

DOI: <https://doi.org/10.59647/978-617-8800-50-5/1>

В. Г. ЧЕРНЕЦЬ, О. М. МАРКОВА

**ФІЛОСОФІЯ ІНСТРУМЕНТУ –
ФІЛОСОФІЯ МУЗИКИ:
АКТУАЛЬНИЙ УКРАЇНОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ**

Монографія

Книга 1

**Київ
Видавництво Ліра-К
2026**

УДК 78.01(02)

Ч-42

DOI: <https://doi.org/10.59647/978-617-8800-50-5/1>

*Рекомендовано до друку Вченою радою ОНМА імені А.В.Нежданової
(протокол № 11 від 05 лютого 2026 р.)*

Рецензенти:

В. Д. Шульгіна, доктор мистецтвознавства, професор

О. А. Тарасенко, доктор мистецтвознавства, професор

Т. К. Гуменюк, доктор філософських наук, професор

Чернець В. Г., Маркова О. М.

Ч-42 Філософія інструменту – філософія музики: актуальний
українознавчий аспект : монографія. Кн. 1. – Київ : Видавництво
Ліра-К, 2026. – 130 с.

ISBN 978-617-8800-50-5

Монографія присвячена проблематиці філософії музики як наступного щабеля культурознавства після століть визнання першості естетики на базі літератури і зображальних мистецтв, розбудов естетики художнього знака, при тому що музичні проєкції того суперечили ідеальній природі мистецтва, ідеальним заствам мистецького світу взагалі. Відновлення значущості ідеальних цінностей соціума в їх мистецькій втіленості стимулюють відновлення символізму філософії музики як основи філософсько-мистецького наукового простору, невідривного від позарациональних способів вибудови знання.

Книга 1: «Філософія інструменту – філософія музики» – демонструє визначальну ідею актуального піфагорейства, що продовжує філософську пролонгацію Гармонії світу в конкретику системи виразності музичної сфери через усвідомлення сакрального зачину усіх без винятку інструментів та «інструменту у тілі людини – співочого голосу, вокалу як найбільш довершеного і складного інструменту з усіх, вибудовуваних у «доповнення» тілесних можливостей людини.

Книга адресована митцям і музикантам-фахівцям в першу чергу з установкою про пам'ять, що європейська система музичного навчання і функціонування музики у цілому закладена церковною практикою, і саме християнський культ виділяється із сукупності світових релігій за його багате наповнення музикою.

УДК 78.01(02)

*Усі права застережено. Копіювання, сканування, запис на електронні носії
і тому подібне будь-якої частини видання заборонено*

ISBN 978-617-8800-50-5

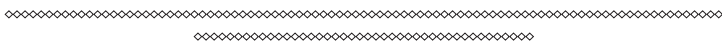
© Чернець В. Г., Маркова О. М., 2026

© Видавництво Ліра-К, 2026

ЗМІСТ

ВСТУП	4
 РОЗДІЛ І.	
ФІЛОСОФІЯ ІНСТРУМЕНТУ У СТАНОВЛЕННІ	
ФІЛОСОФІЇ МУЗИКИ	11
1.1. Філософія ліри та інструментальний початок музики.....	11
1.2. Філософія голосу і струнно-щипкової гри, філософія духових та ударних інструментів	19
1.3. Філософія духових та ударних інструментів у витримуванні мусікійських проєкцій у грі.....	58
 РОЗДІЛ ІІ. МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАЛІЗМ	
У ВИРАЗНОСТІ РІЗНИХ ВИДІВ МИСТЕЦТВ	
І КУЛЬТУР-АКТІВ У ВТІЛЕННІ	
«ФІЛОСОФІЇ ТВОРЧОЇ КОМУНІКАЦІЇ»	88
 РЕЗЮМЕ З ПОЗИЦІЙ «ФІЛОСОФІЇ МУЗИКИ»	
РІЗНОІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ЇЇ ПОДАННЯ	117
 СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	119

ВСТУП



Останні роки відзначені сплеском досліджень в галузі музичної семіотики, що складає відгомін еволюції музично-естетичного знання, яке пережило від XIX сторіччя ряд гучних підйомів у своєму науковому і міждисциплінарному самоствердженні попри філософсько-музичне знання, що, здавалося, науково-термінологічно більш підходило для очолення загально-методологічного підходу до музики і її спеціальної теорії. Адже саме філософія як «наука наук» класичної доби XVIII–XIX століть, будучи спрямованою на мистецько-дослідницьку, музичну у тому числі, діяльність, логічно висувалася у вигляді «філософії музики» по відношенню сукупності мистецтвознавчих – музикознавчих – спеціальних дисциплін у функції методологічно провідної наукової сфери.

Однак титул «спекулятивної теорії музики» («зависокої» теорії музики) отримала не філософія музики, а музична естетика, її зв'язок, закріплений тим терміном, із почуттєвою сенсорикою, із речовістю-тілесністю змістовного наповнення структур. І це склало відповідність позитивістським тенденціям філософського знання як такого, коли в «науці-наук» усвідомлювалась першість то методів фізики, то хімії-фізіології, природознавства у цілому, минаючи ідеально-психологічні накопичення, тим більш теологічно-богословські чинники мислення (які зумовили, до речі, народження філософії як науки загалом).

Сфера естетичного знання отримала інтенсивне визнання у добу романтизму, заохочуючи в музичній практиці запал пошуку мовленнєвої виразності у музичних надбаннях. Тим порушувалася велична штучність музичних абстракцій, що йшли від візантійства церковної музики, на користь пошуків в ній «емоційних моделей» того, що назвали «тембром-амплуа» [26, с. 362-456] у вокальній області з її аналогами в інструменталістиці, «розчиненням» вокальності у театральнo-драматичній

декламаційності (Р. Вагнер і «вагнерізм», Ж. Бізе, М. Мусоргський, Е. Гріг, В. Ребіков, Л. Яначек, Нововіденці з їх *Sprechstimme* тощо).

Здійснення секуляризації в науковому знанні і у мистецькій практиці було загальмоване символістським світовідