «Більше вираження емоцій, ніж живопису» ("Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei"), як то позначив Бетховен на «Пасторальній симфонії» [57, с. 342] Ясно, чим відрізняється пейзаж «гри води» у М. Равеля і у Ф. Ліста як належність до імпресіоністичного і романтичного «звукопису» – і в той же час музикознавці вбачають у обох композиторів музичну належність до імпресіонізму, але в різному ступеню інтенсивності прояву того методу творчості.

І все ж К. Дебюссі, як це справедливо констатує С. Яроцинський, не є центральною фігурою музичного імпресіонізму. Назви творів і пов'язані з ними "природні" асоціації відображають умонастрої композитора, які формувалися скоріш під знаком символізму, а не імпресіонізму, що з'явився на двадцять років раніше. І назва жанру – Прелюдія – не визначає стиль п'єси, прелюдійність показова для мислення автора «Пелєаса» у цілому, а сама вказівка на жанр поставлено було не на початку, а в кінці партитури композиції за Малларме.

Відмова Дебюссі від розробкового розвитку, строгість, що обмежує мелодійну уяву, трактували у дусі сенсуалізму композиторського воління. Однак музичне мислення названого автора, навпаки, не сприймає сюжету, програмного навантаження музики, «звукопису» в дусі Вагнера: Дебюссі-«живописець» зображує лише нематеріальні, безтілесні або матеріально-

«розріджені» явища. Адже центральний персонаж його єдиної опери – Мелізанда – є запозиченням (як і в п'єсі М. Метерлінка) з кельтського фольклору про «жінку-змію», добру, лагідну, але «неможливу» в такій іпостасі і тим приреченої на вигнання із світу людей.

Маємо виділяти кортежі квінт і терцій в третій частині "Моря", можна інтерпретувати як «місячний хід», що «тихо пливе в небі нічному», як «переливи відблисків на водній гладі» та ін. Але головний образ фіналу «морського триптиху» – ностальгія по іншому світу, по видінню Всесвіту, передчуття якого висловлювала лише символістська поезія і відроджені нею мистецькі шедеври Сходу (типу «До ночі» Дж. Румі у Третій симфонії К. Шимановського).

Якщо вже робити асоціації з живописом, то напрошується порівняння Дебюссі ні з К. Моне, а скоріш із. А. Тернером. Адже море Моне ніколи не викликає страху, в ньому ввижається споглядається природа, сповнена пантеїстичної гармонії. Але в "Море" Дебюссі – як і у Тернера – всі події, здається, набувають космічних масштабів і містять «передчуття тривоги». У фінальній частині поліритмічним симфонії, у "Діалозі вітру і моря", неможливо знайти мальовничий аналог вітру, це похмуре виття урагану, можливо, передрікає загрозу смерті. Дебюссі змушує нас усвідомити те, про що ми забули під впливом романтиків: справжня музика звернена не до індивідуального в людині, а до самого таємничого - Типового в ній.

На іншому кінці географічного і національно-стилістичного вираження Європи знаходиться творчість іспанця І. Альбеніса, але і у нього проявляються риси, які зближують його з Дебюссі. Живучи з 1893 р в Парижі, Альбеніс мав можливість відкрити для себе сутність музичного символізму: в безлічі його "характерних п'єс" ми виявимо інтерес до фольклору і «таємних» його ракурсів, до його оригінальних ритмів, що і послужило втіленню нової естетики. Слід, крім того, відзначити цікаві літературні уподобання композитора, що тягнуть його до туманів ранньосередньовічного Православ'я, про що свідчить буття його трьохчастинної опери «Король Артур». Однак

найбільш особисте і, можливо, саме оригінальний твір – цикли «Іберії», «Іспанії». І це образи його *уявлень* про Іспанію, це плід його фантазії, реалізм і живописна "мальовничість" тут ні до чого. Іспанія побачена композитором насамперед крізь призму культурного світіння її в музиці, у живописі і поезії.

Імпресіоністами і більш символістами серед композиторів слід визначити величких представників Скандинавії, Норвегії і Фінляндії – а саме Е. Гріга і Я. Сібеліуса. Так сталося історично, що в цих двох скандинавських країнах краще, ніж в сусідніх, збереглися стародавні літургійні лади, оскільки обидві пройшли через досвід Вселенської церкви, обидві до XI ст. були Православними. Тому з точки зору музикознавства введення цілотонності у засоби виразності у обох велетнів музичного світу є органічною складовою їх фактурно-монодійного відчуття музики. З іншого боку, черпаючи натхнення в фольклорі «Калевали», а також у творчості Г. Ібсена і Б. Б'йорнсона, композитори цих країн обирають теми, близькі до символістів Франції або Німеччини: таким є «Туонельській лебідь» Я. Сібеліуса чи «Діва гір» Е. Гріга.

Туонела – потойбічне царство, оточене річкою скорботи, через яку Смерть переправляє душі померлих. Ковзаючи по похмурих водах вічності, сумний Лебідь співає свою нескінченну траурну пісню, виконувану англійським ріжком на тлі ефірного звучання струнних (пор. із соло англійського ріжка на початку III дії «Трістана» Р. Вагнера), приглушеного сурдиною. Подібно до човна Лоенгріна, Лебідь наближається до тих, хто очікує човен Смерті.

Що стосується Гріга, він по праву може бути названий символістом. Властиві йому дуже особисті прийоми гармонії: плаваюча тональність, перехідні ноти, «хроматизми на відстані» та ін. – призводять до втілень, надзвичайно близьких до Дебюссі. Коли ж в «Пер Гюнті», сюжет якого запозичений з фольклору та у Ібсена, над усім шаріє Вічна Сольвейг, Коханна і Матір в одній персоні – то ясно, що маємо символістський твір. І це ж спостерігаємо у «Діві гір», де норвезька Брунгільда із явними фольклорними ознаками дівчини-богатырші *символізує* жіночу покору-печаль як знак Вічності.

Зважаючи на органіку переплетінь імпресионізму і символізму в музиці, відзначаємо спільні моменти названих напрямків:

1) статика споглядання предметів і живого, що з'являються в *удаваності* мінливих «імпресію» («вражень») і явленого у цілому (умовність «символізації»);

2) тяжіння до тематики «розрідженої матерії стихій», тобто води, повітря й вогню-світла як допустимої предметності в риторичній «зображальності» музики (див. *diapason materiales* у піфагорійській шкалі [39, с. 239]);

3) «стертість» грані між етюдом-нарисом і закінченою композицією, що в області музики створює «проникненість» прелюдійної-етюдної фактурної «плинності» – єдинообразності в політематичній й циклічній композиціях;

4) перевага емоційного тону *розчуленості* й одночасно *відстороненості спостереження*, що виключають активне співпереживання – «впочування»;

5) відкритість до принципів мистецтва Сходу, на відміну від образотворчого «орієнталізмів» у бароко й романтизмі, опора на гетерофонно-мелодійні побудови в музиці – в аналогію до відходу від об'ємного специфічно європейського живопису заради універсальності площинного зображення.

А у вигляді розходжень імпресионізму і символізму вказуємо на наступні ознаки:

1) моменти побутописання в імпресионізмі – надбуттєвий принцип у символістів, навіть якщо є елементи першого [178, с. 105], тяжіння до закарбування Чуда;

2) принципове уникнення драматизму, тим більше трагізму в імпресионізмі – «торкання» (але ніяк не втілення) їх у символізмі, що тяжіє до благоговійно-проповідницького тону викладу в quasi-релігійному акті художньої творчості;

3) тяжіння музичного імпресионізму до інструментальної специфіки, тоді як символізм шукав опору в слові й в не оперній вокальності;

4) безпосередня спрямованість до позаєвропейських джерел натхнення як прерогатива символістів.

Але при цьому треба відмітити й таку сутнісну положення, що споріднюють названі напрямки у музиці, привносять у музичний символізм «присмак» імпресіоністичного «звуккопису». По-перше, імпресіонізм і символізм, зв'язані єдністю уявлень про «ілюзорність» і «дійсності», і «ідеалів», обидва виключають критичний підхід до дійсності й протиставлення її ідеальному. А по-друге, імпресіонізм, народжений у живописі, спрямований більше до «невловимостей дійсності», до того, що «здається» у ній, тоді як символізм, що виявився насамперед у поезії, звернений до таємничості життєвих значенностей, що тією чи іншою мірою проступають у значеннях слів.

Музика, що складалася в тісній взаємодії зі словом і зоровим рядом – тому що початком її як мистецтва виступає єдність слова й наочних образів *ритуалу й театру* – виявилася в особі Дебюссі сприйнятливою й до мальовничих, і до літературних проявів методу *відсторонення реалізму* як єдності незаперечення – заперечення дійсності. І в цьому *двійковому* підході – від живопису й поезії-літератури – у музиці має місце (на прикладі творчості К. Дебюссі) інтуїтивне й усвідомлене спирання на досягнення французького мистецького світу XVII-XVIII ст., а саме, на французьке рококо й сучасну цьому напрямку «витончену» літературу французького аристократичного/артистичного салону.

Підводячи підсумки сказаному, відзначаємо: символізм – це явище модерну, відзначеного «втягуванням» в мистецьку сферу наукових і релігійно-віросповідальних позицій, покликаних засвідчити Таємну невловимість Буття, лише частково виявленого в життєвій матеріальності й подійовості життєвого простору.

Символізм демонструє новий синтез, в якому спеціальне місце належить музиці, позбавленої театрального навантаження драматизму-трагізму, тобто, нарівні, до «емансипації консонансів» (що є «перечуття мінімалізму» і спирання останнього в музиці на церковне мистецтво) і «емансипації дисонансів» (що органічним є для просування німецького й, почасти, російського символізму до експресіонізму). В роботі Д. Андросової [3]

йдеться про принципове «переродження» фортепіано у добу символізму – на користь відсунення «оркестральноподоби» й надання *клавірної багатогранності*, що відроджує на новому рівні конструкції «тугих фортепіано» звучання «легкого» різновиду інструмента, втраченого Європою після падіння Реставрації у 1848 р.

Таким чином, символізм як загальномистецьке й спеціально музичне явище представляє собою наступне:

1) частка стилю культури й мистецтва модерну, що самою назвою відроджує цінності релігійного світу й позараціональних здобутків мислення, що в мистецтві народжує не стилізацію середньовіччя (останнє – надбання «лицарських» опер романтизму), але запозичення позагармонічного мислення й образів Таємного, що склали сутність «відсторонення від матеріального» до новочасових діб мислення й життя;

2) максимальне звуження (у тому числі через імпресионістичні, експресионістичні та інші запозичення) художньо-міметичного шару за рахунок максимального розширення звукосполученевого естетизму виразу, що розкріпачує самодостатню виразність тембру, фактурних наповнень позагармонічно-функціонального принципу, наближаючи до гетерофонних-монодичних побудов Старовини і Старожитності;

3) епохально доцільне втілення того взаємопроникнення мистецького й науково-споглядального, релігійно-гомолітичного чинників, які відкривають шляхи для мистецького засвоєння символіки й екстатичної духовної музики, які не склали предмету вивчення й безпосереднього застосування у театралізованій художньо-самодостатній сфері;

4) діяльнісно-світоглядний радикалізм символізму став базою того принципового перевороту у житті й мистецтві, який усвідомлювався як поріг Нового часу й Новітньої історії, тоді як найближчі події виходу *авангарду XX ст.* категорично відсторонили грандіозні зміни епохи символізму, зберігши таке «свята святих» класичної музики як авторська незайманість твору-композиції;

5) тільки «неосимволізм» (за О.Марковою [106, С. 76-128.]) і мульти- й полістилістика (за Б. Ціммерманом і А. Шнітке) кінця XX – початку XXI ст. знов підняли на щит ту ходу у Духовне відродження, яке підготовлювалося «бігом у Середньовіччя» романтиків і символістів, «герметистів» – «прихованих символістів» впродовж усього минулого віку і яке перемогло як принцип поставангардного буття й мистецтва наших днів.

1.2. Україна і символізм: європейські й національно-унікальні виміри

Український символізм має глибокі корені у сковородинській комплексності філософії-релігії-поезії-мистецтвотворчості-життєтворчості, напоївши такою унікальною поєднаністю якостей музу поезії Т.Г. Шевченка. Остання розкрилася у середині XIX ст., у прямій хронологічній паралелі до англійських Прерафаелітів, які в особі своїх лідерів, перш за все, у генії Д. Россетті, заявляли єдність поетичного і живописного дарів, правда, з першістю для Россетті живопису, тоді як для Шевченка на першому плані його мистецької вдачі була поезія. Для Россетті і його однодумців аксіоматичною в творчості була вказана комплексність мистецького Служіння – і подібне спеціально акцентуємо для Шевченка, у якого відзначена комплексна артистична діяльність була невідривною від соціально-політичної активності у відстоюванні прав скривджених і знедолених.

Тільки примиренська («трєд-юніоністська») позиція Россетті і Прерафаелітів у цілому не сходилася з революційно-різкими діями Кобзаря, а вже ця риса соціально-революційної непримиренності, що віддаляла його від «купкістів Морріса», зближувала його з молодшим від нього на 30 років, також поетом, символістом за стильовим визначенням, П. Верленом. Дивною є навіть схожість зовнішнього вигляду Шевченка і Верлена – як вони

представлені у зображеннях їх в останні роки життя обох (можливо, кельтська кров матері Шевченка, народженої Бойко, що являє у прізвищі етнонім належності до «кельтів-бойів», спричинила ці анатомічні збіги у портретних зображеннях Шевченка й Верлена?). Але значущість усіх вказаних уподібнень Шевченка й англійського, французького митців – тільки у тому, що надзвичайно багатим є *протосимволістський шар* в поезії Кобзаря.

В цьому ключі довіри до протосимволістського строю поезії Шевченка спеціально акцентується *музично-інтонаційну* наповненість рядків Кобзаря, про що писали у свій час автори колективної праці 1990-х років:

«На змістовно-картинному рівні у семи останніх рядках (поезії ‘Я не нездужаю’ - Т.Ч.) маємо щось на зразок видінь І. Босха чи М. Бекмана (до речі, образ “сну” як людей “сплячих-напівмертвих” займає суттєве місце в творчості другого із названих живописців). Персоніфікована “Спляча Воля”, яку “колише” химерне “Панство”, що славить “п’яного царя” і цінності культури Віри, сукупно презирливо названі “візантійством”, це все у зорових уявленнях виводить на проекспрсіоністські аналогії “марень-привидів” у душі “карнавалу мерців” Дж. Енсора. Але той “відео-ряд” поетичного змісту виступає *складовою* художнього цілого, сполученою із *інтонаційно-“мусікійськи”* внесеним значенням “фразової ритмізації”. А ця остання утворює *музикальність словесних утворень* – як “*ритм-зміст вищого порядку*” (курсив виділених рядків – Т.Ч.)...» [116 ,с. 179].

І надалі у вказаній публікації відзначається, що в прочитанні «інтонаційне не-виділення» відмічених акцентуацій в поетичних рядках приводить до втрати ритмів-сміслів поетики. І вказується, що Шевченко, як знавець народного духовного здобутку, уловлював ту логіку *ліричного оспівування* чи протилежність – *лірики плачу*, в яких ритмічно-різноманітні слова охоплюються єдиним смислоємким словом, якого акцентування подається на початку фрази, як то маємо в цитованій поезії [42, с. 28-29].

Найбільш вражаючими виступають положення-підсумки відносно приведених спостережень, які об'єктивно спрямовуються до відкриттів модерну у кінці XIX і у XX сторіччях:

«Музичні закономірності мислення Шевченка проявляються в його “сонорній тактиці” розташування акцентованих в рядках слів за логікою “розгортання” відкритих голосних звуків у центрі композиції “а” – “о” (“приспав”, “волю”, “громадою”, “добре”...) ... Такий *гімнічний* інтонаційний склад вірша привносить одухотворений зміст, який *зберігає у викривальних та страхітливих образах Освітленість, притаманність Вірі як ідеальному стану душі людини* (тут і далі курсив Т.Ч.), якщо вона і вимовляє атеїстичні думки, але щиро Вірить в альтруїзм Служіння понадпобутовим цінностям. А ці останні втілювалися для Шевченка в його “далекій-близькій Коханій Україні” з її славою й падінням, з жорстокостями побутових відносин відречення батьків від дітей, братів від сестер своїх – й чистотою самовіданної Любові до Батьківщини. Так *інтонаційно-музикально Шевченко прославляє Буття, а викривальні-жорсткі випадки виводяться на вторинне положення у змістовному наповненні твору*» [42, с. 29-30].

А в роботі Л.Шевченко відзначається: «І все ж: первинна – *гімнічність* у Шевченка, але вторинним і суттєвим виявляється змістовний шар плачів-жалів. І розробки останніх десятиріч щодо поезії величного Співця України акцентують *протосимволізм...*, але, як це відзначено вище, з явними «вкрапленнями» протоекспресионізму (див. вище приведену паралель з саркастичною «масковістю» Дж. Енсора) [108].

Таким чином, заряд «протомодерну» й «протосимволізму» зокрема, який об'єктивно маємо у спадщині величного Кобзаря, виводить на значні влучення у символізм українських митців кінця XIX й початку XX в. Найбільш знаною фігурою тут постає Л. Українка, музична зарядженість віршів якої очевидна в той же мірі, як і пісенна детермінація словотворення у Шевченка (за його відомими висловленнями – кожний вірш він писав, у думках представляючи собі певний пісенний образ, і це вже має безпосередню подобу до творчості

класика символізму Р. Рільке, який складав вірші за вражючими його мелодіями...). Символізм Л. Українки досі недооцінений, оскільки певні її відкриття прочитувалися у «згладжувальному», «проторомантичному» дусі, щиросердно не помічаючи принципової оригінальності мислення поетеси.

Для ілюстрації сказаного – кілька слів про знамениту «Лісову пісню» Українки, головна героїня якої – Мавка – традиційно ототожнюється з тими зворушливими «надлюдськи людяними нелюдями», які увійшли в літературу й сюжети інших видів мистецтв у ХІХ ст.: Ундіни, Русалки, Віліси й т.п. Дійсно, на перший погляд, Л. Українка безпосередньо продовжує ці фольклористичні «вторгнення» в літературу, демонструючи у національно-витриманому ключі, той ряд прегарних-добрих «нелюдей», які заслужили визнання у романтиків. Але елементарне зіставлення того, що вищеназвані міфо-істоти і «мавки-навки», вказує на принципове розходження. Перші зовні повністю «моделюють» живу людину, ще й у вигляді *гарного* її зразка: «...Русалки...представляются в виде красивых девушек с длинными распущенными волосами (ср. южнославянских *вил*, западноевропейских *ундин*)...[115, с. 472]. У мистецтві ХІХ ст. зовсім незатребуваними були уявлення північних росіян про русалок як «косматих потворних жінок» [115, с. 472].

А от що стосується мавок-навок (від «навь» як втілення смерті [115, с. 383]), то її вигляд – «міфологічно ненаочний»: «...спереду мають людське тіло, а спини у них немає, тому видними є усі нутрощі» [115, с. 331]. І Л. Українка прекрасно знала, про що писала у своїй п'єсі, і героїня для сценічного втілення стає небезпечною: вона не повинна ні для героя, ні для отчення, може, і для глядачів ставати спиною, якої в неї нема... А це вже – Таємниця по-символістськи, на рівні жінки-змії, яка фігурує на рівні асоціації (для тих, хто знає кельтський фольклор) в образі Мелізанди у М. Метерлінка і К. Дебюссі.

А представляючи Мавку у вигляді симпатичної «лісовушки», постановники твору Українки позбавляють його того смислового *модернового*

зламу, який містить вказана поетесою асоціація до героїні слов'янської міфології: а це вже на рівні героїнь Я. Торопа, Дж. Енсора й інших авторів, що втілюють у символізмі помежовні до еспресіоністичного антиестетизму риси вираження.

В руслі європейського, і у великій мірі російського, символізму, не без реакції проти реалізму так званої народницької літератури, виростала модернова українська поезія початку ХХ віку. Виразні прийоми і композиційні типології символізму знаходимо у творчості М. Вороного, М. Філянського, Г. Чупринки, також вони є у творах для театру О. Олеся, в поетичних шуканнях галичан («Молода Муза»), у В. Пачовського, у П. Карманського, у прозі М. Яцкова, у літературній критиці, де ідеї символізму пропонували М. Євшан (Федюшка), М. Сріблянський (Шаповал) і багато інших митців, що відгукалися творчо на «поклик часу». А переваги стилістичні давали про себе знати і у виборах перекладів, які вибрали із наробків символізму, представленному М. Метерлінком, Г. Гауптманом, Г. Ібсеном, Л. Андрєєвим, Р. Рільке та ін.

Спеціальна сторінка в розвитку модерна в Україні і символізму в ньому як стрижньовому показнику модернових значеннєво-структурних побудов належить М. Бойчуку і його школі, яка від Паризької виставки 1910-х років заявила *візантизм – неовізантизм* як творчу програму переозброєння українського мистецтва. Глибока значущість даної мистецької ідеї уродженого тернополянина осягнена була «від супротивного» діячами від радянської культурної політики, які, як і у випадку творчих зусиль К. Малевича, послідовно і безжалісно розправлялися з цим виявленням *антиреалістичного і пов'язаного з церковним символізмом мистецтва*.

Резонанс був всеукраїнський, для Києва, Одеси та інших художніх центрів Півдня і Центру України школа Бойчука – а це високоталановиті митці І. Падалка, В. Суляр, О. Павленко, склала впливове відкриття національного оригінального символістського мистецького шляху. Саме зі творчістю М. Бойчука можна говорити про паралельний розвиток українського

символізму відносно європейської і російської шкіл, оскільки вже на початку 1900-х наочним був шлях митця, який мав певні риси перегуків з модерністською церковністю М. Врубеля, але останній ні в якій мірі не виходив на спеціально візантійські засади світобачення і формотворення.

Хоч у цілому український символізм сформувався організаційно після 1910-х рр., тоді, коли закінчився період активного прояву російського символізму, а від останнього відмежовувався авангард «першої хвилі».

В літературі Початки українського символізму пов'язані з ранньою творчістю П. Тичини (1914 – 1917), з пошуками, О. Слісаренка, Д. Загула, В. Ярошенка, К. Поліщука та багатьма іншими (Клодон, Ф. «Символізм: Музыка» переклад Н.В. Кисловой Постановка проблеми).

Символізм і Українське національне відродження Третьої хвилі в кінці XIX століття збігаються у хронології буття і за змістовністю мистецького виявлення: відчуття етапності якісних переходів, історичної «пороговості» як вступу до нового відчуття життя і його принципів, ними оформлюваного мистецького вжитку. Як це відомо, символістські філософсько-мистецькі пошуки суттєво живили артистично-художні кола європейської громадськості: «символістська філософія» фізика за фахом Е. Маха склала університетський шар наукових розробок Європи, символістський театр Г. Ібсена, Г. Гауптмана, М. Метерлінка, Х. фон Гофманстала засвідчував новий щабель академічного світобачення і мистецького життєтворення. Але особливу сторінку у контактності з Україною в руслі символізму мала діяльність російських музикантів.

У Росії склалася оригінальна література символізму, вибудувався оригінальний театр символіста Л. Андрєєва, отримала визнання режисура В. Мейєрхольда, неповторний театр одного актора О. Вертинського складав унікальну ланку символістського світотворення. А от аналогі в музиці – то тема нерозроблена у вітчизняній спеціальній літературі, оскільки масивною була недовіра до символізму як у прогресистів, сформованих віком романтизму, так і у традиціоналістськи орієнтованих офіційних представників

соціалістичної системи Союзу, які затверджували й дотримувалися позиції реалізму, відсторонюючись в ньому навіть від спорідненого з ним веризму.

Академічні підходи так прийнятого й академізованого традиціоналізму багато в чому спиралися на багатоаспектні винаходи творчості М. Глінки, О. Бородіна і купкістів у цілому, Московської школи на чолі з П. Чайковським, хоч саме їх звертання до церковної Православно-візантійської тематики давали орієнтири на символізм. Недарма Г. Адлер називає саме Нову російську школу початком музичного модерну у 1870-ті роки [1], а потім вже вказує на імена Е. Гріга, Р. Вагнера і К. Дебюссі. Широко відомим є вплив музики М. Мусоргського на Дебюссі – і це якраз сторінки сакрального звучання, які для шанувальників реалістичного мислення творця «Бориса Годунова» не склали першорядового шару виразності. Але Дебюссі почув те, що об'єктивно складало надбання великого Майстра, що запліднило загальний обсяг модерну і авангарду ХХ ст.

До цього часу недооціненим є внесок П. Чайковського і С. Рахманінова у протосимволізм і саме символістське мистецтво. Адже перший писав свої романи геть цілком на вірші протосимволістів і символіста О. Апухтіна, тоді як Рахманінов спеціалізувався на написанні вокальних мініатюр за текстами поетів Срібного віку. А творчість Чайковського органічно зв'язана з українськими впливами – і протосимволізм даного Майстра неабиякий вплив зробив на українську музичну громадськість. Концентрація символістського «образу світу» відзначає досягнення О. Скрябіна.

Розгорнутість України до символізму засвідчують біографії польських митців, основи творчої позиції яких виробленими були в українському оточенні. Адже І. Падеревський, К. Шимановський з його братом Я. Івашкевичем, записуючи «Короля Рогера» в Одесі, «під шум Чорного моря» [180, с. 91, 93], і явно надихаючись епікою масових сцен О. Бородіна і психологічно-тембральним навантаженням «Євгенія Онєгіна» Чайковського, – заклали ґрунт польському поетико-музичному символізму, що склав суттєве досягнення у світовому розкладі.

Всі твори Скрябіна виявляють зв'язок з символістською естетикою. І, головне, символізм Скрябіна, напоєний літургійністю і містеріальністю, запліднив усю лінію модерну-авангарду Франції й Німеччини ХХ ст., свідоцтвом яких є біографія І. Вишнеградського і розуміння Кьольнською школою в особі К. Штокхаузена й ін. спорідненості їх містеріальних пошуків з засновками Містерії Скрябіна (див. запрошення на відкриття Кьольнської (кельської) студії у 1912 р. Марини (Ірини) Скрябіної та ін. [176, с. 57]).

Для України скрябінівський заповіт реалізувався в діяльності упевненого «скрябініста» і «вагнеріанця» Б. Лятошинського. В роботі О. Рижової підкреслена вихідна енергія перших «дебюсітських-скрябінівських» витоків композиторської активності митця – і зберігання її прикмет на протязі усього творчого шляху [137]. Могутня *школа Лятошинського* в Україні упевнила спадкоємність від Скрябіна – і від того символістського стрижня, що організував єдність творчих пошуків композитора у цілому. Символістський початок сформував діяльність чи не найталановитішого учня Лятошинського – В. Сильвестрова, безпосередньо продовжуваної у неосимволізмі його позицій в останні десятиріччя аж до сьогодення.

Для України неабиякий зміст мав внесок В. Ребікова, діяльність якого пов'язана з Одесою, твори якого, передуючи виходу О. Скрябіна, упевнено стверджували новий музичний символістський театр – у вигляді унікальних «психодрам». Останні склали оригінальну паралель до символістської опери, величний зразок якої написаний був, як відзначалося вище, К. Шимановським і його лібретистом Я. Івашкевичем в Одесі у 1918 р. – у вигляді знаменитого «Короля Рогера».

Дітище символізму – опера, яка склалася із традицій французької ліричної опери і втілена в «Пелєасі» К. Дебюссі, із *вагнерівської* музичної драми і «психодрами» В. Ребікова, породивши оперу – роман-притчу «Далекий дзвін» Ф. Шрекера (друга Т. Ріхтера), містеріальну драму К. Шимановського, містеральну притчу-картину «Ноктюрн» М. Лисенка і містеріалізовану історичну драму Б. Лятошинського, ін. Символістські зрізи наповнюють

реалістичні опери-притчі Б. Бріттена, П. Хіндеміта, Х. Хенце, ін. Тим самим ствердилася у панівному типологічному виді символістська музика, представлена різними аспектами творчості багатьох європейських композиторів. І тому напрошуються висновки щодо тем-образів і драматургічних прийомів, які формувалися в опері, складаючи закономірні паралелі у інструменталізмі, що є головним предметом даного дослідження.

Перший самий загальний підсумок щодо образів-тем – то наявність в них усвідомленої *«стертості» предметної визначеності виразу*, що народжує в мелодійному письмі «подобу речитативу», але вибудованого принципово на тлі типологізованих мотивів-структур, видаючи «ритуалізацію психіки» персонажів, що діють «не своєю волею, але Звідти». Таким чином в символістській опері (і в символістській музиці взагалі) відсторонюється сонатно-драматичний розвиток, тяжіючи до сюїтно-рондальних (останні є вихідними із дійства містерії) побудов.

Символістська опера «оголює» той символістський орієнтир, який невіддільний від містеріальності, що став базою даного жанру, що склався на відділенні його від містерії (про це див. вище). Адже в оперному дійстві вирішальним стає тембр-амплуа, який диктує сценічний вигляд, поведінку-пластику персонажів тощо. І якщо belcanto опери-seria вирішувалося *фігуративним* співом, що виключав вольові «викрикування» у кульмінації, оскільки тембр дво-трирегістрового співу кастратів-фальцетистів чи басо-кантанде презентував моральний стоїцизм і аж ніяк агресивну-силову дію і високий спів кастратів-фальцетистів виключав «суєтний драматизм» опозиції чоловіче – жіноче. Не існувало протистояння герой – народ, оскільки Обраність героя опери-seria вирішувалася не вибором натовпу-юрми, але Вищим.

І все змінюється у музичній драмі XIX століття, де опозиція співу чоловіків і жінок, соліста і хора давала основи контрастним зіставленням, демонструвала особистість, яка то «зливалася» з масою, прикрашаючи своєю

яскравістю останню, то протистояла «юрмі», демонструючи лицарське презирство до грубої сили.

Символістська опера, класика якої, все ж, зконцентрована в «Пелєасі та Мелізанді» К. Дебюссі і «підхоплена» на рівні оперної ж «романічності» у «Далекому дзвоні» Ф. Шрекера, вертається до містеріальної «вирівненості» виступів персонажів і їх хорового оточення, оскільки останні позбавляються своєї «волетворчої масивності», тоді як етично амбівалентно виступаючі персонажі уникають героїчної демонстрації свого єства, усвідомлюючи надіндивідуальні стимули їх власних виборів і вчинків. Відповідно, калейдоскопічність варіантно-сюїтних зіставлень виступає основою драматургічних виходів, в яких художній принцип контрасту не складає вирішальної якості, тим самим «вуалюючи» театральні ознаки – театру символізму.

Для символізму показова "літературність" в опері, як і у вокальній музиці загалом, що у сумарному огляді співпадає з літературним же чинником романтично-реалістичної опери з їх «правдою мовленнєвої інтонації» і «правдою характеру» у соціально-мовленнєвому ж виявленні. Символістська «літературність» підкреслює умовність-штучність подійових-предметних накопичень, і тим відзначає різницю літературної програмності у творах романтиків-реалістів ХІХ ст. і символістів-імпресіоністів грані ХІХ-ХХ віків, що так наочно продемонстрував Дебюссі у своїх Прелюдиях, розмістивши літературні коментарі не у заголовку п'єс, але у вигляді коментаря по закінченні їх.

В цьому плані показове спостереження Д. Андросової відносно просимволістських рис піанізму Р. Вагнера в його Третій сонаті *As-dur*, написаній за темами опери «Трістан та Ізольда»:

«Внешнее сходство одночастной вагнеровской Сонаты-поэмы с листовской не отвечает существу ее выразительности: в ней нет контрастов *Allegro* и медленных фрагментов, медленное начало с последующим разворачиванием темповых показателей снимает темпово-фактурные

оппозиции, столь важные в сонатной драматургии Ф. Листа. Вагнер – подчеркнуто *монологичен*, его фортепианной фактуре не хватает плотности в кульминации, последняя скорее символически-знаково утверждается, но не театрально-вещественно...» [2, с. 84].

Інструментальні проєкції просимволістського мислення в українській фортепіанній літературі прослідковуються на прикладі творів М. Лисенка, з яких виділяється «Українська сюїта», складена випускником Лейпцігської консерваторії, що стала зберігачем заповітів мендельсонівського бідермайера і тим протистояла Новонімецькій школі Листа – Вагнера.

Знову звертаємося до узагальнень Д. Андросової щодо просимволістських втілень у фортепіанному інструменталізмі тих напрацювань, які відзначили торжество символізму в оперній сфері:

«'Украинская сюита' Лысенко явным образом посвящена теме, которая представляет *гордость* его существования и деятельности: служение Национальной идее, определившей органику обращения к *думной* типологии, выводя на *наднациональный* смысл выражения, для украинской традиции – рыцарско-казацкий, связанный с польским, в ягеллонской солидарности с православно-шляхетским культурным знаком. В *пианистическом* же качестве данное произведение *закрепляет* ту связь с салонным пианизмом французской традиции, которая стилистически-исторически – пробидермайеровский пласт 'умилительной простоты' – противостояла листианской симфонизации фортепиано, а в предсимволистский-символистский период 1880-х – 1890-х годов выводила на камерную изысканность утверждающегося салонного искусства символизма» [2, с. 70].

Напрями, які склалися в паралель і незалежно від символізму, все ж мають з ним перетини, детерміновані самим єством мистецтва, що «втягує» за законами «духу часу» (за Г. Гегелем [32]) певні види діяльності, визначені Системою Леонардо да Вінчі за П. Валері, що концентрує уявлення про модерн ХХ ст. Вважається, що веризм – явище цілком визначене і нескладне для розуміння в силу глобального прийняття його оперних канонів у ХХ ст. у

цілому. Однак в операх, що відносяться до цієї версії реалізму-натуралізму, є принципові перетини із символізмом, що народжене синхронікою музичного становлення обох напрямків у кінці XIX ст. Певна психологічна «закритість» і етична неоднозначність героїнь Пуччіні (Баттерфляй, особливо це стосується першої редакції «Чіо-Чіо-сан», Ліу й Турандотв "Турандот", Мімі в «Богемі», Тоска в одноіменному творі та ін.) мають риси, що зближують їх з образами Метерлінка і Дебюссі; але все ж головне схожість виявляється на власне музичному рівні.

Відомою є схильність до старовинних духовних мелодій із безполутоновими ходами у Пуччіні, що давала легкість «схоплення» ним пентатоніки у «китайських-японських» полотнах. Але саме пентатоніка й безполутоновість складає особливості тлумачення ладової виразності у Дебюссі – саме не на східній сюжетичі. А саме звертання до Сходу, що посіло таке чинне місце у символістів, підкреслене і Дебюссі – причому, у «Китайському ронделі» цього автора немає пентатоніки, східний колорит досягається фіорітурами, що співвідносні із фігуративністю старовинноцерковного співу.

Все це вказує на стильові перетини веризму і символізму, оскільки очевидний примітивістський нахил веристського світобачення співпадає з тенденціями «депсихологізації» символістів, у яких не романтична індивідуальним волінням побудована Мрія, але нисхідне Зверху Марення (рос. Грѣза) спрямовує самовираження героїв символістських вокально-літературних творів, відсторонюючи на користь Віри-Довіри індивідуальну вибірковість.

В цьому відношенні характерним є цикл Б. Лятошинського на вірші китайських поетів Тан, що складає явно оригінальну українську транскрипцію звертання Г. Малера в Симфонії-кантаті «Пісня про землю» на поезії танських же митців. В роботі О. Рижової відзначається самозначуща інструментальність у вокальному втіленні тексту, а також особливого роду «сюїтність внутрішньо-композиційно» дана всередині кожної вокальної п'єси. Відзначає

вказаний автор і особливого роду «українізацію» музичного втілення китайської поезії, оскільки вибрані суто жіночі образи (а вони ніякою мірою не головують у танській поезії), причому, у ідеально Місячному виявленні, що зближує їх із Богородичним шануванням в Україні [137].

Наявність композиторського початку Б. Лятошинського з Прелюдій, які відверто наслідували жанрові й фактурні переваги Дебюссі, як це справедливо підкреслювала вище цитована О. Рижова, заявляє про ґрунтовність символістського витoku авторського стилю митця [137].

Спостереження показують, що всі національні школи, які прагнули звільнитися від традиційних впливів в опері і натхненого нею в інструменталізмі, в пошуках «точки опори» зближувалися з символізмом. Таким був шлях Мануеля де Фальї, опера якого "Коротке життя" (1905), що, на перший погляд, видається чисто "іспанською" проекцією веризму, виявляє певну композиторську установку на понадіндивідуальні цінності Віри і Буття, що явно зближує його з Дебюссі, якого Фалья знав, любив, а мистецьке шанування виявив у просимволістському-фовістському творі «Любов-чарівниця».

Символістські ідеї, що перемогли у "Парсіфалі" Р. Вагнера, надихали російський музичний світ – і тут показовою є опера «Китеж або Сказання про діву Февронію» М. Римського-Корсакова, яку називали «російським 'Парсіфалем'». І знову ввижається паралель до Б. Лятошинського, у якого над його робочим столом висіли два портрета: Р. Вагнера і О. Скребіна, протосимволізм першого і символізм другого чітко орієнтують на музичний «символ віри» величного українського майстра.

В роботі О. Рижової, присвяченій фортепіанній спадщині Б. Лятошинського, особливо виділяється той момент, що, за її спостереженнями, український символізм, втілюваний певними творами Лятошинського чи складаючий помітний зріз композицій, виконаний у більш широкому стильовому колі, – має тенденцію наближення до *німецького* символізму [137]. А це суттєво відрізняє особливості українського

символістського мислення від російського втілення символістських засад, яке тяжіло більш до галльсько-французьких витоків.

Правда, у М. Лисенка знаходимо також виражені «галлісизми» (і в тій же «Українській сюїті» ор. 2, що слушно й відмечено Д. Андросовою [2, с. 69]), а сам *сонатний* нахил типологічних переваг Скрыбіна зазначав явно орієнтир на нащадків Л. Бетховена. Говорячи про символізм в українській культурі і музиці, не можна обминати внесок генія М. Леонтовича, якого справедливо називають «українським Веберном» за «надстислі» показники змістовності його мініатюр, в яких накладення архетипових фольклорних побудов на типології старовинної вокальної поліфонії утворювали символічно ємку значеннєвість. І в цьому разі знов мусимо констатувати галлісизми мислення – правда, укупі з «італізмами» ренесансно-римського походження.

Палким шанувальником Леонтовича був одеський композитор і музикознавець С. Орфеев, який мав теж нахил до мініатюризму у творчості, фортепіанній і хоровій, який живився подобою біографічних обставин їх творчості у зв'язку із церковним впливом. І якщо у Леонтовича це виявлялося через безпосередню участь у релігійних акціях, то для Орфеева церковна адресація творчості була таємною, хоча і закономірною (батько був священником). Нещодавно знайдені у церквах Одеси гармонізації С. Орфеева канонічних мелодій – і останні містять символізації західної готики, які явно склали розвиток леонтовичевих посилань на Палестрину.

В роботі магістрантки Т. Станко знаходимо таке узагальнення щодо значеннєвих «накладень» гармонізацій для церковного вжитку:

«...Обнаружение индивидуального ракурса типологической подачи гармонизаций – посредством опоры на «палестринизм» Н. Леонтовича, привлечением эффектов бар-формы как организации отдельных Степенных (на 1-й, на 7-й гласы), так и определив композиционную выстроенность этого рода в записи Степенной и Прокимена» [150, с. 48].

Як бачимо, йдеться про з'єднання очевидних смислових компонентів, які виводять на «нескінчений ряд значень», що за О. Лосєвим, засвідчує наявність

символу [98, с. 130]. Такого роду накопичення абстракцій засвідчує символістський стрій мислення, детермінований церковним укоріненням мислення як М. Леонтовича, так і С. Орфеева.

Але все ж очевидною є тенденція більшої близькості символістських принципів мислення українських митців до німецького джерела, що й знаходимо у «гучногласному» символізмі Г. Малера, відповідно, у монументальних симфонічних полотнах Б. Лятошинського. І той промалерівський, генетично проскрябінівський символізм буйним цвітом розкрився у симфонічних доробках Є. Станковича, у якого радянська емблематика програмного титулу (Симфонія № 3 «Я стверджуюсь») явно складала переосмислення скрябінівських «тем самоствердження» з усіма витікаючими звідси виразними якостями. Аналогічний «гучномовний символізм» знаходимо у творчості одеського композитора Г. Успенського, монументальна композиція якого, замовлена представником Європарламенту, мала назву, що включала «нескінчений ряд» асоціацій: «Quovadis?» («Куди йдеш?»)

Нагадуємо, що німецькі майстри А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн, угорець Б. Барток вибудовували експресіоністські і примітивістські засади своїх стильових установок, починаючи із пошуків символістського смислу. Вихідним принципом для Шенберга стала робота під керівництвом А. Цемлінського, оригінального композитора-символіста, який діждався «ренесанса» своєї творчості, забутої у ХХ ст., лише більше через 50 років після своєї смерті [179, с. 136, 128]. І етапами становлення для Шенберга стали – симфонічна поема за М. Метерлінком «Пелєас і Мелізанда» (що не треба коментувати відносно долученості до засад символістського мислення).

Щодо творчості А. Берга, то його вагнерівсько-символістський виток вказаний у дослідженні М. Тараканова, присвяченому генезі феномену Очікування у Вагнера і його продовжень у Нововіденців [151]. А щодо А. Веберна, то тільки нагадування про звертання до текстів Р. Рільке і Х. Йоне у Піснях і Кантатах виводить на висновки В. та Ю. Холопових у монографії,

присвяченій Веберну, про глибинність символістського строю мислення у цього автора [163], і дозволяє ще раз підкреслити базисність символізму щодо становлення модерну і авангарду у цілому. Відповідно, вказати, що залучення модерністських прийомів українськими майстрами, відзначених контактами з Нововіднською школою, не минають засад символізму, які органічно увійшли у художнє мислення минулого століття.

І тут не можна обминати таких видатних українських композиторів, вихованців Б. Лятошинського – В. Сильвестрова, Л. Грабовського, В. Губу. Усі вони увібрали вплив Нововіденців, особливо що стосується другого з названих. Але для всіх цих митців, а те спеціально висвітлюється у В. Сильвестрова, символістське тло творчих пошуків знаменувало ґрунтовний шар художніх відкриттів: «прошопенівське спрощення» 1890-х – 1900-х років спиралося явно на завіщане З. Ліссою бачення у «шопенівській домініанті» (домініанті із секстою, розташованою по квартам) «привид» Прометеєва акорда [177, с. 342-348].

Таким же глибинним угрунтуванням у символізмі відзначена творчість Б. Бартока, примітивізм-неофольклоризм якого черпав прийоми і засоби втілення від літературних виходів угорських письменників і поетів початку ХХ ст., серед яких возвишається геній Е. Аді.

Опера-дует «Замок герцога Синя Борода» Бартока (1911) вибудована на лібрето Б. Балаша, завершуючи у своєму роді розвиток теми, до якої, починаючи з Ш. Перро, послідовно зверталися Ф. Гретрі, Ж. Оффенбах, П. Дюка. У самому лібрето, що спочатку призначалося для З. Кодаї, є багато взятого від М. Метерлінка, а в музиці очевидним є вплив Дебюссі. У лібрето Балаша дружини Синьої Бороди *не* гинуть, а лише стають його бранками; остання ж, аж ніяк не жертва, робить спробу звільнити інших, принести світло в царство пільми. Та перемогу здобуває Синя Борода, бунтарка залишається полонянкою, як і всі інші. І тут наявним постає не психологічно-дійовий план сюжету, але скоріше метафізичний, філософсько-притчевий. Вражає схожість

з лібрето «Лоенгріна» Вагнера: жінка, завзято бажаючи все знати про коханого чоловіка, руйнує любов, всупереч своєму прагненню її поглибити.

Але очевидні і відмінності від вагнерівської драми: домінує атмосфера жорстокості – і про це говорить ім'я героїні. Б. Балаш назвав її Юдіф (у Метерлінка вона звалася Аріаною). У персоналії Синьої Бороди проступає постать Олоферна, що виводить на героїчний конфлікт, який не становиться. Тут очевидні паралелі і до «Очікування» А. Шенберга, і до «Саломеї» Р. Штрауса. Однак яскраво авторським-композиторським внеском – став фольклоризм Бартока, який набув у нього якості, відміченого термінологічним нюансом «неофольклоризму». В такій формулюванні перебачається посилення на фольклорну архаїку *домелодичного* вираження, в якому тембр і ритм являють перший ряд музичного впливу.

Бартоківський внесок в українську музику не можна переоцінити: творчість М. Скорика і Є. Станковича, що виявилася на підйомі «нової фольклорної хвилі», мала відчутні завпозичення з палітри угорського майстра. У творчості одеських композиторів ціле покоління митців мало спиралися на діяльність О. Красотова, для якого симфонізм Б. Бартока став зразком конструювання, але минаючи принциповий національний фольклористичний вимір останнього. Але «бартокіанство» як виразний принцип сам вносив символізацію, співвідносну із початками символічного джерела мислення угорського Майстра.

Ясно, що спеціальний і принциповий момент у ствердженні символізму в українській музиці мала творчість К. Шимановського, яка до 1919 р., до від'їзду остаточного у Польщу, відбувалася в Україні, пов'язана була з мистецьким буттям Одеси, в якій шанування О. Скрябіна і відвертого на той час «скрябініста» Шимановського складало особливу сторінку мистецького життя міста. Адже до 1919 р. К. Шимановський не звертався до фольклорних джерел, а писання Мазурок продовжувало практику О. Скрябіна, для якого мазурки і вальси, прелюдії та етюди складали постійний жанровий авторський попит. Той «безфольклорний символізм», який так відмічав Скрябіна і дещо

протиставляв його Дебюссі (останній постійно торкався якщо не фольклору, то буттєвої вжиткової жанровості, безпосередньо звернувшись до фольклору хіба що у «Дитячому куточку»).

Та «національна безгрунтовність» Скрябіна довго приводила в розпач прихильників фольклоризму у творчості, поки на змістовному рівні семантичних узагальнень не вирізнівся чисто російський (і не повторений ніким із видатних композиторів!) максималізм «дематеріалізації». Цей підхід до творчості явно заінтригував К. Шимановського, хоча в Третій симфонії за віршами Дж. Румі і «Королі Рогері» за Я. Івашкевичем проступають певні «візантизми», які споріднюють композитора з відкриттями М. Бойчука і уготовлюють до фольклоризації мислення у творах після 1919 р. Вважаємо, що це відчуття актуальності візантизму для високих обривів мистецтва у Шимановського (нагадуємо, що поезія суфія Румі – «суфізм» від «софійність», тобто це прямий християнсько-православний вплив на магометанство) втілювала *тенденції українського мистецтва*, з яким К. Шимановський поріднився через культурну ауру українського й спеціально одеського оточення.

Український символізм, судячи по «візантистському світінню» його здобутків на початку ХХ сторіччя, зложився на перетині релігійних і релігійно-міфологічних засад фольклору та філософських надбань, вишпеканих Віросповіданням же і народною традицією. Нагадуємо, що одним із важливіших культурних символів України стали – книга і книжність. Причому, світ усвідомлюється як «відкрита книга», а книга – «як світ, розумно улаштований Творцем». Людина ж мислиться як сукупність ієрархічних рядів, постає символом боголюдини – Ісуса (за Августином, Еріугеном) [82]. Україна історичними умовами стала територіальним початком Християнства на Русі, включаючи докирилівське буття у Криму-Херсонесі руських князів, для одного з яких було написане Бравлінське Євангеліє, що подвигло св. Кирила на викладення *кирилиці* для введення оригінальної слов'янської писемності.

У Православ'ї людина, тілесна істота, постає духовною даністю, у її образі задана ідея духовності поєднання ідеального і фізичного буття. Цей православний тонус українства навернув Папу Римського на вибудову єдиної у своєму роді протестантської церкви Греко-католиків, тобто під егідою Католицизму, але у збереженні обрядності й храмового одягу Православних. З Україною пов'язана кривно православна ученість, яка надихнула Петра Могила на знову-таки єдину у своєму роді реформу Православ'я, в ході якої повернені були Візантизму здобутки, відсунені від неї Католицизмом і збережені Галліканською церквою, авторитет якої, підтримуваний державою Каролінгів, змусив в свій час Рим приймати візантійські оздобу у Службі і музичному улаштуванні [120, с. 345].

І не у католицизму переймав багатоголосся Петро Могила, як це трактували до останнього у виданнях різного роду, але відновлював «троєстрочіє», яке здійснилося на Русі від Афонського співу часів Першого Хрещення Русі I в. і усталеного у Новгороді XIII-XIV ст. В Україні береглася Православна ученість, яка в особі Паїсія Величковського збережена була від руйнівних дій Петра I і особливо Катерини II до 1789 р., що здійснив утечу в православну Молдавію-Валахію, згодом передавши свою спадщину через своїх вихованців в Оптину Пустинь. Ця особлива просвітницька місія українства в Православ'ї – книжного шанування, успадкованого від Костянтина Філософа, як називали до Хрещення св. Кирила, що освятив у Києві Друге Хрещення, підготувавши Третє Хрещення у 988 р. князем Володимиром.

Давньоруську культуру, що її успадкувала Україна, характеризує відкритість до творчого прийняття світової інтелектуальної традиції, засвоєння здобутків кримсько-слов'янської, візантійської, південнослов'янської традицій – у територіальному «мандрівництві» ідеальних надбань Віри і Знання. Звідси, певно, унікальність фігури Г. Сковороди, вченого-Блукача, який активно сповідав Просвітництво, але минаючи антирелігійні випадки англійських-французьких філософів-«прогресистів», з яких знаменитий Вольтер уславився несамовитим покликом:

«Розчавіть гадину!», що й було здійснено у Великій Французькій революції: Галліканська церква згинула, а узурпатор Наполеон I, надівши корону імператора і ставши формально главою Галліканської церкви (таким був спадок візантійського устрою, що підтримувала *інвенстура* фразузьких королів) передав паству Папі Римському у Католицтво.

Україна уславилася дослідженням міфології, символіки давніх слов'ян, висунувши історико-порівняльну школу в особах М. Костомарова, І. Нечуй-Левицького, А. Петрушевича, Г. Булашева. Історик, як наполягав М. Костомаров, повинен «вивчати те, що у світі людському ставить на розумну основу печать розпізнавальності, тобто місце і час, народ і вік» [81, с. 46.]. І. Нечуй-Левицький може вважатися засновником символології, як тепер називають ту область знання, розглядаючи історико-міфологічні здобутки слов'янських предків українців у ракурсі вчення про «Світлих» богів: «Бог Господар, Богиня Сонце, Богиня Зоря, Богиня Весна, Різдво Сонця» [123, с. 2]. В контексті сказаного фінал «Короля Рогера» К. Шимановського, де одинатство героя освящається красою Сходу Сонця, ще одним аргументом на користь української укоріненості українських культурних початків мислення цього композитора.

На користь приведеної думки працює висновок В. Горського про те, що поняття святості в культурі Київської Русі складає уявлення, значно давніше за християнські надбання «Образи, символи Святості наповнюються моральним змістом і постають як ідеали праведного, непорочного життя» [36, с. 9]. Християнство прийняте було на Русі як етична система, його символізація «виставило динамічне уявлення про людську особу ... ретроспекція, інтроспекція ... самопізнання, самовдосконалення ... утвердження певної діалогічності ... поставило питання про свободу волі» [132, с. 36]. Етика мудрого життя, світ Софії осмислюється як осягнення вищого, входження у світ Значущого, Вищих цінностей життя, як нерозривності «істинного слова» і «доброго діла» [35, с. 29].

Такого роду етичні настанови на рівні символу Віри народжують символізм як органіку мислительних позицій, включаючи операції тлумачення і творчого Преображення. Існування Світу як осередку найвищих цінностей Духу охоплює народну художню сферу, мистецтво з відчуттям просторово-часових відносин, живлячи багатство умовних форм – символів, що втілюють думки про універсальність світу. В останні десятиріччя широке визнання отримали публікації, присвячені широкому спектру символіки, яка представлена у Символах мистецтва, розгорнутого у часі й епохальних змінах.

Книги К. Юнга «Архетип і символ», Дж. Фрезера «Золота гілка», Г. Булашева «Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях», А. Голана «Міф і символ», С. Кримського «Архетипи української культури», Г. Вагнера «Канон і стиль у давньоруському мистецтві», Т. Фадєєва «Крым в сакральном пространстве. История, символы, легенды» [153] та багато інших висвітлюють соціально-культурні надбання ментальності українців, принципи сприйняття простору й часу. З тих дослідницьких висновків освітлюються художні уявлення про мистецькі символи.

Знаки-символи втілюють в художньому просторі наочний образ Абсолюту, Високої абстракції, що надає поняття виявленням найбільш значущого, давнього змісту. Наприклад, давньогрецька театральна маска давно стала символом сучасного мистецтва сцени, а «блюзові ноти» в музиці пов'язуються з екмелікою й мікрохроматикою східних та інших культур (індійського, арабського Сходу), відмічаючи-символізуючи несхожості прийнятих у фаховому європейському вжитку ладів. Без екмелічних прикрас типу «dirty tones», гліссандо, «shake», «flip», «bend», «smear», «lip slur», «doit», «rip» не існує інтонація джазового музикування. Символи захвату, гармонії, як і руйнації, страждань наповнюють художні образи творів Палестрини, Орландо ді Лассо (мотети, меси), Й.С. Баха (пасіони, кантати, меси), симфонічні полотна Ч. Айвза, Е. Денисова, Г. Малера, Б. Лятошинського, О. Мессіана, А. Онеггера, М. Рegera, М. Скорика, О. Скрипника, О. Скрябіна,

Є. Станковича, П. Чайковського, А. Шенберга, Д. Шостаковича, А. Шнітке, Ф. Шуберта, Л. Яначека і батьох інших.

Символізація «дебюссізмів-равелізмів» знаходимо у назві циклу «Відображення» Б. Лятошинського надихає споглядальністю образний строкатий калейдоскоп вражень, настроїв, рефлексій як музичного втілення «подійовості». Використання символів танцювальної музики як буттєвих прикмет ХХ ст. знаходимо у К. Дебюссі (кек-уок, хабанера), М. Равеля (хабанера, фокстрот, болеро, вальс тощо), І. Стравінський (регтайм, танго, моделі джазових звучань), Д. Мійо (самба в «Скарамуше», «рег-каприси»), А. Шнітке («Доктор Фаустус», джазова імпровізація у Першій симфонії), Е. Денисов (джазові моделі у Варіаціях на тему Генделя, фінал фортепіанного концерту). Використання джазу і легкої музики у творах Дж. Гершвіна, А. Ешпая, Р. Лібермана допомагає сприйняттю життєвої безпосередності і надають їм природності у психології сприйняття.

Символ в концепції американських семіотиків представляє одночасно образ і знак, у концепції О. Лосева символ «перевершує» знак «нескінченністю ряду значень» [98, с. 130]. Структура символу (предметний образ і глибинний зміст) спрямована на відтворення через окреме явище цілісного образу світу.

Про це свідчать ораторії «Самсон», «Месія» Г. Генделя, у яких він, спираючись на «знаковість» біблійських персоналій, створив новий тип художнього мислення, висунув новий ідеал людини – універсальної, гармонійної, цілісної творчої особистості, здатної пізнати і перетворити світ, що у філософському розумінні як би поєднує християнський неоплатонізм з пантеїзмом. Чуттєвий Космос, єдиний і надсвітловий Бог-творець світу, тілесна людина становлять три моделі розуміння світу, людини й мистецтва, що розглядалися на засадах неоплатонізму в його споглядальному християнському й антропоцентричному вимірах. Культ Бога й богослов'я та культ людини стають суб'єктом музичної діяльності великого композитора [70, с. 215].

Мистецтво завжди використовувало певні релігійно-філософські ідеї при створенні конкретних художніх образів, світоглядно орієнтуючись на традицію Віри і нове знання, що узагальнюється у філософії. Концепція активної добродійності, з якої виходив А. Ведель, визначалася його ісихатським ставленням до життя, засади релігійної естетики ісихазму уґрунтували веделівські моральноетичні чинники. Вбачаючи в цьому дієвий засіб духовної трансформації особистості, композитор спрямовував зусилля на віднайдення вищої істини через призму власного сумління та творчого сприйняття. Глибокий психологізм надсуб'єктивного змісту став типовою ознакою стилю вираження композитора. І все це були нові стильові тенденції, що виникли в українській духовній музиці, що мають проєкції аж на сьогодні.

Веделівське втілення нового світу почуттів емоційно передає переживання особистості. Духовні концерти А. Веделя «Услыши, Господи, глас мой», «Покаяния отверзи ми двери», «Доколе, Господи, забудеши мя», «На ріках Вавилонських» привносять до української церковної музики наймогутніший потік ліричних переживань і сприяють духовному збагаченню народів, залучають інформаційний, соціокультурний, музично-теоретичний масив, що висвітлює глибину й неоднозначність процесів, які відбуваються у світі. Одним із дієвих чинників творчості митців є взаємовплив філософії та мистецтва, сплетіння та зближення.

У Європі спостерігається тенденція до розвитку та збагачення філософії ідеями мистецтва. Філософія теоретично осмислює, стає невід'ємною складовою, оскільки стоїть до мистецтва найближче за всі інші форми людської свідомості. Подібна орієнтація притаманна видатному філософу, гуманісту, ерудиту, науковцю, культурологу Г. Сковороді, який вільно оперував багатьма іноземними мовами, величезним масивом різнобічної інформації, творчо синтезував наукові, культурні, морально-етичні надбання різних країн світу. Розвиваючи символіку східнохристиянської філософії, зокрема Афонської школи ісихазму, Г. Сковорода обґрунтовує філософію як мистецтво життя, мета якого – наближення до Бога.

Символічне мислення має універсальний і специфічний зміст, універсальний, оскільки виходить за межі певної культури, а специфічний, оскільки належить до певного історичного періоду. Мислити символами означає постійно відкривати нові значення, що виходять із міфологічного тла людського мислення. Досліджуючи величний пантеон міфічних персонажів, витворених поетичною уявою праукраїнців, письменник і літературознавець С. Плачинда зазначив, що «давньоукраїнська міфологія, на відміну від грецької, римської, була демократичною, зрозумілою для народу. Тому її персонажі, незважаючи на прийняття християнства, залишилися на довгі століття у поетичному світогляді українців і ввійшли прекрасними міфічними образами до фольклору: Купайло, Дана, Берегиня, Коляда, Лада» [133, с. 4]. Минуле слугує дзеркалом майбутнього, воно передбачає всі події, які виникають у житті людини. Міфи, легенди, життя Святих, символи, генеалогія предків були системами підрахунку часу, мали певну визначену тривалість, ставали неминучим, повторювалися в установленому ритмі і темпі. Тому цикл руху у часі став пам'яттю людства і є у всіх цивілізаціях, мистецтві, що передається майбутнім поколінням.

Кульмінаційний зліт української духовної музики припадає на XVIII століття, коли сформувався новий стиль духовного концерту, класиками якого стали М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель. Духовні концерти писали на ті ж самі церковні тексти, що й партесні твори, але все частіше зверталися до Псалтиря, оскільки серед релігійних книг він мав особливу популярність і використовувався не тільки в богослужінні, але в особистих читаннях. Псалми втілювали релігійні уявлення окремої людини і всієї спільноти, тому набули розвитку в українській музиці XIX століття у творчості М.В. Лисенка, у композиторів-попередників і його сучасників, М. Вербицького, В. Матюка, С. Воробкевича, які написали велику кількість хорових творів. У церковній музиці композитори спираються на символіку, яка активно формувала драматургічні процеси у їх творах.

Це символи, що мають витoki у звуках природи (імітації, дзвони), історично викристалізовані інтонаційні мотиви, символіку інтервалів, регістрів, фактурних особливостей. Суттєві уявлення про естетичні значення, які набули свого розквіту в історично-часовому просторі, про знаковість ритмічних формул, ладів, здатних подати величезність людських зусиль культурних починань, зліт, радість, духовний пошук тощо. Українські композитори написали емоційні, експресивні твори, що стали носієм художнього смислу в спіранні на духовну творчість, тим наповнюючи символізуючим смислом значеннєвість композицій Л. Дичко, Л. Колодуба, В. Кирейка, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Г. Ляшенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, М. Скорика, В. Сильвестрова, О. Кошиця, П. Демуцького, М. Вериківського, П. Козицького тощо.

Світову духовну музику вирізняє багата символіка художньо-образних накопичень, вишукана простота колориту просвітленості, глибоко особистісний характер сприйняття Божества, що стало виявом традиційних ментальних настанов. Сьогодні з позиції сучасного бачення світу, що поєднує надбання різночасових і різноментальних культур, релігійно-духовного простору, психічних ритмів діянь видатних особистостей і символів мистецького накопичення, виникає нова концепція просторово-часового виміру мистецької сфери і духовної музики в ній, у розвиток філософсько-культурних вимірів мистецтва Нового часу і Новітності ХХ ст.

Висновки щодо представленого огляду такі:

1) символізм є органічно виплеканою складовою українського мистецтва, що виросло на релігійному ґрунті Ортодоксальної церкви, в якій символіка відсторонення від матеріальності світу займає виключно важливе місце;

2) сковородинський синтез науки-Віри-мистецтва-проповідництва складає певне упередження символістської доби, яка вказувала на оновлення Новочасової Європи звертанням до витоків своєї та іншоментальної Давнини;

3) суттєвість внесків ряду письменників і, особливо, Т. Шевченка й Л. Українки у становлення символізму і його переломлення через досвід

інших національних шкіл, перед усім, російської і німецької, з географічних і культурно-історичних причин найбільш дотичних до вітчизняних мистецьких подій;

4) досвід європейського веризму і інших напрямів, що хронологічно й методологічно перетиналися з символізмом, сумарно втілювався у здобутках символістського образу світу, який протокомпонентами, згодом постсвіченням запліднювали творчі відкриття українських музикантів.

1.3. Жанр сонати в самостверженні символістської парадигми в антитезі сонатності Віденського класицизму і романтизму

Жанр сонати складає початок інструменталізму, оскільки усяке озвучування арії складало «сонату» [134, с. 93], але одночасно духовна природа арії, заявлення якої в інструментальному розкладі надавало жанрової специфіки, відмінної від вокальності, заклала духовний виток в інструменталізм як такий – в європейській академічній музиці професійного складу. Той духовний першопоштовх сонати надав типології значення виразника *серйозної* сфери, що термінологічно асоціює з *церковністю* (не забуваємо, що остання визначається як «проста серйозна музика»).

Не дивуємося тому, що перші зразки сонати назвалися тріо-сонатами, вказуючи на знак Трійці, оскільки моделювалося в інструментах триголосся церковної готики (дискант у Франції, Православній у XII-XIII ст., у Британії, яка ще не була Англією за превалюючим складом населення, гімель, троєстрочіє на Русі, у Грузинському православ'ї і т.ін., - див про це докладніше в роботі Т.Полянської [134]). Як і вокальна музика, з якої черпала тріо-соната, в останній базовим принципом побудови форми була варіаційність-строфічність, що згодом відтіснилося театралізацією, а з культивуванням театральних доречних контрастних побудов строфічна зв'язка заспів – приспів перетворилася на опозиції-партії, пізніше записаних в теорії

як ознака сонатної форми у зіставленні сфери головної і побічної партій у сонатному Allegro.

Так музичні форми від умов театралізації мистецького буття (середина XVIII ст.) отримують спеціальний стимул іманентного розвитку, залучаючи у свої структури і їх символіку уподібнення не стільки до церковних цінностей, але й до філософських розкладів, до втілення літературних форм тощо. І це вже не той синкретизм слова-музики вокальних даностей, які ствердилися у формах впродовж усього доренесансного часу існування професійної музики переважно у вигляді вокального мистецтва, із спиранням на строфічні структури, утворені ритмо-фразами, ритмо-рядками гімнів-віршів. Але з виникненням самостійної якості професійного інструменталізму, який виділяється на тлі проторенесансу і укріплюється на межі раннього бароко XVII ст., іманентно-музична логіка цього виду мистецтва пильно корегує музичне формотворення, на основі якого закладаються моделювання і певних літературних форм, і філософських позицій, насичених самозначущим раціоналізмом.

В сонаті, як проекція контрастності зіставлень п'єс циклу, народжується (із строфічності заспів – приспів) сонатна форма, яка стає оздобою класичного сонатного циклу у вигляді його першої частини *сонатного Allegro*. Складеність сонатної форми із троїчності експозиції, розробки, репризи (і коди) видає, по-перше, її зв'язок із риториною диспозицією, де викладення основного образу (*narratio*), висунення антитези (*confutatio*) і «підтвердження» спочатку даного (*confirmatio*) складало стрижень шести-восьмичастинного цілого. Риторика була народженою не в церкві, хоч риторика церковного проповідництва здобула у Християнстві визнання – правда, на правах, мистецтва «визивання емоцій» у «профанів» [169, с. 8].

Зародження і розвиток сонатної форми було пов'язане з утвердженням принципів ладо-функціонального мислення як провідного чинника в формоутворенні. Адже гармонійні ефекти раннього багатоголосся спиралися на тонікальність-консонантність вертикалі *монофункціонального* наповнення.

Показовим в цьому відношенні виступає узагальнення В. Одоєвського щодо церковної музики:

«...на кліросах ми завжди чуємо гармонічні сполучення, що застосовуються за музичним інстинктом руського народу и за переказами. *Акорди наші завжди консонантні* (виділено Т.Ч.). За ознакою церковних мелодій нема й місця для дисонансів, нема навіть ні чисто мажорного, ні чисто мінорного роду. *Всякий дисонанс, всякий хроматизм в нашім церковнім співі був би найбільшою помилкою і викривив би повністю всю самобутність наших церковних наспівів...*» [154, с. 202].

Функціональні протиставлення в гармонії – дітище тої ж театралізації, яка змінила церковність варантних побудов на сонатну антитетичність у формах. Тональні контрасти і функціональні протистояння в гармонії угрунтовували розміжність тем-образів різних частин циклу і тем-партій у сонатному Allegro. І саме ту вершину становлення сонатної форми у функціональних і конструктивних протиставленнях демонструє *сонатність* Віденських класиків – Й. Гайдна, В.А. Моцарта і Л. Бетховена. Всю історію сонатної форми прийнято розглядати у послідовній зміні трьох історико-стилістичних позицій: старовинна, класична і постбетховенська сонатна форма.

Класична сонатна форма, у паралелі до класичної трифункціональної гармонії, тримається на трьохетапності вищеназваного викладення: експозиційність, розробковість, репризність. Це і втілення риторичних засад *narratio-confutatio-confirmatio*, і віддзеркалення раціоналістичної філософської діалектики теза-антитеза-синтез, сформульованої Г. Гегелем. Старовинна сонатна форма – двочастинна, із «нерозгорнутою» розробкою, яка складає початок другої частини, залишаючи репризі стиснутий обсяг (на другій, побічній темі). Старовинна соната базувалася на функціональних гармонічних відносинах, в яких домінували біфункціональні сполучення T-D, тоді як постбетховенський етап відзначений, за Б. Асаф'євим «гіпертрофією домінанти», тобто «поглинанням» субдомінантової сфери тонікальною і сукупне несиметричне протистояння домінантовим утворенням.

Кількісна перевага домінантової сфери надавала їй, за законами мелодичного мислення, тонікальних ознак, що й зумовило «кризу романтичної гармонії», проілюстровану на «Трістані» Р. Вагнера великим дослідником Е. Куртом [86]. «Стертість» функціональних відмінностей у гармонії виводить на акордові-інтервальні паралелізми, що стали ознакою «мелодійного-пантонального» мислення К. Дебюссі за Р. Реті [136], а розгортання «прометеєва акорда» у Скрябіна у всеохоплюючу «надтематичну» структуру народжує оригінальну скрябінівську серійність.

І ці відкриття «монофункціоналізму» символістів стали основою серійно-експресіоністських конструкцій, узагальнені Ю. Холоповим згодом як «мислення за центральним акордом», що повело за собою архітектоніку «розвиваючої варації», відзначеної А. Шенбергом у якості основного формотворчого показника.

Все сказане не узагальнює перетворень від XIX на XX сторіччя, коли тричастинне-трифазове і трифункціональне мислення змінювалося не тільки на монофункціональні і варантні відносини, але тут мала місце і «двофазова діалектика» за Т. Адорно, і біфункціональна гармонія П. Хіндемита. Але все ж вказані ознаки «двоїчності» у музичних побудовах XX віку були надто відмінними від симетрії відносин тонікальність – нетонікальність (домінантовість), експозиційність-розробковість-репризність в архітектоніці старовинної форми.

У даному викладенні важливим було підкреслення ходи до троїчності в-троїстості мислення від XVIII на XIX ст., причому, із риторично-театралізованим розумінням троїстості, що свідомо «підміняла» раціоналістичними викладками сакральну троїчність музичних побудов до Нового часу – це спеціальна тема, про це в роботах О. Маркової [106].

Прийнятий в даній роботі (із спиранням на *символістський стрижень* художнього мислення у цілому за О. Лосевим [98]) підхід звернений до історично-літературних стимулів музичного формотворення, що ніяк не заперечує існування спеціальних символістських форм в музиці. Кожне

наступне покоління висували йому притаманні умовності вираження, що їх подавала музична мова в її просуванні, наполегливому і неупинному, від церкви – до театру.

І соната, будучи народженою «церковним духом» – почесі поза церквою, проходить етапи перетворень, в яких кількісне накопичення темпово-тональних контрастів дає якісний «прорив», здійснений Віденськими класиками: народжується *сонатне Allegro*, саме *Allegro*, ритмо-темпова єдність якого дозволила наочно втілити «боротьбу протилежностей» людських пристрастей, неможливих у церковному світовідчутті. Романтики загострюють той «світський» тонус демонстрації «карнавалу протилежностей», речовість явлення яких детермінувалася контрастами розмежувань образів-предметів.

Вагнеризм відкрив певні цінності, невідомі на попередньому історичному шабелі в їх мистецькій дотичності, а саме, «накладення» філософських принципів-антитез (іраціоналізм А. Шопенгауера – соціальна діалектика Л. Фейєрбаха), що народжувало «стильові накладення» оркестрального симфонізму (діалектика тематичних перетворень) і декламаційної вокальності (іраціоналізм вокального втілення овокальної сутності декламації). Так, слід зазначити як формальних ознак символізму в музиці повсюдний розквіт симфонічної поеми, поява жанру пісні у Франції, а з іншого боку – зловживання хроматикою, надвитончене ставлення до звуковидобуття. Все це дає установки на елітарну естетику, яку сповідвала вагнерівська школа і література передсимволістів – «парнасців» та ін.

Симфонічна поема – спадщина романтизму, точніше, "програмної музики", – очевидно, зобов'язана своїм успіхом літературним корінням символізму, а також щирій віросповідальній установці її винахіднику Ф. Лісту, для якого змістовний вимір одночастинності як символізації Божественної єдності світу, мав винятково важливе значення. Але ця ж ознака прилученості до релігійної ідеї живила і символістські уявлення, тільки що це робилося в принципово інших підходах. Сутність розходжень поемності романтиків і символістів

чудово характеризує доля Дев'ятої сонати О. Скребіна, асоціації якої до поемних побудов Ф. Ліста прозорі, але різниця виразності принципово різна.

Про це докладно пише у своїй статті Л.М. Шевченко:

«Дев'яту сонату, яка утворює органічну складову творчо фінальної сонатної тріади генія російської музики. Звідси – певні висновки, з яких вихідне значення має теза про спадщину О. Скребіна як послідовного втілення *новаційності* символістського образу мислення від початків його творчого шляху до завершення останнього, як у композиторській, так і в виконавській творчості. Остання склалася в усвідомлення суттєвої виразності *салонного* мистецтва і його переломлення у фортепіанній грі через асоціювання прийомів з можливостями «легких» фортепіано фільдівського-шопенівського типу. Також важливим видається уявлення про оригінальність Скребіна в напрямку переосмислення поемних засад Ф. Ліста з гіперболізацією монотематизму й подоланням виразних антитез кантиленності – скерцозності/жанровості, що живила контрасти Ліста, але яка принципово проявлялася у ліризованій моториці-танцювальності ранніх опусів і фортепіанного Концерту зокрема Скребіна, а також насичувала *літургійною екстазністю* останні Сонати композитора, що уготовляли релігійну музичний тематизм Містерії» [166, с. 225].

Як бачимо, поемність Ліста, побудована на конфліктності героїчно маршових чи лірично-екстатичних тем і скерцозно-іронічних образів, старанно «втирається» у поемно-сонатних же, але вельми змінених структурах-значеннєвостях О. Скребіна. Антитетичність викладення в поемах Ліста відтісняється могогічно-сюїтним «потокком» поемних побудов символістів. Так, у книзі Д. Андросової відмічається:

«... “сердце” поемності – сонатні контрасти тем, що гіперболізуються темповими змінами від партії до партії, від розділу до розділу у „стисненому” поемному циклі. Темпові коливання в розглянуваному творі тут присутні, однак мелодико-фактурні відміни – зглажені. Змінність розділів, яка за темпоритмічними ознаками претендує на положення їх у якості частин “циклу,

стисненого в одночастинність” поемного типу, “стирається” спільністю фактурного показника прелюдійності, тобто пасажної фігуративної «плинності» фразових поєднань» [3, с. 126]

Ця форма покликана безпосередньо висловлювати стан душі, тим більше що музика, зі своєю хиткою експресивністю, наближається до невимовного, напів-непритомного, до принципово ненаглядного-невловлюваного оком. А останнє – сфера виявів символізму, можна наполягати на тому, що симфонічна поема символістів відмічена антинарративністю, відсторонюючись як від антитез романтизму, так і станів агресивної готовності експресіоністів і т.д. Тому поеми К. Сен-Санс легко відрізнити від С. Франка, Б. Сметани – від О. Скребіна, П. Дюка – від А. Шенберга або Р. Штрауса. При всіх різноспрямованостях образів романтичної поеми Ф. Ліста вирізняються саме романтичні ("Мазепа", "Гамлет" – драматичні, театральні твори, і партитура будується як оповідання, в якому простежується сюжетна нитка). А от в "Орфеї", у "Прелюдах" можна почути наближення до символізму, оскільки теми не отримують ясних обрисів, мовний склад поеми підкоряється не описам, а враженням.

І такий підхід повністю підтверджує цю диференціацію одна з останніх композицій Ф. Ліста "Від колиски до могили". Вибір чисто споглядальної, філософської теми, багата, ретельно розроблена інструментовка, віртуозність партій, ускладненість музичного тексту, все це робить твір 1882 р. одним з кращих зразків симфонічної поеми *символізму*. Саме хроматика виступає у виразному еквіваленті «півтонам» П. Верлена й «розмитим фарбам» у художників.

В такому ракурсі стає зрозумілішим поширення цієї музичної форми в Німеччині – від подвійного впливу Ліста і Вагнера народжуються симфонічні поеми Р. Штрауса, зокрема "Смерть і перетворення", "Так говорив Заратустра", "Життя героя", ранні твори Шенберга ("Ясна ніч", "Пелеас і Мелісанда"), в яких вагнерівська-лістівська романтична «нота» невідривною є від символістських Марень. І багато творів зовсім іншого плану, наприклад,

"Поєма" Е. Шоссона 1896 р., "Пелеас і Мелісанда" Г. Форі 1898 р., "Психея" С. Франка 1887 р., також явно «революційні» (а це обидві "Поєми" О. Скрябіна, твори К. Дебюссі, особливо "Ноктюрн" 1899 р.), усвідомлюються у перспективі переродження романтичної поєми у символістську.

Чисто формальний підсумок таких «набирань символізму» у сонатному вжитку є наявним за поємами Р. Штрауса: сонатні відносини як контрастно-конфліктуючі утворення тематичних побудов – відсторонюються на користь варіантності-сюїтності-рондальності, причому, остання постає у ознаках «старовинного», тобто вільного рондо, в якому рефрен та епізоди складають варіантні утворення. Найкраща ілюстрація «Дон Кіхот», поєма-варації, «Тіль Уленшпігель» як рондо-варації з умовно наміченими розрізненнями «партій» за сонатними відносинами і т.ін.

Такий символістський поворот поємності у Р. Штрауса на користь символізму здійснюється завдяки його *ніцшеанству*, яке, за слушним спостереженням О.Маркової [105, с. 86-93], здійснюється у ствердженні *непереможного героя (або героїні)*, тобто такого, якому неможливий опір «достойного супротивника», що відсуває трагічну діалогічність герої – його антипод на користь монологічної *самостверджуваності* особистості Обранця (і його ж волею здійсненого *самознищення*).

Виписана «модуляція» форми-жанру поєми від романтичного до символістського прояву має паралель зовсім в іншій типологічній якості – у пісні. Пісня народжена літературними витоками романтизму, що черпав у бідермайєрівській сакральності, що знайшло найбільш безпосереднє втілення у німецькій-австрійській Lied, що тяжіла до циклізації за ознаками сюжетного погодження образів різних пісень. Такими є славнозвісні композиції Ф. Шуберта, Р. Шумана, поємно-«стиснено» вирішувалася літературна детермінація музичної форми у Піснях-поємах Ф. Ліста. Спільне у циклах і пісенних одночастинних поємах – сюжетна розгорнутість, театральні контрасти вираження, хай останні здійснювалися у тонких коливаннях образів-значень.

Але і для символістів пісенний жанр складає одну з основних ланок типологічного мислення. І романтизм «вторинного» вираження у вагнеріанстві Х. Вольфа засвідчує поворот до символізму, оскільки циклізація здійснюється не за сюжетним, але етнічно-показовим принципом («Німецькі», «Іспанські», «Італійські» пісні – але це все із текстом німецькою, присутність іншонімецького – умовна і символічна у ствердженні «прекрасного далекого» живописань європейського Півдня).

Звертання до жанру пісні пророкували самі поети-символісти, які чи писали вірші на мелодії відомих наспівів як Р. Рільке (порівняємо це з протосимволізмом Т. Шевченка, який, за його власним визнанням, писав свої вірші, завжди наспівуючи певні пісенні мелодії), чи передбачаючи, як російські символісти «срібної доби», мелодекламацію своїх поезій під той чи інший музичний супровід.

Символістські виходи А. Берга і особливо А. Веберна склали важливу паралель *шансонним* пошукам К. Дебюссі і його сучасника Г. Шарпантьє. Чисто символістським принципом народжена була пісенність Г. Малера, який за типом контрасної поліфонії «накладав» у своїх Піснях на дитячі природні тексти – вагнерівські гармонії, досягаючи особливого роду стильової «інтертекстуальності», недооціненої в її оригінальності аж до наших днів. Поєднання пісенності і симфонізму здійснив саме Г. Малер – у паралель до К. Дебюссі і В. Ребікова, при тому що не один з названих авторів не писав за прикладом Ф. Шуберта «пісенних» тем-образів.

У пісні присутній дух, який виражений П. Верленом в його композиції "Мистецтво поезії", де маємо характерну назву вірша – "Риторичі зламай ти шию!", тобто полемізуючи з риторично-раціоналістичним виміром поетики і захищаючи естетизм типу *гомілетичного проповідництва* з опорою на «Музику слів» :

О музыке всегда и снова!

Про музику завжди і знову!

Стихи крылатые твои

Вірші крилаті твої

Пусть ищут, за чертой земного,

Хай пошуки ведуть, за рисою земного,

Иных небес, иной любви!

Любові, неба інших та іншої хвали!

(Пер. В. Брюсова)

(пер. з рос. автора роботи)

Так відкидається наративна, драматична, раціоналізована інтелектуальна поезія і художня наслідуваність у музиці. Це все зусилля захищати «красиву» музику, всупереч пошуків «правди інтонації» і «правди характерів». І це в піснях С. Франка, що межують із салонною музикою: "Ангел і дитя", "Весілля троянд", "Розбита ваза", "Вечірні дзвони", "Перша посмішка травня"; майже всі тексти взяті у парнасців, хоч ці пісні не відносяться цілком до символістського мистецтва. Прославилися піснею учні С. Франка, А. Дюпарк і Е. Шоссон, а також Г. Форе. Останній відрізняється рідкісною чарівною музикою, не значною за обсягом, але на вірші П. Верлена найскромнішими засобами, відкрито прагнучи до виразності заклинання, він вільно втілює найтонші нюанси почуттів і неусвідомлюваних тяжінь. Співзвуччя, акорди зливаються в послідовність багатих, тонких звучань.

Найвищі втілення символістської поезії у К. Дебюссі, найбільш вишукані пісні якого написані на вірші С. Малларме. Тип тих поезій – невловимість і «неземний» вигляд-зміст образів:

Взгрустнулось месяцу. В дымящихся цветах,
Мечтая, ангелы на мертвенных альтах
Играли, а в перстах и взмах, и всхлип смычковый
Скользил, как блеклый плач, по сини лепестковой.
(Пер. С. Петрова)

Засмутив лик свій місяць. В здимлених квітах,
Замріявшись, враз ангели на мертвених альтах
Заграли, а в перстах і всхлип і взмах смичковий
Ковзав, як бляклий плач, по сині пелюстковій
(пер.з рос.автора дослідження)

Такого роду вірші неможливі у ривках-протиставленнях, в них образи-уявлення і поєднання непоєднаних предметів складає тло особливого роду значеннєво «переливчастого» монологізму, який в інструментальному викладі може наближатися до сонатності – в її первинно історичній сутності «наслідування арії» як скромне відображення Духу.

Підводячи підсумки зробленому огляду, відзначаємо:

- 1) соната народилася у наслідуванні духовного співу і варіатно-строфічний принцип покладений у першоцикли сонати барокової доби;
- 2) класична соната представляє собою театралізовану-драматизовану композицію, що тяжіє до тричастинності театрального же типу – за

схемою вистави у Арістотеля i:m:t (initium:movere:terminus), яку усвідомив Б. Асаф'єв у процесуальності музичного твору і затвердивши концентрацію драматизму-театральності у трифазовій вибудові сонатного Allegro;

- 3) епоха символізму, даючи початок-повштовх модерну-авангарду ХХ сторіччя, відновила смак до ранньосонатної варіативної монологічності, що найбільш наочно втілено в поемі, одночастинність якої, стимульована сакральними міркуваннями, у романтизмі насичена антитезами-темами, тоді як символізм поемність «переорієнтує», висуваючи самозначимість варіантної і надособистісної монологічності.

Висновки до Розділу 1

Символізм складає величне надбання надмистецького значення, при тому що саме мистецтво символізму стало ядром принципового оновлення усього художнього світу на передодні і на початку ХХ століття. Різні національні школи заявляють початок цього напрямку думки, з яких виділяються три етапи:

1) англійський вихід У. Блейка у кінці ХVІІІ ст. (хронологічно співпадає із часом діяльності Г. Сковороди), а згодом Прерафаелітів у 1848 р. (в паралель до діяльності Т. Шевченка, як і вони, того що суміщав живописний і поетичний дари, як і вони, проникнутий ідеєю соціальної активності у захисті скривджених і знедолених);

2) становлення театру Р. Вагнера від його «Лоенгріна» і творчості Ш. Бодлера, прихильника Вагнера аж до кульмінаційної точки діяльності П. Верлена й А. Рембо в поезії;

3) розквіт салонного мистецтва С. Малларме і творчості К. Дебюссі, салонного піанізму О. Скребіна, в поезії – Срібний вік російської поетичної школи, творчість Л. Українки й П. Тичини, початку шляху Б. Лятошинського як суттєвих складових символістської «картини світу» на переламі від Нового до Новітнього часів.

Досвід російської школи в особах О. Скрябіна, В. Ребікова, С. Прокоф'єва з їх контактністю з культурою України, а також творчість дотичних до культурних українських джерел І. Падеревського-композитора, К. Шимановського, ін. зумовили становлення символістського шляху в українській музиці, яка не суцільним потоком, але певними суттєвими торканнями, в переплетінні з впливами веризму й подібних до нього за хронологічним збігом напрямків, до оригінальних стильових виходів провідних українських майстрів – скрябініста-вагнеріанця Б. Лятошинського, веризму відданого К. Данькевича, «постромантика» В. Косенка й ін. засвідчували свою чутливість до ідей часу, зконцентрованих у мистецьких позиціях символізму.

Жанр фортепіанної сонати, який пройшов непростий шлях від Віденських класиків, отримав поповнення від часів Л. Бетховена торканнями бароко, на початку ХХ ст. отримав виключну значущість тільки у О. Скрябіна і С. Прокоф'єва, які сполучили символістські й в цілому модерністські орієнтири з академічним жанром, тим самим започаткувавши базисні показники мистецтва ХХ ст., в якому неокласицизм-необароко впевнено зайняли провідне положення в пограниччі модерністських і традиціоналістських стильових пластів.

РОЗДІЛ II. УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПАННА СОНАТА ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ В ПРОЕКЦІЇ НА МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОГО ЗАХОДУ

2.1. Жанр сонати в становленні українського фахівського музикування і професійної творчості.

Близько трьох століть тому в жанрі сонати відбулося формування двох різновидів: циклічного, що походив від двочастинної першосонати і чотиричастинної тріо-сонати та одночастинного, що його декларував у 1730-ті – 1740-ві роки Д. Скарлатті. Перший з них досяг розквіту у творчості Віденських класиків у вигляді вже тричастинного клавірної-фортепінної версії В. А. Моцарта, Й. Гайдна та Л. ван Бетховена. Другий отримав гіперболізоване фактурно-композиційно в сонатах-поемах Ф. Ліста, віддзеркаливши тенденцію до подолання театральньо-раціоналістичного розчленування на окремі частини цілого на знак Божественної єдності суцього. В подальшому одночастинна та багаточастинна соната набули рівних прав у художній практиці.

У своєму найтипівішому і довершеному вигляді соната викристалізувалася в творчості представників Віденської класичної школи, для художнього світогляду представників якої характерна послідовна театралізація музичного мислення, а у фортеп'яній фактурі чітке розрізнення спадкоємності до клавесинної наближеності фортепіано (Моцарт) – і оркестральне усвідомлення динамічного розшарування (Гайдн, Бетховен). Значеннєвим ядром сонатних композицій Віденців стали перші, здебільшого, частини циклу, написані у формі сонатного Allegro. В останній моделювалася раціонально-діалектична тріада теза-антитеза-синтез у вигляді тричастинних відносин експозиції-розробки-фіналу, в яких теми-опозиції представлені співвідношенням головної-побічної – і заключної (у Гайдна), головної – зв'язуючої (у Моцарта) і головної – побічної (у Бетховена).

Саме розташування теми-антитези у Гайдна (заклучна) у кінці експозиції, на початку (зв'язуюча) у Моцарта і в певній просторовій співвіднесеності

(сфера головної – сфера побічної) у Бетховена вказує на виростання театральної діалогічності викладення у останнього. А от у Моцарта спрацьовувала установка на ліричну драматургію початку з «вершинивитоку», тобто в найбільшій наближеності до гімнотворчих побудов духовної сфери. Гайдн же, особливо Бетховен тяжіли до «чистої» театральної тематичної антитетичності.

В післябетховенський період (XIX ст.) сонатна форма, яка вже досягла класичної зрілості, вступає в нову фазу трактування і своєрідно розвивається в творчості європейських композиторів, представляючи бідермайєр, романтизм-романтиків. Для сонати першої половини XIX ст. притаманна тенденція до розповідності, епічності, словом, відсувається драматична інтрига драматургії, у тому числі це поемна ідея «стисненого» циклу, в якому антитетичність тем-образів «покривається» варіативністю монологічного викладення на ґрунті монотематичних побудов цілого.

І все ж, віддаючи належне класиці сонатної форми у Віденців і варіативні корекції в добу романтизму, не можна забувати про етап, який передував віденській сонаті, а згодом у постромантичний період, на хвилі «прото-неокласицизму» (творчість І. Брамса, К. Сен-Санса, С. Франка і багатьох інших величних авторів) викликає сталий інтерес до себе. Таким чином, еволюція форми сонати дала можливість розмежувати її за етапами: старовинної, класичної, романтичної, а також дозволив визначити деякі її особливості у творчості композиторів-модерністів, особливо що стосується імпресіоністів-символістів, експресіоністів XX століття.

Треба пам'ятати, що сама сонатна форма, як I частина віденського і поствіденського циклу, в умовах романтичної-бідермайєрівської (Ф. Шуберт) сонати, незважаючи на суттєві етапні відмінності, залишалася тріадичною за структурою: експозиція – розробка – реприза. А от сонатна форма модерну, у цілому трактування її у XX ст., вносить відчутні корективи.

Але в цілому художнє значення сонатної форми величезне за її роллю в історії музики. За словами Л. Ланцути «Діапазон сонатної форми надзвичайно

широкий. Серед багатьох форм інструментальної музики саме сонатна найбільш дієва, яскрава і драматургічно цільна. Вона якнайповніше вбирає в себе риси певного стилю, змінює свої композиційні рамки і відповідає всім тонкощам індивідуального змісту твору. Тут композиційні аспекти чітко відображають закони логічного мислення. Процес зародження сонатної форми – це показник становлення нового тематизму, кристалізації в ньому характерних ознак художнього образу, композиційних принципів» [92, с.5].

В приведеному висловлюванні дещо схематично характеризується шлях сонатної форми – і не дуже ясно, про яку «новизну тематизму» йдеться в описі вказаної типології форми. Але виділення сонатної форми як певного стрижньового принципу інструментального й клавірно-фортепіанного особливо мислення в музиці Нового часу, не викликає ніяких сумнівів.

Визначальні етапи еволюції жанру відбулись і в українському фортепіанному доробку. Розвиток української сонати характеризується оволодінням методу формотворення на основі національної ідеї, яка могла втілюватися, перш за все, у тематичний матеріал, але також могла вибудовувати композиційно-несподівані структури, що покликані відповідати можливостям лірично-пісенному тематизму українських авторів. В цілому, можна виділити два напрямки трактування українськими композиторами жанру фортепіанної сонати:

1) традиційний, із збереженням випробуваних багатолітньою композиторською практикою форм, до яких адаптуються теми-образи;

2) експериментальний – з прагненням до виходу з рамок архітектонічної нормативності, у співвіднесеності із структурою-сміслом тем чи у компенсативній несумісності їх.

Національно-стильові ознаки у процесі формування національного сонатного мислення найяскравіше прослідковується у фортепіанних сонатах В. Косенка, Л. Ревуцького та Б. Лятошинського, яким притаманна часто експресивність вислову, не чужа контрастам втілення споглядальності-відстороненості, постійне звертання до принципів поемної композиції. Та все

ж на увагу заслуговують і ті зразки цього жанру, які живили здобутки вказаних українських класиків, даючи можливість говорити про спроби створення української сонати у XVIII та XIX ст.

Як зазначає Л. Ланцута, еволюцію української фортепіанної сонати можна визначити за такими етапами:

I – процес формування жанру. До цього етапу можна віднести появу трьох клавірних сонат Д. Бортнянського – C-dur, B-dur, F-dur, які демонструють два основні різновиди жанру: циклічний (соната C-dur) та одночастинний (сонати F-dur, B-dur) та фортепіанну сонату a-moll М. Лисенка.

II – період активної композиторської творчості у галузі сонатного жанру, формування національного типу сонатної драматургії (сонати Л. Ревуцького, Я. Степового) – 1890 – 1910-ті роки;

III – розширення діапазону стилевих пошуків (сонати В. Косенка, Б. Лятошинського) – 1920-ті роки;

IV – період істотного звуження панорами пошуків українських композиторів у сонатному жанрі, зниження художнього рівня творів (фортепіанні сонати Р. Барабаша, А. Філіпенка, А. Коломійця, В. Сечкіна та ін.) – 1930 – 1960-ті роки [91, с. 5].

Отже, початковим етапом розвитку української фортепіанної сонати є три клавірні сонати **Д. Бортнянського**, які, за словами Л. Ланцуті, «не тільки не поступаються більшості однорідним клавікордним сонатам і сонатинам його сучасників на Заході, а більш вишукані, мелодично змістовніші, завдяки чому наближаються до сонат Й. Гайдна і В.А. Моцарта». Названий дослідник впевнений, що тематичний матеріал українського композитора цікавіший від тематизму таких прославлених його сучасників як М. Клементі, І. Плеєль, Я. Дусек [92] і приваблює своєю мелодичною індивідуальністю та інтонаційно-образною вишуканістю.

Сонати Бортнянського невеликі за розмірами і не відрізняються технічною складністю. В них композитор звертається до загальноєвропейських зразків цього жанру, явно відсуваючи віденську сонату на користь італійської. Рідко

виходячи за межі двоголосся, тобто сповідаючи «витримане голосовення» італійської клавіристики, він вживає типові для даного стильового шару фактурні прийоми, пасажі, мелодичні звороти. Мелізматика майже відсутня і сконцентрована лише в характерних інтонаційних комплексах, що підкреслює світське призначення звучання (нагадуємо, що вишукана мелізматика французького рококо відображувала церковно-візантійську спадщину фігуративності у салонних, тобто духовних зібраннях).

Щодо змістовності музичної форми сонат в цілому, то можна говорити про їх наповненість динамічним напруженням (епоха Механіки!) і про логіку музичного тематичного руху в межах неконфліктної контрастності. Тематизм приваблює вокально-інтонаційним осмисленням, що надає темам-образам вагомості, виразної значущості та індивідуалізованості подання. Формотворення досить вільне, але внутрішньо логічне, а принциповою особливістю творчого стилю композитора стає пластична випуклість образів. Як зазначають С. Павлишин та А. Рудницький, «Д. Бортнянський наповнює свої клавірні твори оригінальним неповторним змістом мелодичних ліній, долає обмеженість формул свіжістю та осмисленою виразністю музичної думки» [131, с.68].

Фактура Сонат Бортнянського – гомофонно-гармонічного складу, вона, в паралель до італійських зразків, які достойно опонували оркестральності Віденців, прогножуючи «діамантову легкість» і стрімкість піанізму Дж. Фільда та Ф. Шопена і охоплюючи неширокий діапазон інструменту, в межах двох-трьох октав, даючи звучність прозору і не громіздку. У формі проступають подекуди контури сонатного *allegro*: якщо у першій, *B dur* сонаті (одночастинній, у дусі Д. Скарлатті) розробка займає лише чотири такти, перша частина *C dur* сонати (тричастинна, як у Дж. Мартіні й В. Моцарта) представляє собою типовий зразок двофазової старосонатної форми, то третя – *F dur* (знов «скарлаттієвська» одночастинність) наближається до класичної трьохфазовості сонатного *алегро*.

Тут вже наявні три обов'язкові розділи – експозиція, розробка, реприза з належними пропорціями та відповідним тональним співвідношенням. І на прикладі цих трьох Сонат Бортнянського прослідковується різноманіття тяжінь автора, але з явною перевагою стосовно *італійського* зразка. Показово те, що всі дослідники творчості композитора одностайно сходяться на думці про наявність українських інтонацій, пісенно-танцювальних зворотів у тематичному матеріалі вказаних творів: психологія «очікування» (очікування «слідів ментальності» у дослідницьких студіях) народжує, можливо, прийняття бажаного за існуюче – адже XVIII сторіччя не обтягувалося національним питанням. Отже, «Д. Бортнянський адаптує у своїй творчості європейські канони жанру, а його сонати стають першим зразком жанру в українській музиці» [155, с. 53].

Але XIX ст.– «вік національностей» у музиці, відповідно, звертаючись до сонатного жанру, композитори так чи інакше прагнули відгукнутися на «поклик часу», тобто на поклик ментально-національних стимулів музичної творчості. Тільки ще М. Глінка констатував, що «німецька сонатність» і слов'янська пісенність не просто сходяться у гармонії співвіднесеності тематизму і архітектоніки. Тому, напевно, тільки століттям пізніше (1875р.) до жанру фортепіанної сонати звернувся **М. Лисенко**. С. Людкевич влучно і не без підстав охарактеризував його як типового українського романтика у музиці.

Про романтичні риси Лисенка свідчать яскрава емоційність, виразність контрастних побудов, індивідуалізованість ліричного вираження, значна роль народно-національної тематики в образності, використання національної історичної теми у програмних коментарях до музики, хоч би у жанрових вказівках. З романтизмом пов'язане також створення композитором національної виразної музичної мови з опорою на фольклорні джерела.

Але не можна забувати, що романтизм як напрям вичерпаний був до середини XIX ст., а друга половина XIX – то постромантизм, в якому романтичні риси мають «вторинний» характер, оскільки наявною є *стилізація*

романтизму у дусі відстороненості протосимволічного мислення останньої третини названого віку. Безумовна талановитість М. Лисенка засвідчує, що він реагував на «дух часу», тобто відзивався на запити показних до цього етапу напрямів-течій музики.

Фортепіанна соната М. Лисенка – це повноцінний тричастинний цикл: I частина – сонатне алегро, II частина – ліричне Adagio, III частина – динамічне рондо. Національно-визначений музичний матеріал композитор досить жорстко, у дусі «прото-неокласицизму», поєднав з типом пробетховенської драматургічної логіки, асимілювавши традиції класичної та ранньоромантичної сонати. Показовим і не удаваним, але реальним є використання в кожній частині пісенного тематизму з українським національним забарвленням, – при відсутності цитування народних пісень як таких.

Зберігаючи структурні норми класичної схеми і традиційний принцип контрасту, М. Лисенко уникає драматизації розвитку у цілому, обходить демонстрацію конфліктності у взаємодії образних сфер. В енергійному тематизмі вступу відчутні зв'язки з героїчними історичними піснями. Етнохарактерні ознаки мелосу першої частини поєднують в собі різні його типи: тут і пафосно-епічні звороти і гумористично-лірична народнопісенна інтонаційність. Національним забарвленням відмічена романтично-схвильована тема головної партії, тоді і у загальних формах руху сполучної партії також знаходимо народно-пісенні елементи. Світла лірика панує в побічній партії, акордове викладення якої визиває асоціації чи то з німецькою хоральністю, чи з партесністю.

Розробка і реприза не видають нової якості в образних зіставленнях, відсторонюючи від напруження розробкового принципу, демонструючи наближення до сонатності чи то докласичного, чи ранньокласичного типів.

Друга частина сповнена благородного спокою та душевної теплоти, що перегукується з образами повільних частин сонат класичної доби: і знов наявною проступає *стилізаційна* основа вираження.

Третя частина виявляє у тематизмі виразні інтонації алюзії до бетховенського рондо з Патетичної сонати, – а це вже штрих неокласичної техніки, яка щедро розроблялася в епоху Й. Брамса і С. Франка. Загалом фінал демонструє доволі широку палітру настроїв. Слід відзначити ладову багатогранність гармонічного плану сонати, інспіровану збагаченням мажороміно́рної системи, особливостями народного українського музикування.

Своєю фортепіанною Сонатою М. Лисенко *фундує* залучення до інтонаційно-образної сфери класичного жанру історико-героїчного пласту українського фольклору, прищеплює смак до поєднання національно-ментально вираженого тематизму і *ранньокласичних* інструментальних форм.

Так, фортепіанні Сонати українських композиторів XVIII і XIX ст. позначені реактивністю на панівні для певних періодів музичної культури історико-стильові ідеї. Клавірні сонати Д. Бортнянського включаються у контекст раннього класицизму, процес формування сонатної форми і циклу у Віденській школі, але з усвідомленим звертанням до італійського клавірного шляху, який у Лондоні очолив М. Клементі, давши життя концепції «легких» фортепіано і буттеві генію Дж. Фільда. Зв'язок зі стилістикою Й. Гайдна, В.А. Моцарта відчутний в образності Д. Бортнянського, у вишукано-граціозному характері його композицій, в опорі на періодичну повторність в архітектонічних побудовах. А от витримане двоголосся гомофонної фактури в тих Сонатах – це від Італії і в паралель до Моцарта, який не відривався від італійського тла клавірних Віденських намагань.

Інструментальні спроби сонати у XIX ст. в Україні можуть бути представленими циклом 50 українських пісень, перекладених для фортепіано О. Дюбюком [175]. О. Дюбюк, учень Дж. Фільда, широко концертував, професор Московської консерваторії, у класі якого закінчили М. Зверєв, Н. Кашкін, Г. Ларош і багато інших згодом видатних музикантів [45, с. 349]. Дюбюк вибудував вказані «перекладення» надзвичайно оригінально, – за схемою першосонат початку XVII століття, тим самим вписуючись

надзвичайно самостійно у *протонекласицизм* другої половини віку романтизму.

Кожна з пьєс з «перекладень» Дюбюка складається з двох частин: перша частина – це «арія» («Airs»), тобто безпосереднє втілення «співу з акомпонементом» («пісня без слів»), а друга частина – підкреслено інструментальна варіація (типу «мелодичного колорирування») на музику першого розділу. Цей останній (другий розділ), на відміну від ренесансної-ранньобарокової сонати, не давав зміни розміру, за слушним спостереженням Д. Андросової [2, с. 67]. А тому сукупно названа двочастинність пьєс-«арій» має тенденцію давати ту «міні-поемну» структуру, яка стає такою затребуваною у ХХ ст. у творчості Б. Бартока («Allegro barbaro»), М. Леонтовича («Дударик»), ін.

Протонекласицистичні тенденції музики кінця ХІХ сторіччя чітко втілили С. Франк, В. д'Енді, тоді як видані у 1896 р., за 2 роки до смерті автора, «малоросійські арії» Дюбюка не знайшли відбиття у довідкових та інших виданнях, хоча наявною є їх безсумнівна оригінальність і відповідність проверистським нахилам композитора, який прославився своїми «діалектними» збірниками Пісень та танців московських циган. І в цьому ж дусі реакції на колоритні й етично-естетично прийнятні «провінціалізми» захопленим було вітання в Москві і Українського театру, і постановки опери М. Аркаса «Катерина» українською мовою у 1900 р., і т.ін.

Вказана композиція Дюбюка у хронологічному відношенні передувала Сонаті М. Лисенка (1876), але остання, будучи раннім друкованим твором композитора, спадщина якого у цілому розгорталася на кінець ХІХ – початок ХХ ст., вона концентрувала потенціал виразності майстра зламу століть, тоді як цикл О. Дюбюка, по суті, підсумковував роботу майстра, що склався у творчому вираженні у 1850-ті – 1860-ті роки. В піаністичному відношенні даний твір Лисенка, віддзеркалюючи блискучі піаністичні можливості автора як майстра *салонного* піанізму (див.про це спеціально у книзі Д. Андросові [2, с. 67-71]), все ж більш відверто розгорнений до пролістівської «рояльної»

масштабності фактури. І цей хід на поєднання салонності і філармонічної оркестральності склав визначну лінію подальшого розвитку фортепіанного мистецтва України на все ХХ ст.

На прикладі характеристики 2-ої Рапсодії М. Лисенка (з назвою «Думка-шумка») дослідниця, на яку посилались вище, так описує «дифузцію» салонного «шаріння» і оркестральної «важкості» високоталановитого твору: «...В результаті, при ‘лістівських’ октавних пасажах та набиранні темпу аж до кінця твору, останній не втрачає витонченої легкості – і тим самим музика ‘Думки-Шумки’ виграє у порівнянні з ‘думною вагомністю’ Першої рапсодії» [2, с. 68].

Приведений опис констатує наявність вирізненої тенденції у фортепіанних композиціях М. Лисенка до сполучення салонної «перлинності» і оркестральної «важкості», у результаті чого вирізняється певна «напруженість» виразу, яка складає м'яку паралель протонекласичним «тертям» стильових складових на рівні тематично-композиційних чинників.

У Сонаті Лисенка запозичується бетховенська жанрова модель, що сприймалася, за висловленням деяких коментаторів, як запізніла реакція на бурхливий розвиток класичної сонати. Але це неточно, оскільки вказана модель корегується принципом неконфліктної взаємодії пісенного тематизму головної і побічної партій, спираючись на варіантно-варіаційний метод розвитку. А такі композиційні тлумачення складають також надзвичайно важливу ланку у переході романтичного сонатного принципу у протосимволістський і символістський як такий спосіб вираження. І це вже стосується також і фортепіанних Сонат Я. Степового, і Л. Ревуцького, у яких романтичні елементи підлягають «м'якій» модерністичній корекції.

Як бачимо, невіддільною від загальних процесів переорієнтації професіоналізму в українському музичному мистецтві, які були органічно пов'язані з новим періодом історичного розвитку, змінами і зрушеннями в усіх сферах суспільного життя, стала творчість **Я. Степового**. Він був безпосереднім продовжувачем новаційних традицій М. Лисенка як

основоположника української композиторської школи і сприяв подальшому розвитку національного мистецтва. У своїй творчості Я. Степовий прагнув органічно поєднати народно-національні традиції з новітніми досягненнями західноєвропейської музики. Це виявилось у розширенні традиційних для української музики кінця XIX – початку XX ст. жанрів, у значному оновленні тематики музичної мови, збагаченні засобів художньої виразності, в своєрідному підході до опрацювання фольклорного матеріалу.

Одночастинна Соната D-dur Я. Степового базується на класичних засадах: з витриманою схемою, традиційним тональним планом. Поряд з тим, у творі наявні національні форми викладу матеріалу, специфічне для українського художнього мислення тонально-ладове забарвлення. В розгортанні матеріалу композитор надає більшого значення прийомам зближення контрастного тематизму, ніж його протиставленню чи антагоністичному зіткненню.

Соната Я. Степового належить до лірико-споглядальних творів. У ній відсутні драматичні антитези, конфліктні протистояння. Головна партія відзначається своєрідною рухливістю, моторністю, у викладі її тематичного матеріалу наявними є фактурні контрасти, імітаційні проведення. Сповнена романтичного піднесення сполучна партія, яка виступає інтонаційно близькою до пісенних мелодій романсового складу. Побічна тема має ліричний характер із варіантною подачею матеріалу (заклучна партія не виражена).

Так експозиція чітко демонструє наближення до моцартівського *ліричного* сонатного мислення, в якому сполучна партія відіграє самостійну образно-драматургічну функцію *змістовної протидії* моторній енергії головної і ліриці побічної партій. Тим самим логічним постає перехід у розробку, де варіювання, а не «боріння» складає сенс тематичних виявлень.

В репризі головна партія проводиться дещо скорочено, а сполучна звучить концентровано й активно, що підтверджує вищевідмічену «моцартівську» значущість її у цілому композиції, тим самим залучаючи твір до *модерністських* торкань XX ст., що протистояло романтичному «поклонінню» бетховенській театральності.

У кодї Я. Степовий розширює реєстрові межі інструменту, вдається до значного темпового прискорення. А завершується Соната ствердженням романтично-піднесеного образу, тим самим виділяючи значущість *ліричної* драматургії цілого.

Ще одним зразком проромантичного трактування жанру фортепіанної сонати в українській музиці періоду 1890 – 1910 років є Соната сі-мінор оп.1 Л. Ревуцького. Цей композитор загальновідомий як майстер самобутнього поєднання у творчості досвіду світового музичного мистецтва, з певним пієтетом довір'я до символістських відкриттів О. Скребіна і модерністських тяжінь Б. Лятошинського, з основами українського ментального досвіду музичної творчості.

Соната написана в 1910 – 1912 роках, а вперше виконана автором на академічному концерті у 1914 році [84]. Тут виразно проглядаються окремі риси творчої індивідуальності композитора, такі як рівновага емоційного та інтелектуального факторів, певна стриманість почуттєвого виразу (вплив символізму!). Розумово-зважено організована музична думка проявляється в заокругленості, завершеності викладення компонентів сонатної форми, зокрема, в принципі симетрії подання її тричастинності, що проявляється як у характері побудови тематичного матеріалу, так і в структурі його взаємодій, у тому числі у розробці.

Образ Сонати вимальовується у протиставленні двох образів: поривчастого, тривожного і світлого, мрійливого, що як би відтворює шуманівську двоєстість флорестанівського і евзебієвського початків, висуваючи відповідні аналогії до романтичного зіставлення поєднаних антитез. «У концепції сонати і окремих засобах виразності відчувається вплив конкретних зразків сонатних алегро Ф. Ліста, О. Скребіна. Романтичний пафос твору – наслідок постійних перепадів емоційного тону, де схвильоване піднесення змінюється спокоєм, рівновагою. У творі панує культ інтуїтивного, спонтанного, ідея стрімкого пориву, ніби ще не усвідомленого вияву почуттів. Композиційно-драматургічні особливості твору наближені до типу

одночастинних вільних поемних конструкцій. Оскільки поемність – це істотний структурно-творчий чинник українського мистецтва в цілому, у творі Л. Ревуцького вона виступає як національно-стильова ознака» [89, с.28].

Не можна не прокоментувати приведену характеристику: поемність – це ознака композицій романтиків, але не в меншій мірі і символістів (див. поеми у Дебюссі, Скрябіна). Різниця – у сутності співвіднесення тем, які наповнюють поемну композицію: тяжіння до антитетичності образів у романтиків – і комплементарність їх у символістів. Романтичні ознаки вираження, прошуманівські риси тем та ін. вказують на *вторинність* романтичних показників вираження, що принципово наближає до символістського «образу світу» з його шануванням «тайни» міжпредметних відносин і, з того, емоційне відсторонення у вираженні.

Кантиленний мелос Сонати очевидний, як і його доторканість до мелодійності українського пісенного здобутку. Зветрає на себе увагу поліфонізація гомофонної фактури, яка ніби впливає з «відголосків» народного підголоскового співу. Особливість ладо-гармонічної мови виявляється в опорі на гармонічний h-moll з підкресленням інтонації збільшеної секунди, що виявляє нахил домінантового ладового типу, що є спільним з типовими проявами української лірики.

У 1920-ті роки Україна пережила велике піднесення в усіх сферах культурного й мистецького життя: то був період «часу величних чекань». Композитори прагнули писати твори, пов'язані з життям народу і, одночасно, ті, що відповідали соціальному «прогресу» буття і т.ін. Відповідно, інтенсивно втягуються у творчий обіг усі музичні жанри, в результаті, українська музика досить швидко наповнюється інструменталізмом, тоді як хрестоматійним у XIX ст. було положення, відзначене словами М. Гоголя: «Україна дзвенить піснями...».

Помітне місце у творчості композиторів стала займати камерно-інструментальна музика, фортепіанна література збагачується академічними формами, у тому числі звертанням до сонат, концертних масштабних

віртуозних циклів. Аналогічний процес спостерігався у російських радянських композиторів, які підхопили у 1920-ті роки унікальну у світовому масштабі довіру до фортепіанної сонати у О. Скребіна, С. Прокоф'єва: створюють свої Сонати М. Мясковський, Д. Шостакович, викладаючи для українських митців можливості творення слов'янського «сонатного фонду».

В даному історичному розкладі яскраво висвітлюється постать високоталановитого композитора-піаніста **В. Косенка**, який створив у 1920-ті роки *три* сонати: Першу, b-moll, написану в 1922 році, Другу, dis-moll, створену у 1924 році і Третю, h-moll, складену у 1926-1929 роках. Сам вибір тональностей (тональності b-moll, h-moll – тональності Другої і Третьої шопенівських Сонат, dis-moll – свідченість скрябінівської «гіпердієзності») засвідчував дорогу серцю Косенка наслідуваність від Шопена і Скребіна. Сонати явно різні за образно-смісловим наповненням і способами втілення типових моделей сонатного мистецтва.

Структурна визначеність тем, самостійність їх структурно-виразових показників і значеннєвого «забарвлення» розділів (експозицій з окреслено виписаними темами, розробок, здійснюваних за методом тематичних відокремлень, реприз, що уникають динамізації), – засвідчують класичний прототип мислення автора.

Перша соната ор. 13 b-moll є поемною-одночастинною, складається з трьох великих розділів і розгорнутої коди. Її виразно-значеннєвий характер відзеркалює суперечності становлення та ствердження Косенка як митця й громадянина. Очевидними є інерції романтизму у художніх устремліннях автора Сонати, але даний твір показав чуйність молодого композитора до «покликів часу», зокрема, виявлення проекспресіоністських «емоційних гіпербол», що зовсім не заважає виявленню поемної будови (пор. із поемною Сонатою А. Берга ор.1).

Романтична поемність даної Сонати впізнавана в ній завдяки підкресленню як би імпровізаційності вислову та оповідальності викладу, внесення особливого роду «нерівностей» співвідношень метро-ритму,

мелодійного «дихання», ритмічно-фразового варіювання. Автор явно турбується про ефекти «наскрізного» розвитку, стираючи грані розділів циклу заради відчуття одночастинної їх поєднаності. Відтоді знаходимо у дослідника такі спостереження:

«У першій сонаті В. Косенка яскраво проявились традиції західноєвропейського і російського романтизму: це відчувається в характері тематичного матеріалу і прийомах його розвитку, у структурних особливостях твору. В ній знаходимо, як вище зазначалось, риси поемного жанру, зближення з композиційними принципами балади – жанру, дуже поширеного в українському мистецтві. У першій сонаті вже визначились деякі риси, які потім міцно закріпились у другій та третій сонатах» [50, с. 155].

Все це вірно відмічено, але не забуваємо – 1) про «вторинність» романтичних виявлень, 2) про придатність поемності як до символістського, так і до експресіоністського нахилу стильового виявлення. Обдарованість Косенка виступає гарантом його чутливості до «поклику епохи», а початок ХХ сторіччя відзначений певними *антиромантичними* проєкціями. Останнє і знаходимо у проєкспресіоністських «емоційних гіперболах» викладення і структурного «вуалювання» граней розділів.

Соната для фортепіано *cis-moll* op.14 №2 написана у середині 1920-х років, коли у В. Косенка спостерігаємо явне зростання зрілої майстерності митця. У зв'язку із сказаним відмічаємо спостереження Б. Стецюка:

«Три частини (автор використовує класичну форму сонатного циклу) контрастні, але пов'язані єдиним прагненням до світла, радості. Провідна ідея твору, яка пронизує увесь сонатний цикл – прагнення митця вийти зі стану розгубленості, утвердити своє «я» через зв'язок у відтворенні дійсності» [148, с.69].

Наведена характеристика змістовності твору явно нагадує програмні тяжіння О. Скрибіна 1910-х років – щодо *позбавлення* музики драматризму і трагізму [170, с. 3-5]. Саме вказане тяжіння Косенка до радісно-піднесенного завершення зіставляваних тем-образів вказує на пошуки «антиромантичного

долання меланхолії», на протилежність вагнеріанському «декадансу» трагедійного самоствердження героїв. Закономірним у зв'язку з вищесказаним є констатація у дослідників творчості Косенка того, що у Другій сонаті маємо нову тематику і новий характер образів, що, на відміну від попередньої Сонати b-moll (op.13), дана Соната dis-moll тяжіє до об'єктивізації тематичного викладення.

Певним зосередженням можливостей зрілого Майстра виступає Соната №3 h-moll (op.15) Косенка, яка була написана у 1926-1929 роках. В ній особливо ясно проявляються такі риси творчості В. Косенка як яскравий тематизм, стрункність форми, різноманітність виразових засобів, зв'язки з національним мелосом, але, втім, порівняно із двома попередніми Сонатами, в Третій контрасти в ній і більш яскраві, і, в той же час, тут не створюються гострі чи конфліктні ситуації, все спрямоване до світлого Переродження-Ствердження.

В емоційній сфері Сонат Косенка явно проступають прийоми, особливості мовлення, розвитку й зіставлень тематичного матеріалу, які синтезують здобутки творчості композитора у цілому: ліризм, тяжіння до об'єктивізації його викладення, емоційно-позитивне переломлення концепції «потік свідомості», насиченість національно-вокалізованими мотивами-конструкціями. А в характері піанізму – явно маємо авторське-оригінальне продовження здобутку М. Лисенка: збереження довіри до салонної «польотності» викладення з внесенням у фактуру прооркестральної складності, віртуозного використання широкого спектру можливостей інструменту.

Творчий здобуток **Бориса Лятошинського** серед музичних досягнень двадцятого століття є визначальним, і не лише в українському контексті, оскільки його Симфонії мають наднаціональне значення, у тому числі визначаючи поріг Воєнних симфоній, виділених Б. Ярустовським на рівні епохальних відзнак жанрових винаходів. Про основоположника модернізму в українській музиці, творчу манеру видатного композитора та його здобутки розповідає музикознавець Мирослава Новакович:

«Мову про Лятошинського я розпочну рефлексією його учня, видатного сучасного композитора Валентина Сильвестрова. В одному із своїх інтерв'ю Сильвестров сказав: 'Борис Лятошинський один із найважливіших композиторів двадцятого століття. Його симфонії не поступаються Шостаковичу, чи гордості Фінляндії Сибеліусу. Проте Сибеліус і Шостакович відомі у всьому світі, а Лятошинського мало-хто знає. Чому так? Тому, що його твори мало виконують. Його симфонії потрібно зіграти по-справжньому. У нього ж така вагнерівська оркестровка, що навіть наш колонний зал філармонії буде малим. Його музика повинна бути виконана у Лондонській або Берлінській філармонії і там же записана. Тоді це прозвучить.

Якось український оркестр записав третю симфонію Лятошинського, було зроблено фундаментальний запис і він набув міжнародного значення. А хто в нас знає про це? Українська музика – це цілий недосліджений материк. За масштабами обдарування український музичний материк не поступається німцям і французам. Єдиною відмінністю є те, що вони займаються плеканням своїх геніїв, їхньої творчості, пам'яті про них, а ми – ні'» [127].

Борис Лятошинський і модернізм українського мистецтва повинні ототожнюватися, оскільки одночасно з К. Шимановським він здійснив поворот музики від романтизму до символістського, почасти експресіоністського модерну. Справедливості заради, не можна не обмовити також оригінальний внесок у модерн ХХ ст. М. Леонтовича, але це не як не зменшує заслуг Лятошинського щодо післялісінківського музичного повороту о модерністського світобачення в українському мистецтві.

«Борис Лятошинський народився 1894 року на Житомирщині, в дуже інтелігентній, відомій сім'ї. Його батько був директором Житомирської гімназії. Сім'я товаришувала з родиною Косачів, батьками Лесі Українки.

Борис закінчив юридичний факультет Київського університету та Київську консерваторію, композиторський факультет. Його вчителем був відомий російський композитор Рейнгольд Глієр» [127].

А далі знаходимо для нас таке важливе випереджаюче подальший виклад узагальнення:

«Лятошинський починав як яскравий композитор-модерніст. У той час українську культуру розглядали як селянську, російську як міську. Був заклик спиратися лише на фольклор. Відтак, наша культура не мала права на інтелектуальні ‘вибрики’, вона мусила строго опиратись на фольклор. Це не було глибоке переосмислення традицій, система не вимагала цікаво зроблених, модерних, стилістичних творів на фольклорну тематику. Як правило, це були звичайні в’язанки, попури» [127].

Надовго недооціненою стороною біографії Лятошинського було те, що взірцевою для нього стала творчість Нової Віденської школи, вибудована А. Шенбергом і А. фон Веберном. Не забуваємо, що Лятошинський походив із шляхетних кіл українських поляків, європейський погляд на творчість складала природний тонус його музики, яка від початку балансувала у нього на межі атональності.

У своїх пошуках він звертається до творчості поетів-модерністів, вірші яких надихали його ранні твори, представлені вокальною музикою, романсами, у тому числі на вірші танських китайських поетів, інтерес до яких підняв саме символістський підхід. Лятошинський звертався до віршів французьких поетів-символістів, у тому числі сприйняв він песимістичні настрої художнього декадансу. Такий підхід закривав йому визнання у колах традиційних націоналістів-музикантів, для яких фольклоризм і простота висловлення синонімізувалися з українською традицією.

Звертання до стилістичних новацій російської музики, яка сягала світових критеріїв залучення до «поклику часу» (гегелівський «дух часу» [32]), надавала прикладу оновлення національного мислення – і саме такий шлях обрав Б. Лятошинський. Резюме: «Відтак Лятошинський довго вважався російським композитором. Час вніс поправки» [127].

І в розвиток думок про національний музичний динамізм приводимо відповідні рядки з узагальнень сучасних науковців:

«...Він (Б.Лятошинський – Т.Ч.) вніс новий код в українську музику. Якщо досі вона була вокальною, романсовою, то Лятошинський ставив акцент на інструментальну, симфонічну музику. Він вніс новий мовний код, його мова не була пісенна, а повною різких стрибків, дисонансних гармоній. Вона була дуже напруженою і це не подобалося очільникам того офіційного канону, який почав формуватися в другій третині 20 століття. Вони вважали таку мову формалістичною, а Лятошинського лідером формалістичного руху в Україні» [127].

Музику Лятошинського називали «загниваючим мистецтвом», але попри все його ім'я ставало все більш помітним у потоці українського музичного розвитку. Композитор намагався бути зрозумілим для оточення, реально став писати простіше, аби вписатися у владні вимоги і годувати сім'ю, композитор звертався до пролетарської тематики, створивши оперу «Щорс», і той твір достойний, опера сприймалася і виконавцями, і слухачами. Опера з великим успіхом пройшла у театрах України, хоч брак був позитивних рецензій на неї, а засоби масової інформації подавали неправдиві відомості про «пусті зали», тоді як вони були переповненими [127].

Щодо теми даного дослідження із зосередженням на проблемі символізму в українському мистецтві, то суттєвими видаються такого роду тези: «Якщо серйозно проаналізувати його симфонічні твори... ми побачимо, що музика і мова у них дуже складна і *символічна* (курсив тут і далі Т.Ч.). *Він зашифровував певні символічні фігури*». І далі з посиланням на російського композитора і музикознавця Г. Дмитрієва констатується: «... в ХХ столітті знає тільки двох видатних композиторів-поліфоністів: Дмитра Шостаковича і Бориса Лятошинського» [127].

Лятошинський здійснив стильовий переворот в українській музиці: він *інструменталізував* її засновки, висунувши на перший ряд творчих зусиль симфонізм, а за інерцією фахівських вподобань – і фортепіанну продукцію, відповідно до прикладу шанованого Лятошинським Скрябіна, фортепіанну сонату.

Як відмічає Л. Ланцута, «головним свідченням завершення процесів формування національного різновиду жанру стали: **Перша соната та Соната-балада Б. Лятошинського**. Їхнє образно-емоційне наповнення відображає романтичне світовідчуття композитора. Однак це інакший романтизм – перебільшений, гіпертрофований, наближений до експресіонізму» [89, с.28].

В цьому висновку проступає характерна для радянського мистецтвознавства риса мислення: символізм, очевидно закладений у перші фортепіанні твори за Дебюссі, той що проступає у зверненні до поетів-символістів у вокальних композиціях, «не помічається», тоді як викривальна антиестетика експресіонізму була – більш прийнятною. Від видань 1970-х років, у тому числі у книжках В. Самохвалова [142], підкреслюється «експресіоністична напруга» Лятошинського – але не («боронь Боже!») «дивовижний і слабкий» символізм.

В цьому відношенні долю Лятошинського у вітчизняному музикознавстві розділив Г. Малер: відстоюючи романтизм композитора, посиляючись експресіоністичні виходи його стилю, ні в якому разі не говорилося про малерівський символізм. Хоча тільки одна Симфонія-кантата «Пісня про землю» на вірші танських поетів Китаю, піднятих на щит «китайщинолю» П. Клоделя і символістів загалом, вказувала на глибоку вкоріненість в символізм, який нарешті у 1990-ті роки заявила Енциклопедія символізму Ж.Кассу [57].

В Сонатах Б. Лятошинського проявилася не тільки одна з найбільш характерних ознак його творчості, експресивно-психологічний стиль, але й оригінальне осмислення сонатної типології в її одночастинному різновиді, по відношенню до якого інші жанри трактуються піджанрами, тобто в розвиток ідеї першосонати, з відгалужень якої утворилися усі інструментальні жанри академічної музики. Так визначається принцип жанрової багатоосновності, змінності, поліфонії як музично-фактурного чинника і у загально-естетичному розумінні, трансформації і жанрового варіювання. А в результаті такі поєднання надають музичному плину характер поемно-баладної сонатності.

Ваще цитований Л. Ланцута так описує характер мислення композитора в границях вказаної типології:

«Зміст сонат Б. Лятошинського характеризується винятковою емоційністю, невірноваженістю, збудженням, граничною згущеністю барв. Така підвищена експресивність була для української фортепіанної сонати цілком новою сферою. Її породжено через засвоєння раніше невідомого жанрові образно-тематичного джерела – думи, характерна риса поезики якої – патетичний тон вислову. Думна речитація стала прототипом речитативного типу тематизму творів Б. Лятошинського. У сонатах переважають теми-згустки, мотиви-імпульси короткого дихання з великою амплітудою коливання інтервального руху. Спостерігається загальна тенденція до подолання ритмічної чіткості, періодичності. Синтаксична будова тяжіє до лаконізму, асиметрії» [89, с.28].

Автор робить, у дусі посилянй на експресіонізм Лятошинського, висновок про «гостроконфліктний тип драматургії», відмічається «напружена, сповнена трагізму експресія змінюється просвітленням, затиханням», говориться про «нервово-збуджений емоційний тонус музики», що «підтримується щораз вищою напругою почуттів» [89, с. 28]. Але добросовісність дослідника проявляється у констатації, що «розвиток спрямовано до заключного розділу, що містить генеральну кульмінацію», яка «є зоною докорінної трансформації» [89, с. 28]. І робиться висновок, «підказаний» типологічним посиленням Лятошинського («соната-балада»): «Такий тип драматургічного розвитку близький баладній сюжетності» [89, с. 28].

Але наявність кульмінації на кінці твору, тобто з використанням «крещендууючої драматургії» за В. Холоповою [162], вказує на ритуальний стрижень формобудівництва, хай і зробленого (і так у Малера) у «гучномовленнєвих тонах» пронімецького символізму А. Цемлінського і Ф. Шрекера.

Сонати Лятошинського ще заслуговують перегляду, виходячи з реалій дебюссітського-скрябіністського початку творчості українського композитора, що дозволить розгорнути оригінальну логіку ущільнених, лаконічних

одночастинних композицій, у яких помітна особлива увага до чіткої конструкції цілого. І дослідник змушений констатувати, що «за типом форми Перша соната і Соната-балада Б. Лятошинського належать до вільних баладно-поемних форм», що ніяк не співпадає з експресионістською «розвиваючою варіацією» і «розсередженим тематизмом». Л. Ланцута чітко підводить рису: в основі композиції Першої сонати лежить поетапна взаємодія лейтмотиву – теми вступу зі сферами головної та побічної партій, що зазнають докорінної образної трансформації і, в результаті, немовби «вичерпуються» і т.п. І ми маємо певну тематичну витриманість в наслідування не менш швановуваного, ніж Дебюссі і Скрябін, Р. Вагнера. А оркестральна «гучногласність» останнього не завадила французьким митцям помічати у нього символістські установки.

І далі названий автор констатує, що зіставлення головна – побічна в сонатних обрисах поемності існує, але не утворюється їх опозиція. Вказані обриси форми не співпадають категорично з експресионістичною варіативністю без теми, але визначається у складній *монологічній* структурі вираження.

І ту ж ситуацію знаходимо у коментуванні Сонати-балади: говориться про «наскрізність» і про «перевагу розробковості над експозиційністю», що зовсім не співпадає з формотворенням експресионістів, але принципово споріднене із символістським мисленням Вагнера-Скрябіна, у яких не минають експресионістські риси, але останні зовсім не вирішальні. А висновки про те, що «музична тканина творів Б. Лятошинського монотематична, вона виростає з вихідного тематичного ядра», «ладо-гармонічна мова, тональні співвідношення позначені складністю і неповторною своєрідністю», але це тональне мислення, а не атональність експресионістів.

А коли вже мова йде про музичні образи сонат Б. Лятошинського, які «відзначаються великою силою філософського узагальнення, єдністю інтелектуального й емоційного начал» і т.ін., то це вже повна протилежність «правді містерії викриття», яку культивували експресионісти, в якій є своя

логіка «інтелектуалізму підсвідомого» і «осмислення жаху» на виражальному рівні. І тому Сонати Б. Лятошинського потребують подальших розробок, з урахуванням позитиву символістського впливу на його мислення, яке сформувалося під егідою трьох визначних представників протосимволізму і символізму як такого: Р. Вагнера, К. Дебюссі і О. Скрябіна.

Підсумком даного огляду виступають наступні позиції:

1) Б. Лятошинський здійснив поворот української музики від фольклоризму проромантичного типу, як це сформувалося у ХІХ сторіччі, до умов модерну-авангарду; і всі ці новаційні зміни базувалися на *інструменталізації* національного українського музичного мислення, що відповідало «поклику часу» і засвідчувало світовий рівень творчих застав Лятошинського;

2) національно-стильовими ознаками у Сонатах Б. Лятошинського виступають осередки романтичного пафосу, підвищеної експресивності вислову, одночастинні показники жанрового різновиду, що у крещендуючій драматургії розгортання кульмінації у кінці твору дає віддзеркалення фовістських (див. «Болеро» М. Равеля), символістських конструкцій (порівняй з концепцією класики символістської опери «дальній дзвін» Ф. Шрекера), заявляючи символістські корекції у принципи їх поемної одночастинності.

У сонатному жанрі визначився також високоталановитий український майстер, теж, доречі, споріднений із Житомиром, як і Б. Лятошинський, В.С. Косенко. Йому належать три Сонати, створені як раз у житомирський період його роботи, до переїзду у Київ – у 1920-ті роки [128, с. 11]. Традиціоналістський, у цілому, стиль Косенка, не минав, віддзеркалюючи високоталановиті устремління майстра, торкань модерну, який не був чужим творам П. Чайковського і С. Рахманінова, на які прийнято (і це справедливо) вказувати як на виток стильових позицій створювача українського радянського романсу, як прийнято характеризувати внесок в мистецтво України цього митця.

Але сучасний погляд на спадщину П. Чайковського все більш чітко солідаризується з тим, що вказано у Довіднику Г. Адлера – про модерн, виток якого німецький дослідник бачить, перш за все, у Новій російській школі, де поряд з купкистами названо ім'я творця «Євгенія Онегіна» [1, с. 56]. Дійсно, символістські показники є у Чайковського – і вони недооціненні у музикознавчій літературі. Тим це стосується С. Рахманінова, якого систематичне звернення в романсах до текстів поетів Срібного віку, до творів А. Бьокліна, Е. По та інших засвідчує свідоме залучення прийомів і смислів-образів із сфери символістського світовідчуття.

Сказане дозволяє зробити узагальнення щодо органіки для української музики початку ХХ століття звернення як до фортепіанно-сонатного жанру, так і до виразних засобів символізму, наявність яких є недооціненою у вітчизняній літературі. У цілому твори Б. Лятошинського і В. Косенка відіграли велику роль у становленні жанру фортепіанної сонати в Україні у 20-ті роки і визначили подальші шляхи його розвитку у минулому столітті. Цілісна картина еволюції української фортепіанної сонати постає як результат її постійної кореляції з провідними художньо-естетичними вимогами часу, з досягненнями світової і національної музичної культури.

У фортепіанних сонатах другого періоду еволюції перемогла романтична орієнтація. Хоча проблема визначення їх стильової належності не вирішується однозначно. Плідним видається співвідношення поетики сонат з мистецькими ідеями українського модерну, що набув поширення на межі століть і увібрав романтичні ознаки.

У третій період історичного розвитку жанру фортепіанної сонати В. Косенка та Б. Лятошинського продемонстрували розширення естетико-стильового діапазону композиторських пошуків. Універсальним принципом, що об'єднує множинність стильових позицій, залишається романтизм, якому властиве складне внутрішнє розмежування, зумовлене зародженням антиромантичних тенденцій. Ознакою нового стало поєднання романтичних засобів виразності з неокласичним впливом на формотворення, наближенням

до способу музичного вислову експресіоністів. Об'єднуючим фактором різних орієнтацій стає прагнення до максимальної свободи самовиразу, рух до стильового синтезу.

В основі більшості українських фортепіанних сонат – ліричний спосіб художньої організації з деякими ознаками епічності (соната Я. Степового, Друга соната В. Косенка). Їх задум охоплює, за Гегелем, «все суб'єктивне, внутрішній світ». Гама почуттів складного внутрішнього світу героя-романтика об'єднує проникливу елегійність, витончену мрійливість, меланхолію. При цьому завжди відчувається благородна стриманість почуттів.

Лірико-споглядальні сонатні концепції позбавлені драматичних колізій, зіткнень, боротьби. Образи, як правило, втілюються у замкнених, монолітних структурах, позбавлених внутрішньої конфліктності. Спостерігається тенденція до монообразності: розвиток йде шляхом збагачення вихідного настрою новим відтінком, або докорінного переосмислення, трансформації.

Така логіка музично-драматургічного процесу має значні можливості в плані структурної реалізації і втілюється як у камерних, лаконічних композиціях (одночастинна фортепіанна соната Я. Степового), так і в масштабних розгорнутих формах.

На противагу лірико-епічному типу лірико-драматичним сонатам притаманна схвильованість, поривчастість, експресивність. Творам такого типу – Сонаті Л. Ревуцького, Першій і Третій сонатам В. Косенка – притаманні сюжетність, безперервний динамічний розвиток. Композиційно-драматургічне вирішення спирається на романтичні ознаки – принцип стиснення циклу в одночастинність, поемні формотворчі закономірності, максимальну темпо-ритмічну свободу.

Драматургічний принцип суміщення ознак дії і узагальнення визначає епіко-драматичний тип української фортепіанної сонати. Драматична колізія розвивається у гострих зіткненнях основних тем. Прикметними рисами музичного становлення є стрімкість, блискавичність розвитку. Така концепція знайшла високохудожню реалізацію в одночастинній Першій фортепіанній

сонаті та Сонаті-баладі Б. Лятошинського. Їх прикметними особливостями стали анормативний підхід до вирішення жанру, пошук оригінальних драматургічних закономірностей.

У цілому, розглянуті українські фортепіанні сонати стали фундаментом для подальшого розвитку жанру і передумовою відкриття нових можливостей.

Представники західноукраїнської композиторської школи зробили великий внесок у розвиток фортепіанної сонати в українській музиці. Кожен із представників – В. Барвінський, А. Рудницький, М. Колесса, Р. Сімович яскраво втілює національне підґрунтя своєї творчості у даному жанрі, що проявилось в застосуванні фольклорних інтонацій та зверненні до народної пісні. Та ця історія не завершується іменами, згаданими в моїй роботі. У другій половині ХХ століття фортепіанна соната представлена у мистецькій спадщині Мирослава Скорика, Дезидерія Задора, Зеновія Лиська, Бориса Кудрика, ноти останніх яких не збереглись.

2.2. Український модерн і Сонати В. Барвінського

Авторський стиль В. Барвінського відповідає реакції композитора на «дух часу». Композитор, музикознавець, піаніст в одній особі, він втілює ті особливості «перехідного покоління» (пор. із роллю В. Егка, Х. Хенце в Німеччині), яке сполучало різні часові і стильові шари української музики. З одного боку, Барвінський своїм єством сполучив «неперервною ниттю» здобутки традиціоналізму С. Людкевича і українського авангарду М. Скорика, а, з другого, поєднав накопичення модерну українського Центру, в особах Б. Лятошинського і Л. Ревуцького, із тенденціями модернових відлунь у діяльності С. Людкевича і його оточення у першій половині ХХ сторіччя.

Творчість Василя Барвінського визначає актуальність теми дослідження, ім'я якого має емблематичний зміст для Західної України і складає вельми помітну фігуру в українському мистецькому просторі в цілому. В роботі йдеться про виявлення стильових переваг національної інструментальної

спадщини, констатація яких, з одного боку, уточнює положення названого композитора у європейському творчому просторі, а, з другого, подає відомості щодо складової стилістичної парадигматики національної спадщини, що і привертає увагу. А останнє живить соціологічні виміри перспектив нації, прогножуючи загальнокультурні висновки щодо перспектив національного буття.

Музикознавці рівня С. Павлишин, В. Козлова, Н. Кашкадамової та ін. не одноразово вивчали фортепіанну спадщину В. Барвінського, приділяючи увагу і його фортепіанним Сонатам, підкреслюючи академічну значущість і достойний професійний рівень творів цього роду. І всі названі автори цілком справедливо вказували на романтичні, тобто традиціоналістські засади творчості В. Барвінського, а традиціоналізм, як відомо, вміщає у якості суттєвого показника наявність романтичних засобів вираження. І все ж, талановиті митці-традиціоналісти, які були відокремленими від відверто модерністського крила оточення Б. Лятошинського та інших лідерів національного авангарду, не могли не реагувати на ідеї часу, вносячи в стильові прикмети, запозичені від XIX сторіччя, певні актуальні стильові зрізи.

Так за роботою О. Маркової [54, с. 126-132], виразними є лінії веристського спрямування у творчості К. Данькевича. І хоча у другій половині XX сторіччя веристські ознаки мислення органічно входили в засоби традиціоналістів (І. Піщетті, Дж.-К. Менотті, С. Барбер та ін.), все ж модерністська генеза цього напрямку, що склалась у кінці XIX – на початку XX сторіччя, заохочувала контактність з примітивістськими, неокласичними штрихами, завдаючи творам ознаки відгомону на «поклик часу», тим самим актуалізуючи романтично-реалістичні виявлення в стильовій палітрі митців. Крім того, Барвінський є спадкоємцем салонного принципу гри, враховуючи, що становлення його піанізму в колі занять з К. Мікулі, учнем Ф. Шопена і, відповідала тяжінням до салонності у символістів кінця XIX – початку XX ст. (див. розробки З. Лісси щодо протосимволістських позицій творчості Ф.

Шопена [177, с. 342-348]).

Метою даного етапу дослідження є простежування авторського стилю В. Барвінського на прикладі сонати *Des-dur*, чітке тональне оформлення якої і фольклористичні асоціації надають їй ознаки зв'язку з минулими століттями, включаючи, як відмічалось вище, аналогії з бароковою сонатою *da chiesa*.

Фортепіанна соната як жанр проходила доволі тривалий шлях в своєму становленні. Кожен етап еволюції мав свою реакцію на панівний стиль тієї чи іншої епохи. Розквіт циклічного різновиду жанру відбувається в добу XVIII ст., який найбільш розвинувся у творчості В.А. Моцарта, Й. Гайдна та особливо Л. ван Бетховена. Будучи спадкоємницею клавірних сонат-сюїт бароко, що тяжіли до ускладненої двоїстості п'єс («повільно-швидко») частіше у вигляді чотиричастинності, але являючи і тричастинні, і шести-, восьмичастинні і тому подібні поєднання, соната завжди виявляла «генокод» жанру як похідного від інструментального відтворення арії, духовного осередку вираження, з наступним інструментально-моторним «розцвічуванням» заданого високого змісту [17, с.193].

Раціоналістична двоїчність-четверичність, що диктувала будову циклу у XVII-XVIII ст., зкорегувалася у Віденській школі тяжінням до просакральної тричастинності (Сонати Й. Гайдна, В. Моцарта), тоді як у Л. Бетховена числове оформлення циклу знаходить досить виражене різноманіття, особливо в останніх його композиціях в названому жанрі, але явно розгортаючись до аналогій до симфонічної чотиричастинності.

Нагадуємо, що поряд з циклічною Сонатою в XIX ст. розвивається одночастинний тип, який найбільш проявився у музиці Ф. Ліста, що значною мірою диктувалося ідеєю релігійного відродження у добу романтизму у протиположності до раціоналізму і деїзму світського Просвіщення. Нове релігійно-естетичне сприйняття світу диктує *одиночність*, що символізує Божественну єдність як виразну якість жанру сонати-поєми. У XX столітті жанр сонати стає емблематикою *неокласичного* мислення, і мається на увазі не тільки напрям з цією назвою, класику якого вибудував І. Стравінський, П. Хіндеміт та інші

автори, але і особливого роду тенденція «сполучення несполучного», яка широко виявляється в постромантичному світі кінця XIX – початку XX століття, коли за панівною стильовою ідеєю цей історичний період називали «добою символізму».

І хоч послідовно-символістичний метод мислення концентрувався в обраних постатях К. Дебюссі, О. Скрябіна [96, с. 970], в Енциклопедії символізму Ж. Кассу з цим напрямом пов'язують Б. Бартока, Г. Малера, С. Прокоф'єва, М. Равеля, С. Рахманінова, М. де Фалья, Г. Форте, Р. Штрауса і багатьох інших митців [57, с. 307-332]. І саме в межах символізму, що культивував типологічно-емблематичні посилення, які і привносили у вираження символіку *таємного*, того, що обминає індивідуальне воління, знаходимо «неокласичні» поєднання стильових типологій минулих епох і актуально-модерністичних смислів-засобів.

Тому в Сонатах (Сонатинах) М. Равеля, О. Скрябіна, С. Прокоф'єва, ін. очевидні модерністичні показники вираження, а саме жанрова *сонатна* типологія у сполученні з першими надавала нової виразної якості. Що стосується піаністичної специфіки подання сонатної типології у добу модерну XX сторіччя, то про це слушно узагальнено у книзі Д. Андросової:

«Виділення символізму якості вирішального механізму новаційності у стильових перевагах XX сторіччя і у фортепіанній техніці особливо спирається, у тому числі, на концепції сучасного стилю в працях Р. Ретіга, С. Скребкова, які вбачали інтеріоризацію стилю Новітньої історії в музиці – у творчості К. Дебюссі раннього І. Стравінського, що підтримується даними творчої біографії корифеїв музики XX сторіччя, в тому числі – О. Скрябіна, А. Шенберга, Б. Бартока, С. Прокоф'єва, О. Мессіана та ін., які впевнено називаються у якості зачинателів генеральних ліній XX – XXI століть та життєво-творчий шлях яких відмічений, як першоетапним, зверненням до символістсько-постімпресионістського стильового комплексу» [3, с. 118].

Еволюція жанру в українському просторі не відставала від віянь епохи. Оволодіння методу формотворення на основі національного матеріалу,

засвоєнням класичного і, особливо, романтичного типів сонатних форм як найбільш близьких пісенному тематизму творів українських авторів, але у вигляді адаптації цих рис «ностальгії за романтизмом» (і це різко виражено від літератури до кіномистецтва) щодо «поклику часу», засвідченого «парадигмою фортепіанного символізму» у ХХ сторіччі характеризував розвиток української сонати.

В. Козлов, аналізуючи фортепіанну Сонату українського митця, констатував саме романтичні риси жанру, що якби віддзеркалюючи шопенівську спадщину його вчителя К. Мікулі. І це правильно і справедливо, хоч самостійність художнього мислення українського майстра розгортала виразність його музики на символістського-модерністський «поклик часу». І це прослідковуємо в процесі аналізу у прекрасному доробку Василя Барвінського, а саме у фортепіанній сонаті Des-dur. І вже перші такти звучання названого твору вводять нас у фактуру «витриманого голосоведення» довіденської італійської сонати, що *гіпертрофує* моцартівські загальностильові установа Ф. Шопена і К. Мікулі, які у такому *проіталійському* фактурному визначенні у вказаних авторів не проявляються.

Манера письма Барвінського-композитора, загалом, оригінальна, відзначається чіткістю форми, ясністю та завершеністю подання думки. У тематичному відношенні – це торкання національного фольклору, що є характерною рисою творчого методу композитора, та ряд елементів, притаманних пізньоромантичному-просимволістському стилю. Йдеться, наприклад, про одноіменну заміну основної тональності першої частина Des-dur на cis-moll в третій частині, що *символічно* переводить звучання у «дієзне», тобто психологічно «завищене» виявлення – й одночасно роблячи нахил до «перевернутого» *вживання* циклізації частин цілого, не по-бетховенськи, «від мли до світла», але якби в протилежному напрямку (й одночасно відтворюючи ніжний поворот A-dur Сонати KV 331 В. Моцарта із знаменитим «Турецьким рондо» в одноіменному мінорі, тобто в a moll – доречі, як і у Моцарта, І частина йде у ритмі сициліани).

Ці особливості стильової та тематично-композиційної спрямованості – визначають творчу постать В. Барвінського, з одного боку, як «поміркованого неоромантика з перевагою ліричності» (С. Павлишин) [130, с. 80-82], а з другого, як «поміркованого» символіста, в паралель до Е. Елгара, М. Метнера, ін.

Стильові позиції автора виявляються в Сонаті В. Барвінського, оскільки вона посідає особливе місце у творчості композитор. Це розгорнута тричастинність (тобто зроблена у *моцартівському* спрямуванні трактовки сонатного циклу) лірико-епічного, оповідального характеру, в якому принципово уникається оркестровість фортепіанного викладу. Свобода ладових інтонацій свідчить про певний вплив народної музики і стверджує фольклорну основу тематичного матеріалу та принципи його розвитку (варіаційна повторність, мотивне та орнаментальне варіювання).

Застосування фуги у фіналі, тяжіння до насиченої фактури, монотематичні побудови та значні масштаби, засвідчують як романтичні традиції Сонати так і неокласичні-символістські торкання (ознаки старовинної сонати *da chiesa*, еkleктика стильових цитат в тематизмі і структурі, «стертість» образно-тематичних контрастів). А в цілому В. Барвінський пішов особливим шляхом, поєднавши на основі одного тематичного матеріалу дві різні конструктивні концепції – сонатний цикл і форму теми з варіаціями. Масштабний циклічний твір визначений у трьох частинах:

I - Allegro moderato 6/8, De- dur;

II - Andante sostenuto 6/4- Allegro scherzando 3/8, F-dur/Ges-dur.;

III - Andante sostenuto 4/4, cis-moll.

Але друга частина чітко розділена за темпово-жанровими і тональними ознаками на дві – *Andante* і *Скерцо*, а третя чітко укладається в структуру *Теми з варіаціями* і *Фугу*. В результаті маємо дещо на зразок п'ятичастинної конструкції, співвідносною із старовинною сонатою-сюїтою (пор. з неокласичним твором В. Лютославського «Концерт для оркестру», написаного

значно пізніше, у 1950-ті роки, в якому зазначена записом в нотах тричастинність сумісна з бароковою п'ятичастинністю).

Перша частина сонати – оповідальна за тонуом вираження (Див. приклад 1), вище відмічена жанрова основа сициліани в ритмо-фактурі і «скарлаттієвська» фактурна скупість надає викладенню дещо від колориту «Казок старої бабусі» С. Прокоф'єва, в яких із замилюванням і естетизмом подаються «тіні дорого серцю минулого», що засвідчує чутливість В. Барвінського до того, що Г. Гегель кваліфікував як «дух свого часу» («Der Geist seines Zeit») [32].

Головна партія написана у двочастинній формі, у якій початкова восьмитактова побудова в тональності Des-dur у процесі розвитку модулює у F-dur (виразний колорит «дзвіночків»). Очевидні моцартівсько-шубертівські (пор. з Сонатою B dur DV-960 Ф. Шуберта) торкання у викладенні жанрового тематизму – і цей «вторинний» класично-романтичний стильовий показник співвідносний із «м'яким» символістським комплексом М. Карловича, І. Падеревського, М. Метнера та інших визнаних авторів початку ХХ сторіччя.

Очевидним є пісенно-жанровий характер побічної партії, викладеної у тричастинній формі з тональним планом A-dur – fis-moll – A-dur, з фактурними показниками ліричного дуєту верхнього та середнього голосів (Див. приклад 2). Звертаємо увагу на стриману динаміку *pianissimo-piano*, яка «урівнює» експозиційні складові *Allegro moderato*.

Розробка характеризується почерговим проведенням обох партій, тобто являє собою «варіацію на експозицію», уникаючи мотивної динаміки розробки як такої. Варіаційні зміни (внесення синкопованого ритму) базуються на динамічній експресії: від *pp* до *ff* і *fff*, кульмінаційні моменти відмічено акордами, які, неначе спалахи блискавки, показані на *sfz*, *secco e sostenuto*. Динамічно представлений ефект віддалення, зникнення, підтриманий колоритними тональними співставленнями, що створює зображальний, симфонічний за своєю генезою, прийом, широко уживаний в імпресіонізмі і

символізмі (нагадуємо динамічну палітру «Учня чародія» П. Дюка, «Свята» з «Ноктюрнів» К. Дебюссі тощо).

Тим самим ранньосонатний чи бідермайєрівський колорит експозиції у розробці доповнюється фортепіанно-оркестральним «спалахом» викладення тематизму. Маємо тут дроблення, секвенціювання, варіантне подання фраз теми, ладотональну колористику (b-moll, c-moll, Des-dur, Es-dur, A-dur, F-dur, cis-moll). Але тематичний матеріал, фактично, не змінюється, змінюючи як би ракурси його подачі. Як відзначалося вище, такий тип розвитку нагадує розробки Сонат Шуберта, а також «необідермайєрівські» побудови сучасників К. Дебюссі.

Особливою виразністю відрізняється у В. Барвінського підготовка репризи, в якій відсутній предикт; відновлюється матеріал експозиції з тональним планом A-dur – fis-moll – A-dur, тобто являючи *тональну варіацію* експозиційного викладення тем – тим «стирається» грань розробка-реприза і «заднім числом» розхитується сонатна розчленованість на експозицію-розробку-репризу. Головна партія дещо скорочена – проводиться тільки початкова восьмитактова побудова; зате у кінці репризи з'являється доповнення, в основу якого покладено знову ж таки тему вступу: маємо повернення тематизму «на круги своя», що відповідає не лінійній історичній концепції часу, але релігійно-міфологічному його виміру.

Лаконічне проведення головної теми в репризі на *tr*, до якого приводить *crescendo* з детальним прослуховуванням витончених гармонічних модуляційних півтонів на *sostenuto*, показ мрійливої побічної партії в певному емоційно-образному розвитку, в палітрі від *pp* до *f espressivo* (з поверненням у основну тональність – Des-dur), все це прийоми «вуалювання сонатності», початок якої маємо у бідермайєрівських засобах творів Ф. Шуберта, Ф. Шопена, інших, і які повною мірою відроджені неоромантиками, імпресіоністами-символістами, прото-неокласицистами кінця XIX – початку XX сторічч. Імпресіоністичний ефект зникання-розчинення створюють у кінці *Allegro moderato* Сонати Барвінського часті невеликі затухання на

домінантових гармоніях, а *Coda* повертає нас до початкового темпу й динаміки *pp*.

На особливу увагу, з точки зору композиційної структури, заслуговує друга частина, форму якої можна визначити як контрастно-складову і яка, складаючись з двох розділів (*Andante sostenuto* та *Allegro scherzando*), що слідує один за одним без перерви і не являються самостійними п'єсами, але все ж асоціюються варіантно-сюїтними побудовами барокової сонати. У тематичному відношенні вказані розділи II частини Сонати споріднені, тоді як вираження контрасту засноване на тональних, темпових та фактурно-жанрових співставленнях (F-dur *Andante* – та Ges-dur *Allegro scherzando*, курсивом підкреслене жанрове протиставлення).

Саме приймаючи до уваги відверту спільність тематизму *Andante* та *Allegro* II частини Сонати, тональні співвідношення, масштаби і темпові контрасти, вказуємо на принципове об'єднання двох, повільного і швидкого, розділів – у дусі ренесансної першосонати, як інструментального викладення арії й інструментально-моторної варіації на неї ж (Див. приклад 3) [16, с. 193].

Перший розділ II частини Сонати відзначений тричастинною побудовою з тональним планом F-dur – A-dur– F-dur (див. наполегливо підкреслювані у I частині Сонати ті ж тональності, у тому числі в експозиційному і репризному поданні), що складає змістовне «продовження» ліричних образів *Allegro moderato*. Наспівність основної теми виражена в мелодії широкого дихання, а багатоголосний фактурний виклад, мрійливий, споглядального характеру, видає аналогії до *канцон* барокових сонат.

Цікавим у своєму наслідуванні I частини є динамічний план *Andante*: панують відтінки *p*, *pp*, *ppp*, є лиш короткочасний спалах на *ff*. І такий мрійливий тематичний матеріал по новому трактується в другому, швидкому розділі, який набуває нового звучання за допомогою зміни темпу-жанру (*Allegro scherzando*), зміною розміру з 3/8 на 2/8. Виявлене тональне

варіювання (Ges-dur – A-dur – ges-moll – Ges-dur) у підключенні однотоноально-однотерцових відношень (Ges-dur – F-dur).

Незвична для романтиків будова фіналу у вигляді вільних варіацій з Фугою підсумовує стильове перехрестя твору Барвінського. Сонати бароко демонстрували такі структури, в окремих виходах знаходимо це у Віденських класиків (Сонати № 7 Й. Гайдна, №№12, 30 у Бетховена та ін.), просимволістські орієнтовані неоромантики (рівня М. Рegera) абсолютизували такий композиційний підхід.

Фінал Сонати Барвінського вражає масштабністю і тривалістю звучання, вимагає вільного володіння потужним арсеналом піаністичних технічних засобів. Тут вперше проявляється мінорний ладовий нахил, при тому що тема Варіацій («мазурка-куявяк на 4/4») має явний зв'язок із контуром початкової теми *Allegro* I частини. Мінорний тонус Фіналу виводить на ладову нормативність старовинного гімноспіву («сладісний» мінор – від візантійської традиції «солодкого співу»).

У самій темі Варіацій (*канцонній* за фактурно-виразними якостями) закладена ідея прогресуючого розширення, зміни характеру звучання і ладового забарвлення (Див. приклад 4). У порівнянні з темою у Варіаціях спостерігається розширення форми-структури: тема – 15 тактів, перша варіація – 19 тактів, друга – 45 тактів, третя – 60, четверта – 41, п'ята – 89 тактів. Темп і розмір: тема – *Andante sostenuto*, 4/4; I варіація – *Moderato*, 4/4; II – *Allegro scherzando*, 6/8; III – *Molto allegro con fuoco*, 3/4 та 6/8; IV – *Andante sostenuto*, 3/4, V – *Allegro moderato*, 4/4.

Ладо-тональності Фіналу наступні: тема – *E-dur*; I варіація – *cis-moll* – *Cis-dur*; II, III – *Fis-dur*, IV – *D-dur* – *F-moll* – *D-dur*, V – *Cis-dur*. Завершення у однойменному мінорі *Cis* вказує на прийом старовинної церковної музики у кадансуванні з «піккардійською терцією», тобто в одноіменному мажорі.

Особливо відзначаємо поступне *укрупнення* структурних елементів у Варіаціях, в деталях фактури, в зростанні динаміки. Так, у II варіації замість першого речення постає пара періодичностей (5+5+5+4), друге речення у

тональності E-dur виконує роль продовження і середини форми (5+5+6). Принципові зміни виникають у третій частині варіації: реприза отримує будову, яка подібна до періоду (5+6). І тут створюється образна арка до теми "дзвіночків" I частини Сонати, але тепер поданої в скерцозному характері. III варіація розростається у тричастинну форму, в якій всі розділи пов'язуються плавними переходами.

Нова контрастна тональність мажорної субдомінанти, безперервний ритмічний рух у надзвичайно швидкому темпі робить цю варіацію подібною до Етюду op.25, № 12 Ф. Шопена (Див. приклад 5) (що справедливо констатує В. Козлов [78, с.196]), фіксуючи романтичне піднесення – але у лаконічному втіленні простої тричастинної форми з лише одною завершальною каденцією.

Плавні переходи поєднують три частини у наступній, IV варіації, яка своїм повільним темпом створює яскравий контраст до швидкого, у цілому, Фіналу. Ця варіація містить в собі багато типово романтичних рис (зіставлення особливих медіант між тоніками основних розділів, плинність переходів між розділами, наскрізність форми), але неточна реприза, в D-dur, цієї варіації виявляє її тотожність із головною темою I частини Сонати, тим самим вказуючи на *репризу циклу* у Фіналі, на зразок Першої симфонії Г. Малера, «вторинний» вагнеризм-романтизм якого справедливо поєднують із символістським початком [57, с. 319].

Тут панує стан заглибленої медитації – спокійне стримане *legato*, що контрастує з попереднім бурхливим *Molto allegro con fuoco* і заключним *Allegro moderato (Fuga)*. Заглиблене *pp* підкреслює характер *misterioso* і приведе до заключного розділу четвертої варіації *meno tempo* в D-dur. І в цій варіації знову повторюється основний мотив «теми дзвіночків» Сонати (реприза циклу).

Заклучна варіація, як чотириголосна Фуга, стає вагомим завершенням всієї Сонати. Характерний ритмічний і мелодичний малюнок теми народжується вже у переході від повільної V варіації до експозиції Фуґи. Сам характер викладу тематичного матеріалу нагадує типові прийоми романтичної

поліфонії: дублювання мелодії в октаву, експресивні раптові збільшення кількості звуків у акордах. Помітними постають компоненти гомофонії у репризі фуги, де мелодія теми дублюється акордами, створюючи враження насиченого оркестрового звучання.

Але вказані акордові «ланцюги» явно *спрощують* фактуру до двошарового, двохголосного викладення, яке явно переважає у фактурі Сонати Барвінського, нагадуючи «витримане голосоведення» італійської довіденської сонати. І навіть в грандіозному, у своєму роді, динамічному завершенні на *fortissimo* Сонати очевидним є переважання *паралельної гри* рук піаніста, які на протязі циклу, по-скарлаттієвськи, по-бідермайєрівськи, по-шубертівськи рідко «розсуваються» на крайні регістри, що стало нормативним у постбетховенському, лістіанському піанізмі.

Олег Криштальський увійшов в історію як першовідкривач цього шедевр. Твір вісім десятиліть пролежав в рукописі – не опублікована і не виконувана. Її перша частина була написана в 1909 році, а весь цикл завершений в 1911 році. У статті "Шедевр повернуто в Україну" М. Гордійчук підкреслює: «Першим виконавцем по вісімдесятьох роках після її написання став відомий український піаніст О. Криштальський. Він з особливим пієтетом поставився до виконання цього чудового твору і виявив повне розуміння задуму автора, показав себе вельми вдумливим інтерпретатором...» [15, с. 229].

Концертне виконання Сонати прозвучало зі сцени Великої зали ВДМІ імені Лисенка підчас конференції Асоціації піаністів-педагогів України у 1994 році. О. Криштальський презентував твір захопленим слухачам: розповів історію створення, аналізував форму, особливості музичної мови, засоби виразовості, виконавські проблеми, представив власну логічну інтерпретацію. Він підкреслював, що Барвінський пішов особливим шляхом, поєднавши на основі одного тематичного матеріалу дві різні конструктивні концепції – сонатний цикл і форму теми з варіаціями.

Масштабний циклічний твір складається з чотирьох частин: *Allegro / Allegretto / moderato 6/8 Des-dur-Andantesostenuto 6/4 F-dur-Allegro scherzando*

3/8 Ges-dur-Andante sostenuto 4/4 cis-moll. Після мандрівки різними тональностями відбувається повернення до вихідної точки – тональності *Cis-dur*, енгармонічної до початкового *Des-dur*. Цікаво, що на противагу до трьох попередніх частин тема фіналу подається в мінорному ладі, наступні варіації проводять до певної рівноваги мінору з мажором, а кінцева fuga тріумфально утверджує повернення мажору.

Перша частина Сонати побудована в сонатній формі з точним дотриманням традиційної схеми. В експозиції відбувається виклад головної теми і після довшого переходу – побічної. Довільна гра тем і мотивів в розробці приводить до посилення драматичного напруження. А в репрізі обидві теми повертаються в деяких гармонічних змінах. Коротка, заключна друга частина безпосередньо зв'язана з третьою – ширше розбудованим скерцо. А, фінал, четверта частина, має форму теми з варіаціями. В, цілому, зазначає Криштальський, у цьому творі відбито типову побудову чотиричастинного сонатного циклу. Особливої уваги заслуговує остання частина твору.

Як знаємо, фінали сонатних циклів бувають різної будови, мають різні характери, різні функції. Часто в них слухач знаходить бажане відпруження і розв'язку конфліктів, що домінували в попередніх частинах. Проте трапляється й так, що власне у фінальній частині відбувається зростання напруги, вона стає кульмінацією музичних подій, підсумком цілого циклу. Саме так задумав фінал своєї Сонати Василь Барвінський і так бачить логіку побудови цієї масштабної форми О. Криштальський-інтерпретатор.

Піаніст глибоко вникнув і вжився в особливий дух і архітектоніку величної монументальної чотири частинної конструкції. Серед характерних виразових засобів музичної мови В. Барвінського він особливо виділяє різноманітність гармонічних нюансів та логічність їх поєднань, оригінальність, нешаблонність тональних модуляцій. Окрасою твору є неповторна фортепіанна поліфонія, яка проявляється в тонкому переплетінні середніх голосів поруч з основною мелодією.

Монотематична структура Сонати, а особливо її фінал у формі теми з варіаціями свідчать про те, що варіаційність як спосіб формотворення і як одна із стильових засад відіграла для композитора вагомую роль вже від ранньої творчості. Вибрана автором тема дивує безліччю можливостей перетворень і метаморфоз: ритмічних, мелодичних, гармонічних, колористичних, фактурних, а найважливіше – образно-настрійових. Серед різноманіття видів варіаційності, підкреслює професор Криштальський, Барвінський віддає перевагу варіаційності характеристичній, і це в першу чергу повинен брати до уваги виконавець.

Всі глибокодумні теоретичні міркування О. Криштальського знайшли практичне втілення в його оригінальній виконавській редакції Сонати Барвінського у вигляді рекомендацій агогіки, фразування, динаміки, педалізації, апікатури, штрихів, у пропозиції логічних текстових купюр, в художніх ремарках. Ця виконавська редакція зроблена піаністом власноручно на основі видання тексту Сонати видавництвом "Музична Україна" та наразі існує у вигляді рукопису. Взявши дане видання за основу, послідуємо хід думок піаніста.

Головну тему першої частини Сонати О. Криштальський назвав "дзвіночки на Святвечір" і для відтворення задуманої настроєвої та звукової атмосфери пропонує довгу акустичну гармонічну педаль. Друге речення цієї теми (починаючи від восьмого такту) при варіантних змінах редактор відтворює нюансом *PP* на лівій педалі, підкреслюючи гру гармонічних барв *Des-dur – F-dur*. Другий період головної партії (с. 4 від *a tempo*), забарвлений густішим середнім регістром, піаніст відзначає *espressivo*, сримуючи рух на кадансі (с. 4, такт 8) і повертаючись до початкового темпу з появою *f-moll* на динаміці *mp* (с. 4, такти 10-11). Проведення головної теми з появою *f-moll* на динаміці *mp* Криштальський радить починати на *PP con anima* (с. 4, з такту 12), а для вагомості кульмінаційного злету пропонує ефектну педаль від басу на цілий такт (с. 5, такт 10).

Побічну тему (с. 6 від "a tempo", A-dur) піаніст характеризує *misteriozo*. Від початкового мрійливого *PP* вона розвивається на динамічному наростанні і досягає у паралельному *fis-moll* другого речення характеру *espressivo sostenuto*, *mp* в середньому регістрі (с. 7, з 4-го такту). Криштальський черговий раз звертає увагу на неповторну гру гармонічних барв: додає *portamento* у мелодійному висхідному ході в *D-dur appassionato* (с. 7, такти 7-8), відтінює несподіваним спадом *PP* (с. 7, такти 10-13). А третє проведення теми (з 16-го такту сторінки 7), як підсумовуюче, пропонує заграти *molto espressivo*.

На початку розробки О. Криштальський відкидає ремарку *crescendo poco a poco* як, на його погляд, нелогічну (с. 9, такт 6), пропонуючи *PP sostenuto subito accento* для альтерованого септакорду та штрих *staccato senza Pedale* для пунктирного мотиву у лівій руці з підкресленням синкопи педаллю (с. 9, такти 8-9). Для більшої рельєфності хвилеподібного розвитку в розробці пропонує починати його другу хвилю (с. 10, такти 7-8) на *PP*, *secco e crescendo*, поєднуючи протяжність чверток правої руки з тривожним *staccato* в октавах лівої. Ця хвиля приводить до першого етапу розвитку драматичної дії *FF espressivo e legato* (с. 10, такт 14). Для більшої виразовості загального динамічного зростання, яке виливається в колосальне *FFF* (с. 11), заключні акорди повинні прозвучати неначе спалахи блискавки – кожний зокрема на *sfz*, *secco e sostenuto* (с. 11, такт 15). Наступний ефект віддалення, зникання (від такт 16 на 11 сторінці до такт 5 наступної сторінки) поруч з колоритними тональними співставленнями, створюється ще одним зображальним прийомом – дзвоною довгою гармонічною педаллю.

Лаконічне нагадування головної теми в репризі піаніст урізноманітнює виразовістю кадансу на *mp*, до якого приводить *crescendo* з детальним прослуховуванням витончених гармонічних модуляційних півтонів на *sostenuto* (с. 12, такти 12-13). Мрійлива побічна тема набуває тут значного емоційно-образного розвитку. Тому Криштальський детально різноманітить палітру її настроїв: від *PP* "мрійливого" (с. 12, такт 14) до *F espressivo* (с. 13,

такт 2), від тимчасового віддалення на *PP poco meno mosso* в *b-moll* (с. 13, такт 10) через *con anima* до *con passionato* на *mf* (с. 13, тт.13-14), від *subito PP* (с. 13, такт 16) до *molto espressivo* на *F* в *Des-dur* (с. 14, такти 6-14). Імпресіоністичний ефект зникання-розчинення допоможуть створити часті невеличкі затухання на доміантових гармоніях (с.15, такти 3, 6). Піаніст любить хоральними акордами перед кодою-епілогом, підкреслюючи вагомість кожного з них приходять до кінцевого *ritenuto* (с. 15, такти 12-16). А в коді слід повернутися до початкового темпу і *PP* (с. 15, такт 17) та в заключних тонічних акордах обов'язкового востаннє нагадати у віддаленому басі тематичну пунктирну ритмічну фігуру (с. 16, такти 7, 8).

У другій частині Сонати О. Криштальський головну увагу приділяє таким аспектам, як педалізація і аплікатура, що пов'язано з особливостями багатоголосного фактурного викладу. Наспівність основної теми виражена в мелодиці широкого дихання (крайні розділи мініатюрної три частинної форми). Для контрасту в середині частини піаніст пропонує штрих *staccato PP* на суцільній гармонічній педалі (с. 18, такти 7, 8; с. 19, такти 1-4) як імітації святкових дзвіночків (за аналогією до 1 ч.). Повертаючись до панівного *legato espressivo* перед репризою (с. 19, такт 5) він любить колоритними акордовими нагромадженнями на оксамитових басах (одна педаль на весь такт на *Des* – с. 17, такт 9; на *C* – с. 17, такт 8; на *Fis* – с. 18, такт 6), а також детально прослуховує всі ходи голосів (с. 20, такт 9 – див. імітацію мелодичного мотиву в басовому голосі). Для цього неодноразово пропонує дрібну запізнюючу педаль (як в ттакт1-2 сторінки 17). Аплікатура для акордів та подвійних нот виписана надзвичайно деталізовано, вона сприяє плавності і максимальному об'єднанню одним рухом довшої мелодичної лінії. Цікавий динамічний план цієї частини: панують різні відтінки *P, PP, PPP* (сс. 18-19) і є лиш короткочасний спалах на *FF* (с.17, такт 9)

В *Allegro scherzando*, підкреслюючи грайливий характер *leggiero*, Криштальський застосовує штрих *nonlegato* для шістнадцяток та *staccato* для вісімок з акцентуванням пружних чверток (с. 21, такти 3-8). Пульсуючому

ритмові, що панує протягом всієї частини, він дещо протиставляє загострену другу тему, в якій спеціально акцентує кожен октаву в лівій руці (с. 23 і аналогічно с. 29). При цьому оригінальною виразовою знахідкою виконавця є синкоповані педальні ліги через кожен пару тактів, взяті на слабій третій частині такту і зняті на "раз" наступного такту (с. 23, такти 2-3, 4-5, 6-7, а також в репризі с. 29, такти 14-15, 16-17).

Вважаючи, що даній частині властиві повторність і одноманітність матеріалу, Криштальський пропонує в середньому розділі і в репризі логічні купюри. Так в середньому розділі *Meno mosso* 6/8 на с. 26 можна перескочити з 2-го в 10 такт. У репризі купюра об'ємніша: після 11-го такту с. 30 до 7-го такту на с. 32, – скорочуючи таким чином "тональні блукання" перед кодовим *Ges-dur* на 6/8 (с. 33, такт 4).

Фінал Сонати, тема з варіаціями і заключною грандіозною фугою – це серйозне випробування для кожного виконавця. Він вражає масштабністю і тривалістю звучання, вимагає вільного володіння потужним арсеналом піаністичних технічних засобів та мистецтвом артистичного магнетизму сценічного виконання. Тому така велика увага О. Криштальського саме до цієї частини циклу, яку він опрацював особливо докладно і всесторонньо.

В темі та першій варіації піаніст докладно виписує аплікатуру лівої руки для досягнення максимального *legato*, а також, щоб не втрачати цілісності верхнього голосу, дає пропозиції для розподілу акордів середнього фактурного плану між обидвома руками, (с. 34, такт 12; с. 36, такт 8; с. 37, такт 3). Аналогічне плавне *legato* необхідне в заключному ході басових октав (с. 35, такти 4-6).

Для створення образної арки з лейттемою "дзвіночків на Святвечір", але тепер вже поданої в скерцозному настрої, піаніст пропонує штрих *staccato* у другій варіації. Він "вилушує" цей мотив протягом всієї варіації з різних комбінацій, підкреслюючи його ритмоформулу то в середньому голосі, то в акордах на довгій педалі.

Наступну третю варіацію Криштальський пропонує починати на *mf*. Щоб уникнути одноманіття хвилеподібних пасажів варто перерозподілити динаміку зі спадом до *P*, спалахом на *F* та цілеспрямованим наростанням акцентованих октавних ходів до заключних акордів на *FF*. Дуже зручною в арпеджованих пасажах є пропонована піаністом позиційна аплікатура в лістівських традиціях.

У четвертій варіації панує стан заглибленої медитації – спокійне стримане *legato*, що контрастує з попереднім бурхливим *Molto allegro con fuoco* і заключним *Allegro moderato (Fuga)*. Для досягнення плавного *legato* в складному переплетенні горизонтальних голосових ліній дуже зручним є прийоми передачі у кожному з тактів двох вісімок другого голосу з правої в ліву руку. Заглиблене *PP* підкреслить характер *misterioso* і приведе до заключного розділу четвертої варіації *meno tempo* в *D-dur*. Тут знову повторюється основний лейтмотив Сонати на вже неодноразово застосовуваній довгій дзвоновій педалі.

Між застиглими на ферматах заключними акордами четвертої варіації та темою фуги знаходиться її мотивне передбачення, яке О. Криштальський трактує спершу *sostenuto e piano* з наступним цілеспрямованим рухом до самої вже фуги. Піаніст провів колосальну працю над аплікатурою цієї справжньої фортепіанної партитури. Оскільки чотириголосся фуги ускладнено композитором октавними і акордовими дублюваннями та загальною варіаційністю викладу, воно вимагає коректування динамічного плану. Пропонується протиставлення однойменних *C-dur c-moll* на *forte piano*, і зникнення до мерехтливого *PP* після кульмінаційного проведення теми в ритмічному збільшенні акордами лівої руки, а перед заключним *grandioso* відхід до *mf*. Саме *grandioso* піаніст виконує *meno mosso*, почергово виділяючи тематичні мотиви у всіх глосах.

Соната В. Барвінського, в якій автор сфокусував досягнення романтичного піанізму, оригінальний і неповторний твір даного жанру в українській музиці. Вона є ще одним свідченням глибокої єдності українського мистецтва з

європейською культурою. А вдячні сучасники з нетерпінням будуть очікувати опублікування цього твору в редакції талановитого інтерпретатора.

Наявність типових рис романтизму, як вже відзначалося, справедливо констатовалося у працях С. Павлишин [130], В. Козлова [78], та інших авторів, вони демонстративні, але є явно *вторинними* у структурі композиції, яка створювалася у постромантичну добу. Тому в даному аналізі Сонати В. Барвінського акцентувалися ті моменти протонекласицизму та імпрессионізму-символізму, які характеризували музичний «вітер епохи» і яке високоталановитий автор не міг обминути в силу об'єктивних показників історичних засад мислення людини.

Підсумком аналізу Сонати В. Барвінського є усвідомлення того, що митець komponував свій твір, будучи високоосвіченим музикантом і оригінальним мислителем-митцем свого часу, що позначило його чутливість до «покликів епохи». При цьому саме звертання до камерно-інструментальної типології у представника нації, що ствердилася для всього світу як «співочий край» із сильною церковно-хоровою основою останнього, само по собі заявляло «модернові наміри» і тим вписувалося у епоху Науково-технічної революції.

Значний вплив народної музики у своїй сонаті Василь Барвінський уміло komponує з відвертими спираннями на старовинну *церковну* сонату в композиційному рішенні циклу і у притаманності фактури *витриманого голосоведення* на протязі масштабної композиції, у тому числі у зведенні фактури 4-х голосної Фуги до двошаровості октавно-акордових дублів.

Символістським нахилом відмічене саме уникнення прямого цитування фольклорних зразків у темах Сонати В. Барвінського, при тому що патріотичні установки композитора не підлягають сумніву. Але і у К. Дебюссі, і у О. Скребіна, у К. Шимановського 1900 – 1910-х років відверті звернення до символізму відходили від фольклористських втілень, проте відзначені аналогіями до старовинно-релігійних, духовно-фольклорних втілень, які чутливо відзначав Б. Яворський у «дзвонностях» О. Скребіна і які наївно програмувалися зверненнями Дебюссі і Шимановського до літургійних

звучань у емблематичних творах першого двадцятиріччя ХХ віку типу Прелюдії ХХ («Затонулий собор»), «Мучеництво св. Себастьяна», «Король Рогер» та інших.

Таким чином, відмічаємо «стирання» граней частин і розділів, зведення театрального різноманіття форм класичної сонати до відсторонено-монологічного, споглядально-жанрового викладення тематично-образних послідовностей, в яких не визначені контрасти індивідуально-суб'єктивного і узагальнено-об'єктивного початків, що були рушійною силою класичної і романтичної сонатності європейського взірця позафольклористичного спрямування.

Але має місце явна апеляція до духовної споглядальності старовинно-фольклорних пластів викладення тематизму, містично-медитативні проєкції якого вирішуються переважачим тихим і помірним, повільним звучанням, але з внесенням контрастної «терасності» старовинно-церковної музики, в якій скромність стриманого звуковидобуття деколи змінюється декламаційним Возглашенієм. Ці стильові риси підкреслюють і відповідність романтично-традиціоналістській палітрі у В. Барвінського, переломлення якої у нього виявилось у взаємодії з модерном минулого віку, як то спостерігаємо у традиціоналістів, у принципі, В. Косенка, М. Метнера, І. Падеревського та ін.

Проаналізувавши дану Сонату можна зробити висновки, що Василь Барвінський є високодосвідченим митцем, його творчість поєднала романтичні, традиціоналістські риси з модерністичним покликом часу, який панував в епоху ХХ століття, демонструючи органіку традиції і часом вирішеної новаційності, яка проступає в чутливості до староклавірного трактування фортепіанної звучності. Введення Фуги у фінал визиває аналогії з Sonata da chiesa XVII-XVIII ст., що надає аналогії до барокових форм і смислів-чинників стилетворення.

2. 2. Сонати і Сонатина Романа Сімовича

У плеяді визначних музикантів, які репрезентували українську музичну культуру в Галичині першої половини ХХ століття, чільне місце належить Роману Сімовичу – композитору-симфоністу, педагогу, музичному критику і піаністу-виконавцю. Учень В. Новака, що був устоем традиціоналізму у ХХ ст., стійко продовжуючи лінії творчості А. Дворжака у період торжества «чеського авангарду» Л. Яначека, Р. Сімович явно схилився до солідаризації зі своїм знаменитим учителем, який для нього втілював європеїзм і тим серйозні перспективи національного мистецтва у минулому столітті. До фортепіанної музики Р. Сімович звертався протягом усього свого творчого життя. Серед небагатьох його фортепіанних творів присутні, в основному, циклічні композиції великої форми – 2 сонати, 3 сюїти, Сонатина, Прелюдія і фугетта, Концерт.

Щодо композиторського стилю Р. Сімовича варто зазначити, що він, як відзначено вище, надавав перевагу дотриманню класичних канонів форми. Його музична мова базувалася на досягненнях європейського музичного романтизму-реалізму ХІХ ст., поєднаного з адаптацією цих досягнень до національного ґрунту (як, наприклад, обробки народних пісень для фортепіано, стилізація під народно-пісенні зразки у «Сонатині»). Авторський тематизм Р. Сімовича є колоритним, оригінальним, вагомим його джерелом став фольклор різних регіонів України – він черпав і з гуцульських коломийок, звертався до колядок, припадними для нього були і козацькі історичні пісні, думи. При цьому фольклор у його фортепіанній творчості вживаний як у вигляді цитат, так і у вигляді переконливих стилізацій.

Можливість аналізу (як і популяризації у виконаннях) фортепіанної музики Р. Сімовича ускладнюється тим, що значна частина її (передовсім циклічні композиції) не публікувалася і розповсюджувалася хіба що в рукописах. Так, у 1961 року, у збірнику «Фортепіанні твори українських радянських композиторів», упорядкованому М. Дремлюгою, опублікована була «Фантазія» Сімовича. І тільки посмертно, в 1985 р. Х. Мисюк-Попович упорядкувала збірник «Вибрані твори для фортепіано» Р. Сімовича (Київ:

Музична Україна, 1985р.), який став нині єдиним збірником, де зібрано більшу частину фортепіанної спадщини композитора (там є 4 п'єси з «24 обробок народних пісень...», «Прелюдія і фугетта», «Рондо-каприс», «Сонатина» та «Варіації»). Решта фортепіанних творів композитора, в тому числі і дві Сонати, не опубліковані.

Певну інформацію про ці, нині недоступні твори, дають рецензії в пресі на концерти, де вони виконувалися. Таким є виступ рецензента «Неділі», що зазначав себе через псевдонім «К. Наві» і в описі «Музичне життя з Праги», розказав про підсумковуючий річний концерт композиторської школи професора О. Шіна. Той концерт відбувся 25 травня 1932 року – і в ньому прозвучала Перша фортепіанна Соната Р. Сімовича. А далі – слова кореспондента:

«Соната складається з трьох частин: I – Allegro vivace (сонатна форма), II – Andante (рондо велике), III – Allegro (рондо сонатне). Соната в цілому модерна, але цей модернізм у автора не є самозначущим, він є наслідок фахової озброєності, вміння використовувати сучасні композитору смисли-техніки музичного мовлення. Модернізм Р. Сімовича можна назвати «розумовим», оскільки він його вживає в спрямуванні конструктивізму неокласики, про що свідчить виділення рондальних побудов (див. II і III частини), завіщаних духовним смислом рококо і концертами абата А. Вівальді, тобто маємо певні необарокові нахили неокласицистського тяжіння» [121, с. 12].

Далі названий кореспондент продовжував, що у виразному плані Перша соната Сімовича містить емоціональний позитив, позбавлена втілень хворобливих явищ експресіоністської антиестетики і т.п. Вона вражає своєю життєвою переконуючою майстерністю метафоричних багатоскладових поєднань. Відзначається «винахідливість структурних накладень у формі», цілісність і цікавість клавіризованого фортеп'янового стилю», «розвиток у одному діяльному плані ритмічного напруження». І, нарешті, можемо солідаризуватися, у цілому, з подальшими словами дослідника:

«...життєвість (твору Сімовича – Т.Ч.) далі виявляється в активному становищі до сучасности – дійсність свого пафосу (пишність фортеп'яного стилю), стремління органічно прийняти народну творчість (тематика, ритміка, гармонія), ствердження митцем своєї волі над життям і бажання створити нові форми в ім'я нового замислу (відступи від класичних форм, напр. 2-га частина)» [121, с.12].

Однак не можемо не зауважити про гіперболу щодо «відступу від класичних форм» щодо II частини Сонати: адже рондальна будова відзначила II частину Патетичної Бетховена – і не тільки її. Так що рондальність II частини не може давати підставу для констатації «новаційного мислення» автора.

І той же рецензент «К. Наві» у часописі «Неділя», даючи оцінку Першій сонаті Р. Сімовича, відзначає також певну складність фактурних завдань виконавства твору:

«Соната написана піаністично (Р. Сімович сам піаніст і добре знає можливості свого інструмента), але до виконання цієї сонати може братись лише піаніст-майстер. І виконав сонату 25.05. не тільки віртуоз, але й піаніст з великими можливостями, Р. Савицький (учень майстерської школи проф. Курца), теж наш земляк. Виконання Р. Савицького виказало, якого талановитого митця в ньому маємо, чистий піанізм у майстра заголом стоїть високо, звук завжди чарівливий. Надзвичайна майстерність артиста зуміла весь час тримати слухачів у стані уваги й напруженого інтересу» [121, с.12].

Судячи з приведених слів коментара, на першому плані виконавських завдань Сонати стоїть піаністична моторика, тобто клавірні основи піаністичної виразності, спадковані моцартівсько-шопенівською лінією фортепіанних виборів. І такий вибір закономірний – у зв'язку з пам'яттю про діяльність у Львові К. Мікулі, учня Шопена, що зберігав величні накопичення салонного стилю великого польського майстра.

Першу сонату, спочатку, у 1932 р., представленої Р. Савицьким, у 1943 році третю частину виконувала молода ще тоді Рада Лисенко на концерті

нових творів української музики, що відбувся у Львові 26.12.1943 року у Літературно-мистецькому клубі. Цікаво, що в пресі рецензував цей концерт Роман Савицький і, між іншим, висловив свою оцінку не стільки гри піаністки, скільки самого твору:

«З фортеп'яної музики почули ми третю частину першої фортеп'яної сонати Романа Сімовича, написаної ще в часи студій в Празі. В цій сонаті є багато оригінальних помислів фортеп'яної техніки і барви, і нею, як великим твором (три частини) та іншими численними фортеп'яними творами поставив себе Р. Сімович в ряді добрих наших фортеп'яних композиторів» [114, с.3].

Дві сонати Р. Сімовича написані на різних етапах творчості. Тричастинна Соната №1, що належить до празького періоду (1932), тематично пов'язана з українським фольклором, зокрема, з його танцювальною стихією. І такий поворот про-неокласичних стимулів співпадає з тенденціями неокласики М. Равеля, вплив естетики якого є очевидним. Зустрічаємо тут притаманний ще романтичній музиці і широко представлений у фовізмі Равеля принцип трансформації мелодичного матеріалу та гармонізації, але тих, що відсторонювали романтичну антиномічність суб'єкт-об'єкт, переводячи у постсимволістську *споглядальність*.

Друга соната (1939), яка відкриває нову сторінку у творчості композитора, втілює різноманітне коло образів. Над цим масштабним чотиричастинним циклом він працював одночасно з роботою над симфонічною поемою «До світла». Соната якнайповніше виявляє індивідуальний стиль автора; її багатий драматичний матеріал близький до народної музики Гуцульщини. Однак гармонічний комплекс значно поповнений прийомами барвистого звукового живопису, близького до імпресіонізму, а драматична спрямованість споріднює її з романтичною сферою – у постромантичній корекції зіставлення-спогляння [114, с.19].

Сонатина була написана 1944 року в період захоплення композитора гуцульським фольклором і створення Першої («Гуцульської») симфонії. «До самостійної творчості, побудованої на народному мелосі – пише

В. Барвінський у рецензії на концерт в газеті «Радянське мистецтво», – Р. Сімович прийшов лише за радянських часів. Його фортепіанна сонатина побудована на народній тематиці західних та східних українських мелодій. Але найяскравіше виявила себе ця риса у великому симфонічному полотні «Гуцульської симфонії» [6, с.4].

Як бачимо, критик одразу ж поставив фортепіанний і симфонічний твір Р. Сімовича в один ряд. Відчуття стихія гуцульського фольклору в обох творах стала підставою гострої і несправедливої критики, звинувачення Р. Сімовича у так званому «етнографізмі» з тавром «національної обмеженості» з боку партійних музикознавців [6]. Але для нас важливим є те, що профовістські равеліївські заповіді «фольклоризованого неокласицизму» в названім творі є наявними й відмітними в авторському баченні стильових переваг.

Сонатина A-dur яскраво представляє неокласичну лінію в дусі П. Хіндеміта, коли ефект «гостроти» подання класичної моделі, представлений бітональним нашаруванням, але сама ідея суміщення тональностей, що відстають на секунду є ближчою до Стравінського з його «терційовими стрічками», що демонстрували гетерофонний нахил його мелодичного стилю. Але, Сімович на відмінну від Стравінського «накладає» не велику і малу терцію, а дві великі терції на велику секунду що стоять одна від одної. Тому зразу виділяється фовістська від Равеля цілотонна ладова колористика, що надає архаїчного “скіфського” (пор. із “двічімажором” С. Прокоф'єва) колориту сукупній Скарлатієвській фактурі даного твору. Оригінальне гармонічне забарвлення на початку, здавалося б, простої теми: твір у A-dur починається наче домінантнонакордом у тональності G-dur, який переосмислюється (як показує уява тоніки у третьому такті) як квінтсекстакорд другого ступеня (Див. приклад 6). Такі звертаючі на себе увагу гармонічні звороти типові для гармонічної мови Р. Сімовича, і це демонструється неодноразово.

Сонатина демонструє зіставлення двох фактурно не схожих тем (що нагадують саме українські мелодії), але споріднених з жанровою основою. Дослідники, що вивчали фортепіанну творчість композитора – М. Білинська та Х. Мисюк-Попович – стверджують народно-пісенну основу цього циклу, а остання із зазначених намагається навіть точно вказати назви використаних пісень. Перша частина Сонатини (див. зазначення жанру, що повторює обриси твору М. Равеля 1900-х років) написана у сонатній формі. Х. Мисюк-Попович вказує, що перша частина ґрунтується на основі двох народних пісень: «Ой летіла горлиця» та «Віють вітри» [114, с.20].

Вказана пісня «Віють вітри» як джерело побічної теми викликає певний сумнів: адже інтонаційно ця пісня дуже добре відома і популярна передусім з «Наталки Полтавки» І. Котляревського, а також з «Української симфонії» М. Калачевського. А розпізнати її інтонації в побічній темі Сонатини Р. Сімовича складно, хоч і не виключається, що вказана науковець мала на увазі інший варіант запису пісні. Кожна з тем експозиції за структурою не перевищує форму періоду, що наближає сонатну структуру до її строфічного витока. У темі головної партії цей період неквадратний (7+9 тактів), неповторної будови, модулюючий у домінантову тональність (E-dur) (Див. приклад б).

Танцювальний характер головної партії підкреслює штрих *staccato*, пунктирний ритм та характерні акценти на сильних та слабких долях у лівій руці. На мотивах теми головної партії формується і зв'язуюча, насичена загальними формами руху (у вигляді постійної довгості показує восьмі), що надає їй певного відтінку клавірності, доречного в неокласичному тлі структури композиції. Напротивагу легкому танцювальному викладу головної партії побічна партія, яка спирається на рух «четвертями», що надає їй хоральності, де кожен з голосів чотириголосся поліфонізований. Ця тема у традиціях класичної сонати написана в домінантовій тональності і являє собою період з трьох восьмитактових речень повторної будови. Уся ця тема звучить на *p* з позначкою *espressivo*. Тональні процеси, що відбуваються у

рамках побічної теми охоплюють *fis-moll* та *cis-moll*. Але, як бачимо, контраст головної і побічної – танцювальність і пісенність – є відносним: обидві базові теми відзначені *жанровістю*, тим самим наближаючи твір до сонатно-сюїтних побудов ранньобарокової доби.

У розробці, після невеликої зв'язки, мотивна робота спочатку зосереджується на побічній, а потім на головній темі, які в процесі подання щедро колоруються й «обмінюються» елементами виразу. Цій частині притаманна яскрава колористика, вишукана гра мажору й мінору – та ігровий принцип домінує у виразній палітрі пьєси. Головна та Побічна партії в розробковому-розвиваючому розділі показані з опорою на рух шістнадцятих в акомпануючих мелодіях фігурах. Елементи саме розробки намічені в проведенні матеріалу головної партії в *басах*, що надає їй якби «демонічних» ознак. Після останньої хвилі розробки, поява побічної теми ознаменовує початок репризи, яка у даному творі є дзеркальною, що демонструє засвоєння досвіду шопенівських сонатних *Allegro*. Виклад теми змінено фактурно: замість хорального чотириголосся експозиційного викладу, тема проходить на фоні мелодизованої гармонічної фігурації в *басу* (рух шістнадцятих на *fortissimo*). Динамічний відтінок *ff* та уточнення *Pesante* створюють атмосферу грандіозно-святкової кінцівки, тобто ліризм-пісенність побічної партії наповнюється певною плакатністю і «м'яким варваризмом». Показана в репризі і головна партія *tempo primo* (130 такт) (це все відрізняє від Шопенівської репризи в 1 частині *B-moll* сонати) при чому в репризі відтворюється бітональний ефект зачину. Але всю сонатну конструкцію завершує *кода*, де в арпеджійованому викладі з терпкими, типово *равелівськими* секундами, просвітлено звучить побічна тема на *pp*, кладучи ліричний підсумок розвитку тематизму. Вона як відгомін здійснених подій проходить у високому «небесному» звучанню на рівні третьої октави знову в основній тональності, але позбавлена народно-пісенного колориту (в експозиції квінтовий-бурдон, ефекти підголоскового розспіву), тоді як заключне проведення подане хорально-партесно, аккордами, як певний Божий

знак в охоплені класично-фольклоризованого матеріалу. Фольклоризм демонстративно не показаний в Сонатині, але жанрова основа тем наводить паралелі до фольклористичних виходів вираження.

Друга частина Сонатини – мініатюрне *Adagio cantabile*. Воно написане у простій репризній тричастинній формі з контрастною серединою («пісня без слів»), динамізованою репризою та невеликою кодою. Написана у тональності F-dur це медіантове співставлення. У цій частині ще більше, ніж у попередній, відчувається фольклорна основа, підкреслена автором перемінними метроритмами, які змінюються майже кожний другий такт (5/8, 3/8, 4/8). В основі цієї частини, безсумнівно, лежить колядка (Див. приклад 7). Її жанровий характер, закладений у ритмічній схемі, підкреслено чотириголосним акордовим викладом з поліфонізацією голосів, що ставить перед виконавцем додаткові труднощі.

Тема другої частини включає в себе квартовий хід та оспівану терцію, що співвідносно з першою темою I частини. Так вимальовується контактність з структурами сюїт-сонат старої французької школи, де так звана риторична тема, тобто певна ритмо-інтервальна значима абстракція надає єдності різномісним, різножанровим і різнотематичним в повній вибудові теми утворення п'єс циклу.

Середній розділ (7 тактів) є розвиваючим, його тема інтонаційно і ритмічно споріднена з початковою, хоч містить нові фактурні оздобы: постійне відставання басів від мелодії на одну шістнадцяту. Ці ритмічні «неправильності» надають ефекту просторовості фактурному виявленню, відтіняючи нормативність репризи. Розширення з відхилення в C-dur (в 10, 11 тактах) змінюється проведенням варіантом основної теми (від 13 такту) E/C-dur. А реприза знову подає пасторальну прозорість F-dur, повністю відтворює склад експозиційного викладення, завершуючись п'ятитактовою кодою. Це типова арія-пісня без слів.

Друга частина, як і кантиленна побічна партія, вимагає зміни туше відносно моторно-танцювальних побудов головної партії *Allegro*. В *Adagio* ж

домінує співучість, «оксамитова» плавність, що дає можливість відтворити градації емоційних нюансів колядкової славилності у грі.

Фінал, як і I частина, теж має сонатні риси будови:

«Найбільш цікавим є своєрідний фінал сонатини, побудований також на двох українських народних мелодіях: гуцульський (коломийка), почутій композитором у Микуличині, і відомій пісні «Ой джигуне, джигуне». Автор збагачує народні варіанти шляхом гармонізації (фінал являє собою барвисту картину народно-танцювальної сцени)» [114, с.20].

III частина Сонатини Allegro, загальна ознака форми рондо-соната, очевидна жанрова основа – танцювальність. В основі теми головної партії фіналу Сонатини покладено коломийку, а у використанні цього жанру в інструментальній (зокрема, фортепіанній) музиці Р. Сімович продовжує традицію, започатковану ще М. Вербицьким та широко культивовану у творчості С. Людкевича, В. Барвінського, Н. Нижанківського, М. Колесси (Див.приклад 8): зосередження на енергії «ритмічного прориву», що протистоїть співочим фрагментам композицій. Основна тема, вона ж головна партія складається з ходів на терцію та кварту, тобто відтворює «риторичну тему» дану у I та II частинах, при чому терцієвий хід підкреслений змінністю терції тоніки, тому ефект блюзового ладу, тим більше що є низькі 7 та 6 ступені. Тим самим стає підкреслений «сучасницький колорит звучання». Теми головної партії досить розлога, її виклад ускладнений тим, що її структура дана парою періодичностей. У цілому у фіналі, як і в попередніх частинах композиції, панує жанровість, яка корегує сонатні стосунки у наближенні до строфічно-варіаційних побудов, з яких, історично, народилася сонатна структура. В процесі розвитку теми стають більш помітними українські колядки. В тональності ефекти домінантового ладу від a-moll. Нарешті стає помітною похідна, але все ж досить самостійна представлена ритмічна фігура (такт 44), вона починається в a-moll, якби блюзовому, але модулює в E-dur, є відхилення, але ритмічно-фактурно досить самостійна тема.

Зв'язуюча побудова (такт 80), до *tempo primo*, вона виконує функцію розробки, навіть з'являється «привид» II частини, тому що проходить в тональності *f-moll*, а це тональність основної теми, також підхоплює той коломийковий потік, заданий першим етапом експозиційного викладу. У динамізованій репризі простої тричастинної форми теми головної партії мелодія коломийки орнаментується інтенсивним рухом довгостями шістнадцятих. А при показі теми побічної автор істотно відходить від канону класичних тональних співвідношень (що для колористичних зіставлень ще від XIX ст. було прийнято), оскільки при основній тональності *A-dur* проводить побічна тема звучить у тональності нижньої медіанти – *fis-moll*, відтворюючи єдність однойменно-паралельних тональностей (що мали у Концерті *e-moll* Ф. Шопена). Композитор збагачує тему засобом перегармонізації, завдяки чому тональність *fis-moll* стверджується лише в кінці показу теми.

Невеликий за обсягом (18 тактів) середній розділ сонатної форми можна вважати розвиваючою зв'язкою, але не розробкою – остання не співпадає з жанровою конкретикою тем, яким бракує узагальненості виразу класично-романтичної сонати. Тематично він цілком ґрунтується на темі головної партії, демонструючи варіантний плин викладу.

Реприза сонатної форми відтворює експозиційний матеріал з деякими змінами. По-перше, це показано у скороченні (проводиться тільки експозиційний період і середина головної партії) і перемонтажовані складові головної теми. По-друге, побічна тема проводиться в основній тональності з виразною гармонізацією в *A-dur*, тобто зовсім традиціоналістськи підсумковуючи фольклоризм Сонатини.

Одне з найголовніших завдань, що постає перед виконавцем – це охопити і відтворити все сонатно-сюїтне наповнення даного твору, який, за своєю стильовою суттю, стоїть на межі традиціоналізму проромантичного типу й неокласики XX віку. Останнє проявилось в простоті просюїтного трактування сонатної форми, у стриманості виявлення експресії, у рівновазі і пропорційності елементів тематизму й форми.

Неокласична стилістика і пов'язані з нею прозорість і простота фактури традиціоналістськи поєднана з національно-мелодичним забарвленням матеріалу, що вказує на тип фортепіанного туше й звукової палітри у цілому. У цьому плані крайні частини вимагають в основному дзвінкого, яскравого, навіть трохи клавесинного звуку, що потребує дрібної пальцевої моторики та легкого, блискучого *perle*. А зміна такого туше призначається на етапі гри кантиленної теми побічної партії та музики другої частини, де домінують співучість, «оксамитова ніжність» звукоподання, що дає можливість відтворити найтоншу градацію нюансів фортепіанної колористики.

Педалізація покликана допомогти виконавцю відтворити зміни звукових барв. У публікації нотного тексту Сонатини вона проставлена доволі рясно, причому домінує типова для класиків короткочасна педаль (як правило, на кожен долю, іноді – на один або два такти) переважно за гармонічним принципом. Дуже доречно застосування такої педалі для коломийки у головній темі третьої частини, де педаль підкреслює враження характерної для коломийки присадкуватості. Поза тим, довгих колористичних педалей, які б давали обертоновий ряд, у творі немає. Можливо, представлена у виданні педалізація є надлишковою для виявлення неокласичних, актуальних для ХХ сторіччя рис виразності.

Важливою стороною у виконанні є доречна агогіка, яка передбачена національним мисленням композитора і відмічена відповідними позначками в тексті. А крім того потрібно пам'ятати про строгість ритмічної пульсації, яка наближає до остінато відповідних побудов ХХ ст. і притаманних у великій мірі творам М. Равеля, на якого явно оглядався Р. Сімович. З агогічними нюансами пов'язана й динаміка, градація якої у творі виписана щедро й різноманітно. Для виділення звучання, в основному, мелодичної лінії, для підкреслення ритмічної пульсації важливу роль виконують артикуляційні вказівки – акценти і сфорцандо, стакато, легато, тенуто.

Можливо пронеокласична стилістика твору зумовила відсутність у всіх трьох частинах циклу довгих ліг: домінують короткі – на половину чи цілий

такт, іноді трапляються ліги на 2 такти – подібно тому, як домінуючими є короткі ліги у сонатних циклах віденських класиків. У своєму творі Р. Сімович поєднує легато і стакато, трапляються досить часто позначки тенуто, – як це маємо у М. Равеля, С. Прокоф'єва та інших авторів ХХ ст. Цікавим є те, що у творі відсутні паузи (як не згадати про «витримане голосоведення» італійської клавірності, тим більш що поширеним артикуляційним знаком являється фермата, притаманна артикуляційним показникам повільних частин клавірних творів італійців ХVIII ст.).

В цілому Сонатина підкорює лаконізмом, яскравою жанровістю образом, підкресленим багатством фактури та різноманітним динамічним відтінком «пісенно-танцювального вінка». Усе це вимагає від виконавця володіння відповідною палітрою технічної підготовки, відчуття колористики звукових фактурних побудов у реєстрових переходах та змінах гармонічних нюансів, головне, розуміння цілісності образу твору з опорою на клавірні можливості фортепіано, поєднані з академічною оркестральністю і щедрою педалізацією кантилени.

Очевидною є традиціоналістська установка Р. Сімовича, в якій, тим не менш, віддзеркалились тенденції модерну – щодо втілень ранньосонатних компонентів у формі і дотримання переважаючого моторного тону у викладенні тем-образів. Тим самим виділяються риси *помірного неокласицизму* у творчо-методологічній палітрі митця, налаштованого через фольклоризм демонструвати в своїх надбаннях вірність національній ідеї.

2. 4. Соната Антіна Рудницького

Антін Рудницький увійшов в історію музичної культури як митець-універсал: він реалізував себе у різних сферах музичної діяльності – композитор, диригент, піаніст, концертмейстер, музикознавець, музичний критик. Рудницький почав творчий шлях у 20-ті роки ХХ століття, виявив себе у широкому колі жанрів. Це опери («Довбуш», «Анна Ярославна», «Княгиня

Ольга»), балет, 3 симфонії, ораторія, 2 струнні квартети, Соната для віолончелі і фортепіано, Концерт для віолончелі з оркестром, близько 70 солоспівів.

Фортепіанна творчість займала місце у нього творчої лабораторії – тут явно надихав композитора приклад Віденських класиків і Л. Бетховена в першу чергу. А оскільки до створення музики для цього інструменту автор звертався протягом всього життя, то вона й втілила усю стильову еволюцію його творчої діяльності. Як окреслив її сам автор у своєму нарисі «Українська музика», то був хід від радикального авангарду, іноді навіть надто переобтяженого ускладненою музичною мовою, до більш поміркованого способу вираження і в наближенні до романтизму.

З модерною музикою стиль А. Рудницького споріднює багатопластова фактура, насичена терпкими дисонантними гармоніями, особливе захоплення політональними поєднаннями, акцентність, тяжіння до нерегулярної метрики. Але і з романтизмом композитора пов'язують певні суттєві для нього фактори: не лише застосування традиційних форм, програмності, але й звернення до фольклорного матеріалу як мелодійно-співочої даності (адже в цілому у ХХ ст. панував «неофольклоризм», архаїчні витoki якого обходили спирання на мелодійні форми, показуючи лише тембро-інтервальні й ритмо-інтонаційні надбання – див.у Б. Бартока та ін.).

В цілому, незважаючи на стильову еволюцію своєї творчості, А. Рудницький завжди опирався на національний український музичний фольклор в повноті виявлення його художньої сутності, яку він усвідомлював у якості певного ґрунту виразу. Так у своїй фортепіанній творчості Рудницький звертається до української народної пісні, намагаючись «поєднати непоєдане», «притягуючи» вказану пісенність у досягнення європейської музичної мови ХХ століття.

Соната ор. 10 була написана в 1931 році, на Міжнародному конкурсі (Польща, 1937 р.) А. Рудницькому була присуджена перша премія за кращий музичний твір. У Сонаті помітна схильність до барокового і класичного стилю. Весь тематичний матеріал оснований на піснях українських січових

стрільців. Соната відзеркалює усталені уявлення про сонатний цикл з трьох частин і з відповідними темповими контрастами, але друга частина, як тема з варіаціями, складає досить об'ємне звучання і варіації мають різножанрові наповнення, тому претендують на певну самостійність у виразному плані. А короткість третьої частини, тим більш у темпі *Allegro*, виходить як продовження тих п'єс вірацій другої частини. В результаті маємо наближення до структури багаточастинної барочної сонати з одної сторони (за рахунок вище вказаного розкладу II частини на п'єси варіації), а з другої сторони конструивна сполученність II та III частин, і певна розлогість викладення, I нагадує так звані старовинні італійські сонати Д.Б. Саммартіні, Д.Б. Мартіні з двох частин, на відмінну від першосонат де повільно-швидко, а тут швидко повільно, з прискоренням в заключному фрагменті.

Таким чаном за самою конструкцією соната Рудницького претендує на неокласичні стильові заявки, оскільки заявлена схема побудови від старовинної музики сполучена з демонстративними ладовими жортскостями, що йдуть від «емонсипації дисонансу», Шонбергової свобідної атональності. В цілому тональний опір має місце, але він якраз принципом свобідної атональності переміщається, бо початок сонати явно ускладнений лад від Ля, а закінчується перша частина з опором на соль-дієз. Друга часина починається в фа і знову «сповзає», бо закінчується в ми бемоль. Відповідно III часина у дусі Стравінського мала секунда си/си бемоль як базовий комплекс. А на завершення тут ми-бемоль. Тобто композитор сам підкреслює спорідненість в тональному мисленні II та III частин (є знак атака від II до III частини).

Перша частина має ознаки сонатної конструкції, оскільки складається з досить афтономних фуктурно і висотно тем. Мелодичний матеріал, яким починається перша частина – дві висхідних кварта, типові для архаїки слов'янських інтонацій, також нагадує знаменитий трубний хід з поеми «Екстазу» Скрябіна і фоном виступає «рухлива педаль» оспівування устою Ля хроматичними висотностями. Тема яка може бути трактована як головна партія розкладена широко, звертаємо увагу на першість у сприйнятті

квартового зачину, і вже як заповнення інтервального простору виступає оспівування терції в основній мелодії (такт 2). Початкове двоголосся подається у швидкому темпі: у головній темі ясно відчувається тема народної пісні «За світ встали козаченьки». Ця тема є інтонаційним зерном тематизму всіх частин сонати.

Друга тема (побічна партія) проходить в іншому характері звучання, в ній маємо більш ліричний вираз настрою: в її основу покладена пісня «Ой, видно село». Цікавим є те, що тема написана в політональному поєднанні *gis* та *cis - moll*. Щодо заключної партії, то її контури тут не є чітко вираженими (Див. Додаток 12).

Розробка починається в тональності *g-moll*. Плавній мелодичній лінії, яка проводиться в басу, притаманний характер вираження фактурної просторовості. В даній частині композитор використовує перемінний розмір, підкреслюючи як би нестійкість та розробковість тематичного матеріалу. Тут проходять фрагменти головної теми, що ніби «накладаються» один на одного. Після тональних співвідношень *c-moll* та *a-moll* перед репризою ще раз з'являється головна тема, але у відверто ліричному характері. Вона явно переосмислена, завдяки новому метричному співвідношенню, поєднує в собі ритмічні фігури триольного руху восьмих і поліритмічні побудови (Див. Додаток 13).

Реприза відкривається проведенням головної теми в політональному поєднанні партій лівої (*es-moll*) та правої рук (*d-moll*), тим самим набуваючи ознак «неправдивої» репризи. Інтонаційно тема зберігається, але звучить в октавному вигляді в супроводі триолей (Див. Додаток 14). Побічна партія звучить у *As-dur*, а для її розвитку використано ходи, що утворюють низку секвенцій. Теми політонально накладаються (*cis-* та *fis-moll*), а це створює ефект звукового напруження. Звучання поступово насичується, головна тема набуває схвильованого характеру, весь цей розвиток досягає своєї вершини – кульмінаційно востаннє звучить побічна партія на *фортіссімо*. Сама реприза є скороченою, і перша частина завершується в тональності *gis-moll*. В цілому ми

бачимо наявність прелюдійних жанрових рис. Цей штрих жанрового втілення також зближує зі Скрябіним.

Друга частина – вільні варіації як послідовність Теми й п'ятьох варіацій. Інтонційно тема побудована на стрілецькій пісні «Ой зажурились стрільці Січовії», вона діатонізована у викладені, фактура нагадує принцип заспіву і підхоплення звучить в тональності f-moll впродовж чотирьох варіацій (Див. Додаток 15), і тільки п'ята написана в далекій тональності es-moll. Квартовий мотив, який мав значущі вираження в першій частині в темі другої частини є також початковим, але він буквально «тоне» у терцієвих послідовностях по горизонталі (див. послідовність з другої чверті до кінця 1 такту) і по горизонталі – терцієва втора, виразно виписана у верхніх голосів на протязі всієї теми. А наявність контрапунктично а згодом вільніше показаного баса виникає алюзія до фактури канта.

У першій варіації показаний тільки основний мелодійний стрижень в обсязі періоду. Композитор збагачує звучання за допомогою заповнення довгостей вісімок короткими шістнадцятими, тим самим вдаючись до прийому «колорування» мелодійного стрижня. У другій варіації використовується принцип аугментації, тобто тривалість основної теми збільшується вдвічі: отримуємо перехід з основної ходи восьмими на четверті. Вона включає в себе силові «бряцання», тема проходить в середньому голосі у «трубній» тиситурі та артикуляції.

Третя варіація вельми вирізняється з-поміж всіх, вона покузує «повітряне скерцо» її тональності дає зсув з основної і починається в E-dur і потім «розчиняється» у cis-moll, терцієвому доповненню початкового опору на E. Змінюється розмір з 3/4 на 6/8, виклад теми зміщений інтервально на секунду, а вся варіація наповнена альтерованими акордами та хроматизмами. У четвертій варіації тема зосереджена в середньому голосі фактури, тема знову провокальна і вертається основна тональність. Рух пришвидчується за рахунок тріольного дробнення. Композитор використав тут елементи головної теми з першої частини Сонати. Але згодом все це модулює в es, тобто в темну

тональність, жалобного значення, таке завершення варіації є і тонально розімкнутим і автор пише Attassa що приводить нас до п'ятої варіації.

Особливої уваги заслуговує заключна варіація в *es-moll*, оскільки вона наймасштабніша з попередніх чотирьох і сповнена колористичної, насиченої акордової фактури, а тема викладена в басу дубльованими октавами. Тут композитор використовує інтонації побічної партії першої частини композиції. Закінчується друга частина повільним, дещо трагічним маршем, і все звучання завмирає на *ppp*.

Відразу, без паузи органічно підхоплює в *Allegro con fuoco* третя частина, в тональності *Es-dur*. Ця частина є моторною абстракцією (на відміну від жанрової моторики ряду варіацій II частини), і одночасно цей моторний фінал і варіації і в цілому цикл посполізую накопичення скерцозності. Адже основна ритмічна фігура дві шістнадцяті і восьма за Бесселером [174] є основною ігровою фігурою обмеженою для церковного дзвону, і тим самим претендує на значущість високої абстракції по відношенню до жанрових виходів II частини, і навіть жанрових пісенно-танцювальних зворотів I. Тут присутні елементи джазу та регтайму. Яскраво відчутні головна та побічна партії, та попри це автор звертається до тем з першої та другої частин, що дає відчуття підсумку і завершеності форми (Див. Додаток 16). Так у такті 26 ми маємо відтворення квартового ходу першої теми твору, правда в дещо зміненому характері, але впізнаваному. Далі в такті 52 починається показ теми з II частини. При чому якщо цитата з *Allegro non troppo* але відштовхується від діатоніки від до/ля то тема з II частини тяжіє до – до дієз/мі. В цілому форма фіналу дає ефект рондо, хоча композитор розбиває її на дві нерівні частини, що нагадують співвідношення сонатного алегро. Таким чином експозиція до такту 35, а від такту 36 і до кінця це розробковий і репрізний розділ. Тональність *es*, яка стає кінцевим підсумком звучання сонати з'являється на такті 63 і судячи з артикуляції *non legato* має репрізний характер. Але саме основна тема фіналу (початковій тональності) з такту 82 це вже тематична реприза, претендує на звання репризи-коди. Вище вказана

рондальність досягається за рахунок повторення проведень першої теми після цитування теми I частини і після проведення теми II частини.

Для уточнення змісту записуємо це у певній схемі:

A b-h\Es в.о. ГП	B (1-а тема I ч.) a-c\es в.о. ПП	A ¹ cis	C (тема вар. II ч.) Cis\E епізод	A ² b-h\Es
Експозиція		Розробка		Реприза-кода

Стислість та компактність циклу досягається завдяки використанню тем з попередніх частин, а безперервність між другою та третьою частиною, що підкреслено зміною тональності на одноіменну, надають Сонаті рис поємності. В даному творі А. Рудницького відчуваються впливи стилю Б. Бартока, оскільки очевидним є використання фольклору в пробудові сонатної форми, І. Стравінського, що впізнається завдяки яскравій акцентності, гострому метроритму. Загальний настрій Сонати досить радісний, а музична теми-думки викладені коротко і влучно, що дозволяє тримати слухача в постійній «готовності до подій».

Сказаний аналіз аргументує попередній висновок про неокласичний нахил мислення Рудницького, також підкреслюємо політональні насичення акордової фактури, тобто риси експерсіоністської техніки на рівні свобідної атональності, але в межах неокласицизму, скоріш наближені до Стравінського 1920-1930 років.

Перше виконання твору відбулося у виконанні Галі Левицької на одному з фортепіанних вечорів у 1932 році у Львові. Через рік піаністка грала її у концерті, програма якого складалася з двох відділів. У першому відділі звучали твори класиків (Й.С. Бах – Хроматична фантазія і fuga, Л. Бетховен – соната C-dur op. 53), а в другому – твори сучасних композиторів: Л. Ревуцького (4 прелюдії op. 7 та op. 11) та А. Рудницького Соната op. 10. Відносно концертанки, то до неї звернені слова кореспондента:

«...(щодо – Т.Ч.) п. Г. Левицької, якій завдячуємо пізнанням тих нових українських композицій, слід зазначити, що по правді в тій другій частині свого речиталю виказала вона свою мистецьку індивідуальність виконуючи твори, які не мають не то виконавчої традиції, але й поодинокого зору. Особливо виконання сонати (I і III частини), зробило помітне вражіння серед, на жаль, нечисленно зібраної публіки, яка винагородила концертантку довгими і щирими оплесками” – писав про виконання твору Т. Шухевич [168, с.5].

Надзвичайно важливим для виконавця є осмислення сполучень витонченості, ясності, яскравого відчуття звукових образів, реєстрових переходів та гармонічних нюансів, без яких створення цілісності образу композиції просто неможливо. Динаміка яскраво підкреслює контрастність тематичного матеріалу, яка полягає у зіставленні енергійних, стихійно-активних епізодів, що вимагають частково ударного трактування інструменту, та поруч з тим – наспівності, барвистості, ніжності.

Таким чином, Соната А. Рудницького привнесла в українсько-галицький обсяг присмак актуального примітивізму вкупі з неокласицизмом: введення джазових аналогій в музику фінала засвідчив намір митця відзиватися на сьогоденні заявки мистецтва і буттєвості.

В результаті неокласичний нахил, який є невідривним від твору завдяки самому зверненню до жанрової типології сонати, невіддільної від фортепіанної і взагалі музичної класики, отримав забарвлення дещо примітивістського, що йшло в паралель до подібних ж вживань у класичних формах «музики вулиці» І. Стравінським, П. Хіндемітом тощо.

2.5. Символістські компоненти стилістики М. Колесси у визначенні стильових показників сонатної творчості в Західній Україні

У центрі даного підрозділу знаходиться творча постать Миколи Колесси, також, як і А. Рудницький, вихованця В. Новака. М. Колесса в своїй творчості

оспівував національні ідеї, демонструючи високопрофесійний музичний традиціоналізм західно-українського регіону. Хоча за свідомством сучасників і в самохарактеристиках композитора звучали посилення на Равеля, на імпресіонізм у цілому. Саме ці риси вказували на реакцію Колесси як на «поклик часу», «духу часу» за Г. Гегелем, що само собою підкреслювало високу професійну установку дій митця Західної України. У дослідженні спеціально зосереджуємося на імпресіоністично-символістських елементах в стилістиці автора і через них втілення «м'яких» контурів неокласицизму, які органічно увібрав М. Равель і які органічно притаманні українському майстру.

При цьому окремо відзначаємо цілеспрямованість даного аналізу, в якому мається намір:

1) освітити матеріали, які вказують на готовність Миколи Колесси до входження в коло модерністичних винаходів ХХ століття як атрибутів мислення того віку;

2) проаналізувати Сонатину М. Колесси у співвіднесеності із зразками фортепіанних творів М. Равеля і тих, що жили вказаного величного французького майстра.

В основу нашого аналізу покладена самостійна теоретична ідея – акцентування в спадщині названого автора довіри до стилістичних показників імпресіонізму-символізму і через них «м'якого» неокласицизму, звідси оригінальність цілеспрямованого аналізу Сонатини у прийнятому ракурсі.

Творча постать М. Колесси репрезентує кращі традиції національної композиторської школи. Його доробок загалом представляє собою пізньо-романтичну, за висловленням Кальмучин – Дранчука Т. «трохи модернізовану традицію в її національній інтерпретації» [53, с. 76]. Такий підхід є закономірним, оскільки творчі здобутки М. Колесси в сфері фортепіанної музики виявляють природний синтез модерних тенденцій європейського мистецтва 30-х років із глибинним переосмисленням етнографічної спадщини. Однак подання цього модерністичного спрямування (див. класифікацію

Кальмучин – Дранчука Т.) здійснювалося лише в ракурсі «пізнього романтизму», що явно звужує стильові тяжіння автора.

Як показують матеріали, недаремно Василь Барвінський одним із перших охарактеризував М. Колессу справжнім новатором, першим українським імпресіоністом [53, с. 76]. Важливою рисою стилістики М. Колесси є конкретна програмно-жанрова ідея. Домінуючі засоби виразності, якими оперує композитор це: гуцульський, дорійський, фрігійський лади, двічі гармонічний мінор, гостра синкопована артикуляція, безперервна мелодична, динамічна варіаційність тематизму, який складається з лаконічних мотивів.

Сама назва жанрового різновиду розглядуваного твору Колесси «Сонатина» виводить на аналогію до відповідного типологічного рішення М. Равеля («Сонатина» *fis-moll*). Могутня фольклорна спрямованість мислення Колесси співвідносна з фольклористичними виходами вказаного французького метра, для якого, правда, національний фольклорний елемент безпосередньо не «світвся» в його композиціях, тоді як звернення до іспанського, грецького, німецького, російського та інших етнічно-національних показників, які символізували артистичну надмірність французького способу художнього мислення. Багатогранна трансформація тих впливів визначають мистецьку цінність фортепіанної композиції М. Колесси [53, с. 76].

Взаємодія з фольклорними елементами відбувається на всіх рівнях музичного твору: образно-емоційному, семантичному, мовностилістичному, конструктивному. В процесі аналізу підкреслюється контактність співвіднесеність композиційного рішення з сонатами-сюїтами рококо, в яких варіантність викладення тематизму у сумісництві з різними архітектонічними тенденціями забезпечувала спирання на фольклорні витoki їх творчості. Композитор майстерно поєднує у своїй творчості прийоми музичного імпресіонізму-символізму з фольклорною автентичністю тематизму, не застосовуючи при цьому цитат (що знов вводить аналогію до французької школи).

М. Колесса написав для фортепіано не так вже й багато творів, більшість з яких створена у тридцяті роки: цикл мініатюр «Дрібнички», сонатину «Слідами Довбуша», сюїту «Картини Гуцульщини», «Фантастичний прелюд». П'єси для дітей, «Осінній прелюд», прелюди «Гуцульський», «Про Довбуша» були написані пізніше. Як видно, здебільшого автор прагне конкретизувати свій задум за допомогою словесних програмних уточнень, використовуючи їх винахідливо і розмаїто. Звертає на себе увагу зосередження на постаті Довбуша, яка символізує для Західної України національного героя. Довбуш уособлює в собі ідею багатовікової боротьби за незалежність.

Але у цілому вказані програмні заголовки надто узагальнено (порівняно з романтичними літературними описами) подають образно-подійові ознаки, що підводить їх до пограниччя символістської «недомовленості». Відзначені вище звертання до французького джерела як би підкреслюються значущістю жанру прелюда, що займає самостійне місце саме у французькому інструменталізмі.

Звертаємо увагу на той факт, що відзначені повороти М. Колеси до модерністських рис вираження склалися у 1930-ті роки, тобто в період «традиціоналізації» у цілому стильових тяжінь мистецтва – див. принциповий поворот до неокласицизму й симфонізму у вказані роки таких відвертих послідовників ідей модерну-авангарду як членів Шістки. «Приглушеність» відзначених модерністичних торкань у М. Колеси, таким чином, є також свідомим його чутливості до «ідей часу», оскільки гострота подання модерну-авангарду спостерігається у 1910-ті – 1920-ті, 1950-ті – 1960-ті роки, тоді як 1930-ті – 1940-ві об'єктивно постають періодом злету таких традиційних жанрів як симфонія, опера повнооб'ємного типу, що не показовим є для «хвиль авангарду» у вище показані десятиріччя.

Так, Сонатина для фортепіано М. Колесси, написана в 1939 р., втілила в собі зовсім нову особливість, яка не була характерна для української музики: це органічне поєднання національно-характерного мелосу карпатського типу з сонатною формою. Тут вперше синтезувалися провідні стильові тенденції ХХ ст. – неокласицизм, імпресіонізм та неофольклоризм. Це відбилося у характері

музичного матеріалу, що увібрав в себе ритмо-інтонаційні та структурні ознаки фольклору карпатського регіону, при тому, що було вище відзначене, безпосередньо цитати не вживані автором. Останнє наближує до неофольклорних «подихів» Б. Бартока, хоча безумовною перевагою для М. Колесси був неокласичний нахил спілкування з неофольклоризмом.

Привертає увагу дуже конкретний і аналітичний тон, яким композитор говорить про свій твір:

«... фортепіанна Сонатина, яку написав у 1939 р., звісно, на мене мали вплив і твори того ж жанру Моріса Равеля, і сонатини мого вчителя Новака, але я прагнув передати в ній насамперед національні образи, нав'язані фольклором, нашим епосом, легендами. Тому частини Сонатини і мають програмні назви, пов'язані з легендарним образом Довбуша, дуже популярним в нашому мистецтві: “Слідами Довбуша”, “Довбуш і Дзвінка”, “Біля вогнища”. Хоча сама програма є досить умовною, вона має на меті лише окреслити головні настрої і картини, які я прагнув передати в цьому творі» [66, с. 88].

Подана цитата цікава також тим, що в ній композитор ще раз прямо вказує на вплив Равеля на свою фортепіанну Сонатину.

Але маємо підкреслити, що відзначений «равелізм» Колесси чітко корегується моцартіанськими посиланнями і в моцартіанських же вимірах (і з елементами рококо!) подані «натяки на Шопена». Саме початок Сонатини Колесси з фактурою «романса-аріозо без слів» вводить алюзію до знаменитої Сонати a-moll К № 310 В. Моцарта. Вказана паралель Моцарт – Колесса усвідомлюється наявністю «моцартівського міні-кластеру» у вигляді позаакордової ноти (даної форшлагом) у тонічному тризвуку (вертикаль a-c¹-e¹-h¹ – див. a-c¹-e¹-dis² у Моцарта).

Щодо паралелей до Шопена, то звертаємося до конструкції сонатних Allegro у польського композитора, де розробка широко показує головну партію, а реприза «задовільняється» однією побічною (див. I частину Другої сонати Ф. Шопена) або починається з побічної, даючи «дзеркальну» репризу (див. Allegro Першої Балади Шопена). Але загалом багатство романтичної

фактури польського майстра Колесса ніяк не відображує. І тричастинна композиція Сонатини не збігається з принциповим монументалізмом шопенівської сонатної чотирьохчастинності.

Образи «Сонатини» є відвертими та щирими у втіленні синтезу європейського клавірно-фортепіанного фактурного надбання і національно-фольклорних моментів. Відзначені вище ладові побудови: гуцульський, дорійський, фрігійський лади, двічі гармонічний мінор, дійсно показові для фольклорного гуцульського вжитку – але подібне знаходимо і на європейському Півдні, і у Скандінавії (див. геніальну «симуляцію фольклоризму» у Я. Сибеліуса та ін.).

Вказане поєднання певних європейських і специфічно гуцульських фольклорних елементів торкається і мелізматичного ряду тем Сонатини, оскільки органіка його для співочої Гуцульщини не менша, ніж мелізматичний «фльор» рококо. І це закономірним є, бо виток і для першого, і для другого була фігуративність староцерковного співу, похідного від візантійських джерел: і для України, і для Франції дане джерело було і залишається актуальним в стимуляції національних пошуків виразності музики.

Лінія музично-драматургічного розвитку класично вибудована і послідовно логічна. Але навмисно підкресленою виступає жорстка монотематична вибудованість усіх тем твору. Так, якщо у головній партії I частини квартовий хід є стрижньовим, але істотно його ж доповнює квінтовым форшлагом даний тон (вертикаль a-c¹-e¹-h¹), то у побічній Allegro заповнення пощабельного квінтового обсягу складає суть мелодичної побудови. А щодо фактурного вирішення обох тем, то вони принципово подібні: «аріозо-романс без слів». Квінтово-квартовий хід відзначає основну тему II частини. І подібна ж інтервальна завантаженість відзначає і провідний тематизм Фіналу.

Так впізнаємо quasi-серійні показники тематичних компонентів, що нагадують відповідні ознаки тематизму циклів французьких клавесиністів XVIII сторіччя, які відверто моделювали форми у К. Дебюссі і у М. Равеля.

Істотну роль відіграє у Сонатині програмність, а вище відзначалася певна її символічність, бо назви частин не мають літературно-сюжетної контактності. Кожна з частин має конкретну назву: перша частина – “Слідами Довбуша”, друга – “Довбуш і Дзвінка”, третя – “Біля вогнища”. Звісно, це узагальнений тип програмності, він передбачає лише створення виразнішого фольклорного колориту. Звертаємо увагу на *прелюдійний* характер назви I частини («Слідами Довбуша»), де відсутня постать названого у заголовку персонажа. За назвою – це легенда про Довбуша в пам'яті людей. І в тім характерні коломийкові звороти, домінування гуцульського ладу в ладотональній палітрі в поєднанні з прозорою фактурою *і відвертими рисами моцартіанського рококо*, [159, с. 155] дають ємкий образ значущості, національного шанування з посиланнями на сакралізовані культурним пієтетом зразки європейського світу. Вище відзначалися також посилання на неофольклоризм: теми Колесси збагачені ефектами підголоскового багатоголосся породжують асоціації з неофольклористичними засадами стилю Б. Бартока, проте на українському народнопісенному ґрунті. Все це свідчить про співзвучність художніх пошуків М. Колесси до провідних естетичних установок свого часу [66, с. 293].

Особливостями цього твору можна вважати безконфліктну драматургію на рівні монотематичної поєднаності музики кожної частини зокрема та тричастинного циклу в цілому. Так вимальовується наближеність до специфіки монотематизму ХХ сторіччя, вибудованого на просерійних і саме серійних засадах, що народжує у фактурі постійні трансформації основних тематичних комплексів.

Перша частина (*Allegro-moderato*) легка і рухлива, розвивається дуже природно і невимушено. Тут оригінально поєдналися елементи гуцульського фольклору з класицистичними прийомами фортепіанного викладу. Її основна тема приваблює увагу своєрідністю ладотональних поєднань мажоро-мінору та лідійського ладу, стриманою енергією, танцювальністю, що підкреслюється чіткою ритмікою та гомофонно-гармонічним складом фактури (Див. приклад 9). У головній партії звучать три мотиви: фанфарний хід-заклик (такти 1-2),

ліричний пісенний розділ (такти 3-5) та танцювальний (такти 6-9), що утворились з квартової поспівки, своєрідного «тематичного зерна», в тональності а-moll. Барвистість гуцульського ладу, його експресивність надзвичайно випукло виражена в головній темі першої частини фортепіанної Сонатини, в якій підкреслення четвертого підвищеного ступеня надає темі, в загальному доволі конструктивній і лаконічній, неповторності.

Декілька варіантних проведеннь цієї теми, в яких вона обростає підголосками та змінює свій фонізм, створюють ефект барвистого «висвячування» початкової лаконічної теми. Побічна партія цієї частини не вносить істотного контрасту, це ще один аспект картинно-динамічного дійства, та все ж вона більш наспівна і ніжна, втілює почуття світлої радості, неодноразово забарвленої задумливо-меланхолійним настроєм. Спочатку мелодія цієї теми одноголосна, у другому проведенні вона написана в акордовому викладі.

У розробці Микола Колесса застосовує класичні прийоми розвитку – поглиблену сферу субдомінанти, імітаційне проведення мотивів головної партії. Спостерігається також тенденція до поступового стиснення мотивів, що надає розвитку більшої напруги. Уся розробка розвивається на динамічному зростанні з уточненням *ben ritmico*.

Особливістю цієї форми є дзеркальна реприза з проведенням побічної партії в тональності субдомінанти, а також ладове багатство тематизму. Ця частина витримана в єдиному емоційному рівні без особливо піднесених наростань і спадів, так, як це часто зустрічається в неокласицистичних творах (їх мета полягає не в тому щоб вразити силою переживань, а швидше в тому, щоб захопити досконалістю і вишуканістю форм і ліній). Щодо твору М. Колесси – він повністю відповідає окресленій цілі [66, с.294].

Друга частина – «Довбуш і Дзвінка» – має жанровий підзаголовок «Ноктюрн», що характеризує образну емоційність музики. Це ліричний центр циклу. Тут композитор засобами тонкого колористичного звукопису змальовує картину нічної природи, яка завдяки сильному ліричному

струменеві виходить за рамки звичайної пейзажності. В ній вишуканий імпресіоністичний колорит забарвлює національно характерні теми, які викликають асоціації з ліричними піснями-романсами.

Лірико-споглядальний настрій втілений із граничною ясністю. Мелодія широкого дихання дублюється в мелодичній фігурації супроводу, обплітаючись делікатним візерунком, вишуканість гармонічної палітри створює ефект недомовленості, таємничості (Див. приклад 10). У процесі розвитку тема набуває пристрасного, експресивного характеру, і в кульмінаційному розділі звучить навіть драматично.

Найбільш цікавий і своєрідний є фінал Сонатини – «Біля вогнища». В його основі лежить активна тема танцювального складу, побудована на ритмах і мотивах чоловічого гуцульського танцю – аркана, яка доповнюється контрастуючими епізодами. Мелодика ґрунтується на щедрих народних джерелах. Звідси композитор черпає ладогармонічний аромат, типи розвитку музичного матеріалу.

Тема захоплює імпульсивністю руху, палким темпераментом і несподіваними ритмічними переборами (Див. приклад 11). В її розвиток композитор вносить багато творчої винахідливості, створюючи барвисту картину народно-танцювальної сцени. Сама категорія стихійності в цій частині втілена так само стримано і конкретно, як і всі інші настрої. Нічим не затьмарена ясність авторської позиції дозволяє немов спостерігати танцювальне дійство, захоплюючись яскравими барвами, відблисками ладотональної світлотіні. Доволі яскравий контраст вносить “жіноча” тема, позначена авторською ремаркою *dolce*, та вона з’являється лише для того, щоб відтінити енергію і життєствердність основного образу.

Закінчується Сонатина кодою (*meno mosso*). Незважаючи на акордовий виклад, тут зберігається танцювальний характер. Продовжується динамічне зростання, що приводить до помпезного закінчення на *ff* та *pesante*.

Сонатина, як і більшість творів М. Колесси, є багатотемною і приваблює емоційно щирим та дуже яскравим тематизмом. В одній мелодії відбувається зіставлення кількох індивідуалізованих тематичних елементів.

Стисла за формою, Сонатина є яскравим взірцем поєднання досягнень народного та професійного мистецтва. Складність її виконання – у поєднанні імпресіоністичного звукопису із національними особливостями тематичного матеріалу, що відповідає тенденціям *клавіризації* фортепіано, згідно засад французького піанізму.

Останній мав особливу вагу для Колесси як львівянина, тому що Львівська консерваторія пишалася і пишається наявністю у складі професури у другій половині ХІХ сторіччя К. Мікулі, учня Ф. Шопена, який не відзивався на оркестралізацію фортепіанного мислення «за Лістом», підтримуючи «легку» манеру салонного піаністичного мистецтва Ф. Шопена. У творі М. Колесси відверто уникається оркестральна щільність і розкиданість «поствіденської» фактури. І переконливо звучить в устах автора (див. висловлення Колесси щодо зв'язків з творами Равеля) посилення на вплив саме французьких фортепіанних здобутків на палітру його творчості. Надзвичайно важливим для виконавця є: осмислити усю витонченість, ясність, колосальне відчуття барви кожного звуку, регістрових переходів та гармонічних нюансів, які надважливі для створення цілісності образу твору.

Не менш істотною є роль ритміки, яка вельми своєрідно віддзеркалює гуцульський фольклор, з його пружним поступом, гострими і часто несподіваними акцентами, а останні є співвіднесеними з «ритмікою пульсацій» стравіністського типу, на фоні якої «гра синкоп» втілює ритмічні узорі як такі. Динаміка яскраво підкреслює клавесину зверненість тематичного матеріалу, що виражається у відносності контрастів *piano* – *forte*, оскільки «по клавесинному» ж відсутні виражені *crescendo* - *diminuendo*, демонструючи «терасну динаміку» (у паралель до відповідних динамічних ефектів у символіста О. Скрябіна).

В історії виконавства та популяризації української музики, зокрема творів В. Барвінського і М. Колесси, вагомий внесок належить Олегу Криштальському – піаністу-виконавцю, педагогу, метру галицької фортепіанної школи. Вражаюча непересічність таланту багатогранного львівського музиканта – це дорогоцінний пласт української культури.

Творча співпраця Олега Криштальського та композитора Миколи Колеси тривала більш як пів-століття. У спогадах про власний досвід праці над його творами піаніст наголошував, що його вчитель В. Барвінський надзвичайно цінував новаторську на той час фортепіанну музику М. Колесси та називав його першим українським імпресіоністом, а О. Криштальський, в свою чергу – українським Бартоком. На запитання – якою для Вас є музика Колесси, та які завдання ставите перед собою як виконавець? – відповідав, не задумуючись: «Для мене та музика все була і цікава, і дуже добре піаністична. При виконанні ніяких особливих завдань я перед собою не ставив, сідав і робив, те що в нотах. Потім йшов до него особисто. Колеса сідав і награвав мені, я нічого не придумував, він давав свою концепцію. Ніколи не робив нічого сам без него, бо цікаво було, як розкаже мені той образ, підкаже зміст, характер, ідею, ціль, мету. Концепцію композитора я мушу чути, а потім розв'язую свої проблеми, як інтерпретатор» [15, с. 180].

О. Криштальський, як музикант старався максимально точно і рельєфно передати авторський задум. Кожна деталь має для нього важливе значення. Зокрема він наголошує на колессівському типі артикуляції, часто декламаційного характеру. Дуже випукла, лаконічна і точна манера звуковидобування є для піаніста особливо важливою у інтерпретаціях фортепіанних творів Колесси.

Сонатина була улюбленим твором піаніста із творчої спадщини М. Колесси. О. Криштальський вперше виконав її, в іспитовій програмі закінчення школи, та не зважаючи на це до останніх днів грав з неперевершеною свіжістю сприйняття музики. У його виконанні твір став яскравим прикладом глибокого розкриття образів засобами класицистичного

фортепіанного письма. Дуже важливим для піаніста був показ драматургічної ролі жанровості – ноктюрну (II частина), стихії моторики фіналу, що відтворює мужній, темпераментний чоловічий танець. Саме високою культурою стилізації класичних прийомів викладу матеріалу Сонатина близька до виконавської індивідуальності самого піаніста.

Сам професор Криштальський неодноразово наголошував, що його інтерпретація Сонатини сформувалась також під впливом його вчителів – В. Барвінського, Г. Левицької, С. Фейнберга.

Він підкреслював, що Барвінський взагалі трактував творчість Колесси як надзвичайного прогресивного композитора авангардиста, до того ж вважав його першим “гуцульським імпресіоністом”. Саме в роботі з Криштальським над Сонатиною робився акцент на поєднанні глибокого відчуття і розуміння специфіки гуцульського фольклору з професійними піаністичними засобами. Нове в інтерпретації з’явилося у Криштальського під час навчання у професора Г. Левицької – додалася масштабність звукової палітри, ініціативність висловлювання, вольовитість фіналу та розвиток епізодів.

Згодом Криштальський відзначав, що під впливом С. Фейнберга, вже в аспірантурі, він виконав його поради щодо підкреслення ритміки, її більшої карбованості на початках крайніх частин. Тому надзвичайно цікавим стало вирішення піаністом темпу фіналу – неймовірне поєднання стриманої стрімкості і вольової чеканності. Особливо ефектного враження цей темп набуває після витонченої, “крихкої” лірики поетичного ноктюрну.

Підводячи підсумки аналізу Сонатини М. Колесси, особливо наполягаємо на делікатних формах входження в модернізм – методом «оздоб» від символізму-імпресіонізму через згущення показників рококо у неокласичних рисах вибудови твору. Сучасність музики М. Колесси виражається в різновиді «спокійного» відтворення тенденцій модерну, але у явному відстороненні від відзначеної П. Муляром [119, с. 181] класичного – романтичного у стильових дихотоміях виконавських установлень.

Фортепіанна спадщина Миколи Колесси, створена протягом майже шестидесяти років – від кінця 20-х рр. до 80-х рр. ХХ ст. – стала без перебільшення знаковим явищем української музичної культури і втілила найяскравіші ознаки його індивідуального письма. Адже індивідуальний композиторський стиль М. Колесси, його світоглядні засади завжди відзначало прагнення до творення музики ясної, зрозумілої, легко сприймальної, та разом з тим не позбавленої художнього експерименту, пошуку нових форм і засобів музичної виразовості, барвистості палітри і дивовижного відчуття гармонічної колористики, що йде, безумовно, від закладеної в його мистецькій свідомості домінанти діяча національної культури пасіонарного типу, котрий мислить і себе і свою творчість невід’ємною часткою загальноєвропейської духовної традиції.

Висновки до Розділу II

Західноукраїнські композитори в особах Василя Барвінського, Миколи Колесси, Антина Рудницьки та Романа Сімовича складають суттєву ланку мистецького самоствердження української нації і держави. Творення ними Сонат в різновидах крупної форми, мініатюри Сонатини демонструє готовність до прилучення національних здобутків до широкого кола європейської мистецької співдружності. При цьому співвіднесеність із творами представників Центру, Сходу й Півдня України надає прикладів гармонічного співставлення національного фольклорного елемента, емблематичного для західноукраїнської музичної специфіки, з типологічними нормативами світової музики, з актуальними ідеями свого часу, з яких прилучення до символізму-імпресионізму склало показову рису стильового відгуку на вказаний запит епохи.

Аналіз Сонат – Сонатин різних авторів продемонстрував довір’я до протонекласичних тенденцій музичного мовлення, в якому саме спирання на символізм і постімпресионізм равелівського типу, на штрихи

примітивістського мислення продемонстрували відповідні можливості сполучення національного й світово-типового у художньому вираженні.

Виконавські досягнення О. Криштальського й інших піаністів зуміли довести до свідомості великої публіки суттєвість відкриттів В. Барвінського, М. Колесси, Р. Сімовича, А. Рудницького, які стверджували не тільки корпоративні достоїнства фахівського володіння засадами творчого мислення, але і втіленням тими композиторами в їх творах ідей і смислів, народжених актуальним творчим сьогоденням їх ментального буття.

ВИСНОВКИ

Фортепіанна соната являє собою величезний пласт української музичної літератури. Жанр зародився у XVIII столітті і пройшов довгий шлях свого розвитку. Процес формування та еволюції на кожному етапі має свої характерні особливості. Якщо у творах Д. Бортнянського лише викристалізуються контури сонатного *allegro*, то соната М. Лисенка представлена повноцінним тричастинним циклом. Я. Степовий поєднує витриману схему, традиційний тональний план з романтичними принципами трансформації тематичного матеріалу. В. Косенко використовує і одночастинний різновид жанру і тричастинний цикл, вкладаючи у кожний твір різний образно-смісловий зміст. У творчості Б. Лятошинського фортепіанна соната приходить до епогею свого розвитку у самобутньому осмисленні жанру. Композитор використовує принцип жанрової багатотемності, вільну баладно-поемну форму, патетичний тон вислову, що підкреслює експресивно-психологічний стиль творів.

Цілісна картина еволюції української фортепіанної сонати є результатом її постійного контакту з провідними художньо-естетичними вимогами часу. Та все ж основою розвитку жанру є глибоко-національне підґрунтя, що особливо яскраво проявилось у творчості львівських композиторів.

Так, Р. Сімович зумів поєднати досягнення європейського музичного романтизму із їхньою адаптацією на національній основі. Вагомим джерелом авторського тематизму є фольклор різних регіонів України, який вживається у вигляді цитат та майстерних стилізацій. Уся Сонатина побудована на народній тематиці, що у поєднанні зі стилістикою твору, яку можна визначити як неокласичну (стриманість експресії, дисципліна форми, прозорість і простота фактури) створюють особливий національний колорит та диктують головні виконавські завдання.

Інший автор, Антін Рудницький поєднав у своїй творчості модерний стиль (багатопланова фактура, дисонантна гармонія, політональні поєднання) із фольклорним матеріалом. Завжди звертався до народної пісні, намагаючись поєднати її з досягненнями музичної мови ХХ століття. Соната ор. 10 виступає яскравим прикладом цього, адже тематичний матеріал оснований на піснях українських січових стрільців. А. Рудницький, як і В. Барвінський використовує теми із попередніх частин, чим надає сонаті рис поемності, яка виступає у творчості українських композиторів як національно-стильова риса.

Микола Колесса – це ще одна постать, яка відтворює кращі традиції національної композиторської школи. Основною рисою його творчості виступає фольклорна течія та її багатогранна трансформація. Це композитор, який використовуючи фольклорну автентичність тематизму не застосовує при цьому цитат. Його Сонатина втілила в собі зовсім нову особливість, яка не була характерна для української музики: органічне поєднання національно-характерного мелосу карпатського типу з сонатною формою. Тут вперше синтезувалися провідні стильові тенденції ХХ століття – неокласицизм, імпресіонізм та неофольклоризм. Цей твір є яскравим взірцем поєднання досягнень народного та професійного мистецтва.

Соната В. Барвінського представляє собою величезну цінність, оскільки посідає як особливе місце у творчості композитора, так і являється одним із перших зразків цього жанру в національній скарбниці. Це монументальний тричастинний цикл лірико-епічного характеру, якому притаманна

оркестровість фортепіанного викладу. Навіть якщо не стверджувати фольклорну основу тематичного матеріалу, та принципи його розвитку (варіаційна повторність, мотивне та орнаментальне варіювання), свобода ладових інтонацій свідчать про вагомий вплив народної музики. Застосування фуги у фіналі, тяжіння до насичених оркестрових барв, тісні тематичні зв'язки засвідчують романтичні традиції Сонати. Вперше вона була виконана у 1994 році відомим нам піаністом Олегом Криштальським. Він увійшов в історію, як першовідкривач цього шедевр, адже твір пролежав в рукописі вісім десятиліть. Як перший інтерпретатор, піаніст підкреслював, що В. Барвінський поєднав на основі тематичного матеріалу дві різні конструктивні концепції – сонатний цикл і форму теми з варіаціями. Саме фінальну частину О. Криштальський трактує як підсумок цілого циклу, кульмінацію музичних подій. Серед виразових засобів піаніст особливо виділяє оригінальність тональних модуляцій, різноманітність гармонічних нюансів, поліфонію та варіаційність, котра як спосіб формотворення та одна із стильових засад відіграла для композитора вагому роль. Вибрана тема дивує безліччю можливостей перетворень. Усі свої рекомендації щодо динаміки, педалізації, аплікатури, агогіки та фразування піаніст втілює в своїй виконавській редакції.

Таким чином, представники західно-української композиторської школи продемонстрували нам непересічність свого таланту, зумівши поєднати досягнення європейських традицій у розвитку жанру сонати із глибоконаціональним підґрунтям. Підводячи підсумки стильового аналізу відповідних композицій названих авторів, відзначаємо такого роду торкання модерністських показників мислення, невідривних від «духу часу», відгук на який складає органічну реакцію творчо обдарованої людини:

- 1) традиціоналістський нахил у звертанні до класичного типу сонатної типології неодмінно супроводжувався у всіх проаналізованих композиціях галицьких митців виходом на ті чи інші ознаки *неокласичного* мислення, що визначається самим звертанням до сонат «малої форми» - див.

Сонатини В. Барвінського, А. Рудницького, в яких впізнані риси докласичної сонатної форми, що у сполученні з фольклорними елементами тематизму виводить на несподіваний, імпресіоністично-примітивістський зріз виразності вказаного типологічного шару;

- 2) нерівність виявлення модернового нахилу у різних авторів, з яких виділяються В. Барвінський і М. Колесса усвідомленим входженням у атрадиціоналістську естетику, тоді як А. Рудницький і, до деякої міри Р. Сімович більш обережно «торкаються» модернового мислення, стверджуючи для української музики той «всеохоплюючий бідермайєр», який О. Козаренко схильний усвідомити як стрижньову стильову якість українського композиторського мислення у ХХ ст.;
- 3) виконавські акції щодо Сонат-Сонатин галицьких композиторів, у тому числі і в разі виступів високообдарованого О. Криштальського, засвідчували академічну значущість продукції розглянуваного регіону України; але саме живе звучання з концертної естради творів сучасників засвідчувало контактність із запитами Сучасності, стимулюючи молоді сини музикантів в пошуках цінних для них компонентів *сьогоденного* усвідомлення здобутків національного мистецького мислення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Адлер Гвидо. Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах. / Гл.ред. Ю. Келдыш. Т.1. А-ГОНГ. М.: Сов.энциклопедия, 1973. С. 56-57.
2. Андросова Д.В. От современного до постмодерного дискурса фортепианного искусства XX — начала XXI: автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 786.2+78.071]:78.03819/20 / Одесская национальная музыкальная академия им. А.В. Неждановой. Киев, 2015. с. 84.
3. Андросова Д. В. Символизм и поликлавиризм в фортепианном исполнительстве XX в: монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
4. Арабаджи Д. Очерки Христианского символизма: ил. Одесса: Друк, 2008. 548 с.
5. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: Кн. 1 и 2. Изд. 2-е. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
6. Барвінський В. Визначний концерт (Перше виконання "Гуцульської симфонії" Р. Сімовича та "Пісні юнаків" С. Людкевича в симфонічному концерті Львівської філармонії). Київ: Радянське мистецтво, 1947. №3 (93). С. 4.
7. Барсова И. Симфонии Густава Малера. М.: Сов.композитор, 1975. 496 с.
8. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С.. Энциклопедия символов. / пер. с нем. Г.И. Гаева. М.: Крон-Пресс, 1998. 512 с.
9. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит. 2-е изд., 1990. 543 с.
10. Белый А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. 336 с.
11. Бергсон А. Творческая Эволюция: монография. / пер. с фр. В. Флеровой; Вступ. ст. И. Блауберг. М.: ТЕРРА-Книжный клуб; КАНОН-пресс-Ц, 2001. 384 с.
12. Берков В. О. Сонатная форма и строение сонатно-симфонического цикла, М.: Сов. композитор. 1961. 42 с.

13. Бермес І. В. Барвінський і М. Колесса. *Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. Молодь і ринок*. 2009. № 3. – березень. С. 86-90.
14. Білінська М. Роман Аполонович Сімович. *Українська радянська музика. Збірка статей (Питання історії музики)*. К.: Сов. композитор, 1962. Вип. 2. С. 87-92.
15. Блажкевич Г., Старух Т. Правда і міфи про львівських піаністів – основоположників фортепіанної школи. Л.: СПОЛОМ, 2011. 300 с.
16. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка. 1978, с. 164-178 (1977 332 с.)
17. Бобровский В. Соната. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах* / гл.ред. Ю.Келдыш. М.: Сов.энциклопедия, 1981. Т. 5. С. 193 – 200.
18. Бокщанина Е. История музыки народов СССР. М.: Музыка, 1978. 429 с.
19. Большая энциклопедия символов и знаков / Сост. А. Егазаров. М.: Астрель: АСТ, 2007. 723 с.
20. Булич С. Церковная музыка в России. *Христианство: энциклопедический словарь в 3 т.* М., 1995. Т. 3: Консонанс в церковной музыке. С. 191- 203.
21. Булка Ю. Музична культура Зх. України. *Історія української музики*. К., 1992. Т. 4: 1917-1941. С. 546-589.
22. Бэлза И. История польской музыкальной культуры. Москва: Гос.муз.издат., 1954. Т. 1. 333 с.
23. Бялик М. Л. Ревуцький. Риси творчості. К.: Музична Україна, 1973. 200с.
24. Вайс С. Антін Рудницький – український музикант в Берліні 1920-1930-х років. *Українсько-німецькі музичні зв'язки минулого і сьогодення: Зб. Статей*. К., 1998. С. 174-188.
25. Валери П. Введение в систему Лонардо да Винчи. *Об искусстве, сборник.* / предисловие А.А. Козлова. М.: 1993. 2-е изд. С. 25-55.
26. Василь Барвінський: Статті та матеріали: Збірник. Дрогобич: Відродження, 2000. 146 с.

27. Васильев А. Жанр как явления художественной культуры. *Искусство в системе культуры*. Л.: Наука, 1987. С. 167-176.
28. Верещагіна О., Холодкова Л. Жанровий розвиток української музики 1 половини ХХ ст. *Історія української музики ХХ ст.*: Напівпосібник. Тернопіль, 2010. С. 8-10.
29. Верлен П. Мистецтво поезії. 1874. Пер. Б. Пастернака. 1938 URL: <https://ru-lyrics.livejournal.com/1891760.html> (дата звернення: 17.06.2018).
30. Витвицький В. Український музичний Львів. *За океаном*. Львів, 1996. С. 9-15.
31. Волинський Й. Музична культура Галичини 60-х років ХІХ ст. *В кн. Живі сторінки української музики: статті, дослідження, публікації*. К.: Наукова думка, 1965. С. 55-120.
32. Гегель Г. «Дух свого времени» Der Geist seines Zeit. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух_времени (дата звернення: 25.01.2018).
33. Гердер И.Г. Идеи к философии, истории человечества М.: Наука, 1977. 703 с.
34. Голан А. Миф и символ. М.: Русслит, 1993. 376 с.
35. Горський В.С. Історія української філософії. К.: Наукова думка, 1996. 286 с.
36. Горський В.С. Святі Київської Русі. К.: Абрис, 1994. 176 с.
37. Горюхіна Н. Эволюция сонатной формы. К.: Музична Україна, 1973. 308 с.
38. Грот Н.Я. Что такое метафизика. *Философия и её общие задачи*. Спб.; М., 1904. С. 27-31.
39. Гудман Ф. Магические символы. Москва: Издат. Асоц. духовного объединения «Золотой век», 1995. 289 с.
40. Гумилев Л. Этносфера. История людей и история природы. Москва: ЭКОПРОС, 1993. 544 с.
41. Гуревич О.Я. Жак Ле Гофф и Новая историческая наука во Франции. *Ле Гофф Ж. Цивилизация Средневекового Запада*. М., 1992. С. 352-373.
42. Довгань Л. Шевченківська ліра у «постеміховому просторі» музики ХХІ століття. Київ, 2006. 136 с.

43. Долгополов Л. Символизм. *Литературная энциклопедия в 9-ти томах*. М., 1971. Т. 6. С.831-840.
44. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика (дожовтневий період). К.: Держ. вид. обр. мист., 1958. 167 с.
45. Дюбюк Александр Иванович. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах*. Гл.Ред. Ю.Келдыш. Т. 2. Гондольера-Корсов. М.: Сов.энциклопедия, 1974. С. 349.
46. Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху. *Вопросы музыкальной формы*. М.: Музыка, 1972. Вып. 2. С. 98–138.
47. Епишин А.В. Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. Санкт-Петербург: Композитор, 2006. 148 с.
48. Жмуркевич З. С. Бідермаєр у контексті слов'янських взаємозв'язків ХІХ ст. *Проблеми слов'янознавства*. Львів: Львівський національний університет ім. І. Франка, 2005. Вип. 55. С. 126-133.
49. Жмуркевич З. С. Галицький музичний бідермаєр (на матеріалі фортепіанних творів з нотних колекцій Львова ХІХ ст.) : автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. Мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2007. 19 с.
50. Зандрюк С. Фортепіанні сонати Косенка та Лятошинського. *Українське музикознавство. (Науково-методичний міжвідомчий щорічник)*. К.: Музична Україна, 1975. Вип. 10. С. 152-165.
51. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века. М.: Музыка. 1983. 77 с.
52. Йовенко З. Фортепіанна творчість українських радянських композиторів (20-ті р.). *Українське музикознавство. (Науково-методичний міжвідомчий щорічник)*. К.: Україна, 1968. Вип. 3. С. 199-210.
53. Кальмучин – Дранчук Т. Фортепіанна творчість М. Колесси в контексті проблеми виконавської інтерпретації. *Вісник Прикарпатського*

- університету. *Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2005. Вип. VIII. С. 73-80.
54. Каминская-Маркова Е.Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности. Одесса: Астропринт, 2015. 532 с.
55. Каратыгин В. Концерты Прокофьева. Санкт-Петербург. 1918. № 77.
56. Кассирер, Э. Философия символических форм / пер. с нем. С. А. Ромашко. М.: СПб. Университетская книга, 2002. В 3 т. 398 с.
57. Кассу Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; науч. ред и авт. послесл. В.М. Толмачев; пер. с фр. Н.В. Кисловой. М.: Республика, 1999. 412 с.
58. Катуар Г. Л. Музыкальная форма. М., 1936. ч. 2. с. 26-48
59. Кашкадамова Н. Клавірні твори Д. Бортнянського. *Записки Наукового товариства том ССХVII: Праці музикознавчої комісії*. Львів, 2004. С. 172-179.
60. Кашкадамова Н. Про інтерпретацію фортепіанних творів Василя Барвінського. *Василь Барвінський і українська музична культура: Статті і матеріали*. Тернопіль, 1996. С. 25-30.
61. Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: REFL-book. 1994. 608 с.
62. Кияновська Л. Син століття – Микола Колесса. Львів: НТШ, 2003. 294 с.
63. Кияновська Л. Соціокультурна парадигма львівської композиторської школи. *Записки НТШ: Праці музикознавчої комісії*. Львів, 2009. Т. ССLVIII. С. 125-134.
64. Кияновська Л. Спадщини Д. Бортнянського у вихованні Національної свідомості. *У вінок шани корифеям: Матеріали наукової конференції Д. Бортнянського і М. Лисенка*. Дрогобич: Коло, С. 4-13.
65. Кияновська Л. Стиль В. Барвінського в контексті естетичних тенденцій західноукраїнської культури 1-ї третини 20 ст. *Культурологічні проблеми муз. Україністики*. Одесса, 1997. Вип. 2, ч. 1. С. 17-27.

- 66.Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX - XX ст. Тернопіль: Астон, 2000. 339 с.
- 67.Климовицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти. *Вопросы музыкальной формы*. М., 1966. вып. 1. с. 3-61
- 68.Клин В. Аспекти фортепіанного стилю Л. Ревуцького. *Клин В. О музыке*. К., 1985. С. 244-243.
- 69.Клин В. Українська радянська фортепіанна музика. К.: Наукова думка, 1980. 313 с.
- 70.Кіреєва Т.І., Кіреєва О.Г. Символи мистецтва у часі. *Інститут проблем штучного інтелекту МОН України та НАН України. Науковий журнал «Наука. Релігія. Суспільство»*, 2011. № 2. С. 214-221.
- 71.Клодон Ф. "Символизм: Музика" / перевод Н.В.Кисловой. *Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка*. М.: Республика, 1999. 429 с.
- 72.Ковальська – Фрайт О. Фортепіанна спадщина М. Лисенка та В. Барвінського. *Записки НТШ: Праці Музикознавчої комісії*. Львів, 2009. Т. ССCLVIII. С. 238-248.
- 73.Козаренко О. Бідермаєр як актуальна стильова модель української музики / О. Козаренко. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової* / головний редактор Сокол О. В. Одеса: Друкарський дім, 2009. Вип. 10. С. 152-157.
- 74.Козаренко О. Музична мова Б. Лятошинського в умовах стратифікації національного музично-семіотичного процесу. *Українське музикознавство*. К., 2000. В. 29. С. 116-124.
- 75.Козаренко О. Творчість Бориса Лятошинського в контексті становлення національного музичного стилю. Науково-теоретична конференція, присвячена 100-річчю від дня народження Б. Лятошинського. Матеріали. Львів, 1995. С. 50-55.
- 76.Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство ім.Т.Г. Шевченка, 2000. 284 с.

- 77.Козаренко О.В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф.доктор.мист: 17.00.03. / Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ, 2001. 35 с.
- 78.Козлов В. Соната для фортепіано В. Барвінського як відображення провідних ідей романтичної епохи. *Питання стилю і форми в музиці. Наук. збірки ЛДМА ім. М. Лисенка.* Львів, 2001. Вип. 4. С. 189-199.
- 79.Колдуэлл К. Иллюзия и действительность об источниках поэзии. М.: Прогресс, 1969. С. 37.
- 80.Корній Л. Історія української музики. Частина третя. ХІХ ст.: підручник. Київ – Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 2001. 480 с.
- 81.Костомаров М.І. Слов'янська міфологія. К.: Либідь, 1994. 384 с.
- 82.Крвавич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Українське мистецтво. *Навч. посібн.: У 3 ч.* Львів: Світ, 2004. Частина 2. URL: <http://polka-knig.com.ua/article.php?book=891&article=42923> (дата звернення: 18.09.2017).
- 83.Крушельницька М. Сильові особливості виконання фортепіанних творів М. Колесси. *Українська фортепіанна музика та виконавство: Матеріали III конференції.* Львів, 1994. С. 51-53.
- 84.Кузик В. Лев Миколайович Ревуцький URL: <https://composersukraine.org/index.php?id=2338> (дата звернення: 07.06.2018).
- 85.Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония И.С. Баха . Москва: Гос.муз.издат., 1931. 304 с.
- 86.Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. Москва: Музыка, 1975. 504 с.
- 87.Лаэртский Д. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Ред. тома и авт. встуи. ст. А. Ф. Лосев; Перевод М. Л. Гаспарова. М.: Мысль, 1986. 2-е изд. 571 с.
- 88.Ланцута Л. Неоконструктивістська фортепіанна соната в сучасній українській музиці. *Історія музики в минулому і сучасності: Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського.* К., 2000. Вип. 12. С. 61-71.

- 89.Ланцута Л. Розвиваючи жанр фортепіанної сонати. *Ж. Музика*. 1988. №1 січень – лютий. С. 27-28.
- 90.Ланцута Л. Українська неоромантична фортепіанна соната. *Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка*. Львів, 1996. Т. С. СХХХІІ: Праці Музикознавчої комісії. С. 165-179.
- 91.Ланцута Л. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції: автореф. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. К., 1998. 18 с.
- 92.Ланцута Л. Фортепіанна соната: еволюція стилю. *Ж. Музика*. 1997. №6. С. 18.
- 93.Ле Гофф Ж. Цивілізація Середньовікового Запада. / Пер. с фр. Общ. ред. Ю.Л. Бессмертного; Послесл. А. Я. Гуревича. М.: Издательская группа Прогресс, Прогресс-Академия, 1992. 376 с.
- 94.Ли Пин. Прелюдийность символистской стилистики К. Дебюсси и проявление образов-конструкций его Прелюдий в других жанровых типах: магистерская работа. Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. Киев, 2009. 61 с.
- 95.Ли Фенхуа. Миф – сказка как сюжетная основа и образная сущность оперы В. Моцарта «Волшебная флейта»: композиция и исполнение: магистер.раб. ОНМА им. А.В. Неждановой. Одесса, 2006. 42 с.
- 96.Лялина С. Символизм. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах*. / Гл.ред. Ю. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1978. IV т. Окунев-Симович, 1978. С. 969-970.
- 97.Лосев А. Античная музыкальная эстетика. М.: Музыка, 1960. 194 с.
- 98.Лосев А. Музыка как предмет логики: монография. Москва: издат. автора, 1927. 224 с.
- 99.Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство: монография. Москва: Искусство, 1976. 367 с.
100. Лосев А.Ф. Знак Символ.Миф. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. 480 с.

101. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ: Наукова думка, 1991. 269 с.
102. Мазель Л. А. Строеие музыкальных произведений. М., 1960, 317 с.
103. Мазепа Л. Сторінками музичного минулого Львова (з неопублікованого). Львів: Сполом, 2001. 280 с.
104. Малишев Ю. Пісенний піанізм Я. Степового. – в н. Степовий. Вибрані фортепіанні твори. К.: Музична Україна, 1983. С. 5-10.
105. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Киев: Музична Україна, 1990. 182 с.
106. Маркова Е. Неоєвропоцентризм и неосимволизм начала XXI века. *Неоєвропоцентризм: музыкальная культура на рубеже столетий*. Одесса: Астропринт, 2006. Книга 1. С. 76-128.
107. Маркова Е. Символика и семантика национального стиля в музыке. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: збірник наукових праць Луганський державний інститут мистецтв і культури*. Луганськ, Вип. 11. 2008. С. 187-197.
108. Маркова О., Подолян Л. Про духовний генезис українського канту та його зв'язки з музикою європейського релігійного Просвіщення. Одеса, 1982. 14 с.
109. Маркова О., Смирнова Л., Овсяннікова О. Поезія Тараса Шевченка в органічному зв'язку з ідеями україньського Просвіщення та лірикою канта. *Українська література і цензура*. Черкаси, 1996. С. 26-28.
110. Мартынов В. Конец времени композиторов. Москва, Русский путь, 2002. 295 с.
111. Матеріали з Вікіпедії – вільної енциклопедії. Символізм. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%BC%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D1%96%D0%B7%D0%BC> (дата звернення: 02.03.2018).
112. Медушевский В. Интонационность музыкальной формы: автореф. докт.диссерт. М.: 1983. 46 с.

113. Мифология. Энциклопедия / ред. Мелетинский Е. М. Москва: Большая российская энциклопедия, 2003. 736 с.
114. Мисюк – Попович Х. Фортепіанна творчість Р. Сімовича. *ж. Музика*. 1982, №1. С. 19-20.
115. Мифологический словарь / Гл.ред. Е.М. Мелетинской, член ред.коллегии С. Аверинцев и др. М.: Сов.энциклопедия, 1991. 736 с.
116. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ: Миленум, 2018. Вип. I (10). 365 с. 176-184 С.
117. Музыкальная форма / под общей редакцией Ю. Н. Тюлина. М.: 1965, 396. с.
118. Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах. / Гл.ред. Ю. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1978. IV т. Окунев-Симович. 974 с.
119. Муляр П.М. Стиль твору і виконавської інтерпретації в аспекті взаємодії класичного та аklasичного в фортепіанному мистецтві: дис. ... канд. мистецтвознав: 17.00.03 / ОНМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2009. 181 с.
120. Муравська О.В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.
121. Наві К. Музичні вражіння з Праги. *Неділя*. 1932. Ч. 25. 3.07. С. 12.
122. Наливайко С. Українська індо-аріка. Київ: Євшан-зілля, 2007. 640 с.
123. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. К.: Обереги, 1992. 85 с.
124. Николаева Н. Романтизм и музыкальное искусство. *Музыка Австрии и Германии XIX века*. / Общ.ред. Т. Цытович. М.: Музыка, 1975. Кн. 1. С. 7-35.
125. Ніколаєва Л. Фольклорні елементи в фортепіанній творчості М. Колесси: [До 80-річчя з дня народження]. *ж. Народна творчість та етнографія*, 1983. №6. С. 28-34.
126. Ніколаєва Л. Фортепіанна соната 60-х – 70-х років. *ж. Музика*. 1983. №3. С. 9-10.
127. Новакович М. Брис Лятошинський. Про творчий почерк.

https://vgolos.com.ua/articles/borys-lyatoshynskyj-pro-tvorchyj-poчерk_107913.html (07.04.2018 14:43)

128. Олійник О. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. К.: Наукова думка, 1977. 150 с.
129. Павлишин С. Василь Барвінський і українська музична культура. *Василь Барвінський і українська музична культура: Статті і матеріали*. Тернопіль, 1998. С. 5-10.
130. Павлишин С. Василь Барвінський. К.: Музична Україна, 1990. 88 с.
131. Павлишин С. Рудницький А. *З неопублікованого: Зб. ст.* Львів, 2010. С. 68-70.
132. Пікулик Н.Ф. Гуманістичні традиції в духовній культурі Київської Русі. *Філософія Відродження на Україні*. К.: Наукова думка, 1990. С. 17-34.
133. Плачинда С.П. Словник давньоукраїнської міфології. К.: Укр. письменник, 1993. 63 с.
134. Полянская Т.П. Трио-соната как жанровый феномен VII-XVIII ст.: дис. ... канд. мист. специальность 17.00.03 / ОНМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 2016. 163 с.
135. Пороховик Ю. Фортепіанний концерт Р. Сімовича. *Наукові записки Тернопільського педуніверситету*. Тернопіль, 2002. №1 (8). С. 37-44.
136. Рети Р. Тональність в сучасній музиці. Л.: Сов.композитор, 1967. 67 с.
137. Ришова О.О. Український символізм та фортепіанна спадщина Б. Лятошинського: автореф. ... канд.мист. 17.00.03 / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 18 с.
138. Ришова М. Композитор Д. Бортнянський. *ж. Музика*, 1979. С. 165-175.
139. Рудницький А. Булка Ю. Музична культура Зх. України. *Історія української музики*. К., 1992. т. 4: 1917-1941. С. 570-571.
140. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.

141. Савицький Р. Сучасна українська музика. *Львівські вісті*, 1943. Ч.299. 30.12. С. 3.
142. Самохвалов В. Тематизм сонатних форм Б. Лятошинського. *Украинское музыковедение 1964*. Научно-методический межведомственный ежегодник. К.: Мистецтво, 1966. С. 80-85.
143. Самохвалов В.Я. Борис Лятошинський. Київ: Музична Україна, 1974. 46 с.
144. Скребков С. Анализ музыкальных произведений. М.: Музгиз, 1958. 332 с.
145. Скрябина Т. Символизм. <http://rnbo.khb.ru/files/cor/1999.htm> (дата звернення: 18.09.2017).
146. Способин И. В. Музыкальная форма. 7-е изд. М.: Музыка, 1984. 400 с.
147. Степанченко Г. Я. С.Степовий і становлення української радянської музики. К.: Наук. думка, 1979. 113 с.: ілюстр.
148. Стецюк Р. Віктор Косенко. К.: Музична Україна, 1974. 56 с.
149. Сюта Б. Народний мелос у музиці галицьких композиторів 1910-1940-х рр.: впливи М. Лисенка. *М. Лисенко та українська композиторська школа. До 160 річчя від дня народження*. Збірник наукових праць. К., 2004. С. 178-196.
150. Станко Т. Творчість одеських композиторів: С.Орфеева, Є.Маккавейського, С.Шустова, Т.Станко в руслі православної церковної традиції: магістерська робота. / ОНМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2019. 82 с.
151. Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. М.: Сов.композитор, 1976. 560 с.
152. Терещенко А. Роман Сімович. К.: Музична Україна, 1973. 31 с.
153. Фадеева Т. М. Крым в сакральном пространстве: История, символы, легенды. Симферополь: Бизнес-Информ, 2002. 303 с.
154. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века. Л.: Музыка, 1983. 232 с.

155. Фрайт О. Клавірна творчість Д. Бортнянського. *У вінок шани корифеям*: матеріали наукової конференції Д. Бортнянського та М. Лисенка. Дрогобич, 2003. С. 52-57.
156. Фрайт О. Романтичні засади програмності у фортепіанній творчості М. Лисенка. Науково-теоретична конференція до 150-річчя з дня народження М. Лисенка. Львів, 1992. С. 52-53.
157. Фрайт О. Сильова гетерогенність фортепіанної музики М. В. Лисенка. *М. Лисенко та українська композиторська школа. До 160-річчя від дня народження М. В. Лисенка*: збірник наукових праць. К., 2004. С. 196-204.
158. Хентова С. Жизнь Шостаковича в иллюстрации и слове. С.Пб.:КАНОН, 2000. 151 с.
159. Хіль О.М. Тема дитинства-юнацтва як фактор жанрової типології фортепіанного концерту в вітчизняній інструментальній музиці ХХ століття: дис. ...канд. мист. 17.00.03 / ОНМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2015. 155 с.
160. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: Крон-Пресс, 1996. 656 с.
161. Холл М. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. М.: ЭКСМО: Terra fantastica, 2003. 957 с.
162. Холопова В. Музыка как вид искусства. Москва: Научно-творч.центр «Консерватория», 1994. 260 с.
163. Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн. Очерк жизни и творчества. М.: Всесоюзн.издат. Советский композитор, 1984. 319 с.
164. Шіллер Ф. Естетика / Упорядкування, вступна стаття, переклад, коментарі та покажчик імен: Б. М. Гавришкова. К.: Мистецтво, 1974. 363 с.
165. Шевченко Л. М. Культурна штучність романтичної стилістики в умовах українського ліризму і в формуванні мистецьких засад фортепіанної гривід ХІХ на ХХ століття.
166. Шевченко Л.М. Інноваційні складові внеску Одеси у традиції

- української фортепіанної школи ХХ – ХХІ століть: підручник для студентів музичних закладів вищої та середньої ланок. Одеса: Астропринт, 2018 – 264 с.
167. Шнеерсон Г. Французская музыка ХХ века. Москва: Музыка, 1970. Изд. второе, доп. и переработ. 576 с.
168. Шувевич Т. Концерт п'яністки Галі Левицької. *ж. Діло*. 1933. 9. 03. ч. 58. С. 5.
169. Уилсон-Диксон Э. История Христианской музыки. СПб.: Мирт, 2001. 428 с.
170. Южный музыкальный вестник «О Скрябине», апрель 1915, август, №№ 13-14. С.3-5
171. Юнг К. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 343 с.
172. Яворский Б. Строение музыкальной речи. *Материалы и заметки*. Москва, 1908. 16 с.
173. Яроцинский С. Дебюссі, імпрессионизм и символизм /пер. спольск. С.С. Попковой; общ. ред. и вступ. статья И.Ф. Бэлзы. М.: Прогресс, 1978. 232 с.
174. Bessler H. Spielfiguren in der Instrumental musik.//Jahrbuch, Leipzig, 1956. – S.13-58.
175. Dubuque A. 50 *Airs petit-russiens pour piano*» Moscou-Leipzig. P. Jurgenson, 1896. 53 s.
176. Lebl V. *Elektronická hudba*. Praha: SHV, 1966. 104 s.
177. Lissa Z. *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*. Kraków: PWM, 1970. 510 s.
178. Németh Lajos. *A XIX. Század művészete. A historizmustól a szecesszióig*. Budapest: Corvina Kiadó, 1974. 226 p.
179. Roessler A., Hohl S. *Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser*. München, 2000. 608 s.
180. Szymanowski K. *Opracowała Teresa Bronowicz-Chylińska*. Kraków: PWM, 1967. 228 s.

Додатки

Приклад 1.

В. Барвінський Соната Іч. головна партія

First system of musical notation for Example 1. It consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff bracket. The tempo is marked "a tempo" and the dynamics "p". The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a mix of chords and moving lines in both hands.

Приклад 2.

В. Барвінський Соната Іч. побічна партія

First system of musical notation for Example 2. It consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff bracket. The tempo is marked "rit. poco" and the dynamics "p". The key signature has two flats. A first ending bracket labeled "8" spans the first two measures. The second system continues the piece with a second ending bracket labeled "8" and a tempo change to "a tempo".

Приклад 3.

В. Барвінський Соната ІІ ч.

First system of musical notation for Example 3. It consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff bracket. The tempo is marked "Andante sostenuto" and the dynamics "p". The key signature has two flats. The second system continues the piece with a tempo change to "rit. poco".

Приклад 4.

В. Барвінський Соната Фінал Тема

Andante sostenuto

p *cresc.*

rit. poco *a tempo*

mp

Приклад 5.

В. Барвінський Соната Фінал Варіація №3

Var. III **Molto allegro con fuoco e sempre legato**

f

mp

6

6

6

6

8

8

Приклад 6.

Р. Сімович Сонатина Іч.

Allegro moderato

mp *mf*

f *mf* *p*

con *rit.* *

Приклад 7.

Р. Сімович Сонатина Іч.

Adagio cantabile

p *mp*

pp

con *rit.*

Приклад 8.

Р. Сімович Сонатина III ч.

Allegro

mp

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped. simile*

mf

Приклад 9.

М. Колесса Сонатина I ч.

Allegro moderato

Piano

mp

p

Приклад 10.

М. Колесса Сонатина II ч.

Andante cantabile

p

Приклад 11.

М. Колесса Сонатина III ч.

Приклад 12.

А. Рудницкий Соната I ч. Г.П.

Allegro non troppo (commodo)

mf non legato

А. Рудницький Соната I ч. П.П.

Musical score for Example 13, measures 5-7. The score is in treble and bass clefs. Measure 5 starts with a treble clef and a 4/4 time signature. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. A slur covers measures 5 and 6. Measure 7 ends with a double bar line.

Приклад 13.

А. Рудницький Соната I ч. Розробка

Musical score for Example 14, measures 8-10. The score is in treble and bass clefs. Measure 8 starts with a treble clef and a 3/8 time signature. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. A slur covers measures 8 and 9. Measure 10 ends with a double bar line.

Приклад 14.

А. Рудницький Соната I ч. Реприза

Musical score for Example 15, measures 15-17. The score is in treble and bass clefs. Measure 15 starts with a treble clef and a 3/8 time signature. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. A slur covers measures 15 and 16. Measure 17 ends with a double bar line. The score includes dynamic markings: *p* sub. in measure 15, and a triplet of 8 notes in measure 16. A triplet of 3 notes is marked in measure 17.

Приклад 15

А. Рудницький Соната II ч. (тема)

Molto moderato (quasai andante)

19

p

А. Рудницький Соната II ч. (закінчення)

ppp

attacca

Приклад 16

А. Рудницький Соната III ч. (початкова тема)

Allegro con fuoco

28

f

sempre martelando

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

у спеціалізованих фахових виданнях України:

1. Чабан Т. Традиції символізму в сонаті Des-dur Василя Барвінського. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка*. Львів, 2017. Випуск 41. С. 175–188.

2. Чабан Т. Стильові засади композиторської творчості Миколи Колесси (на прикладі сонатини для фортепіано). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка* / за ред. О.С. Смоляка. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. №1 (Вип.38). С. 133–149.

3. Чабан Т. І. Імпресіоністично-символістські оздоби Сонатини Миколи Колесси. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Випуск 24. С. 415–426.

4. Чабан Т. Риси стилю Василя Барвінського на прикладі Сонати Des dur. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. / за ред. О.С. Смоляка. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. №2 (Вип.39). С. 66–72.

публікація в науковому періодичному виданні рівня Web of Science:

5. Чабан Т.І. Імпресіоністсько-символістські складові стильового наповнення творчості В. Барвінського (на прикладі Сонати des-dur) і М. Колесси (на прикладі Сонатини). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ: Міленіум, 2018. № 1. С. 258–261.

ДОПОВІДІ НА НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЯХ

1. XV Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція: «ДНІ НАУКИ» (Одеса, 2017);
2. Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. СвітактІсторія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 2017);
3. Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід» (Одеса 2017);
4. Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури в Україні: традиції і сучасність» (Одеса, 2018)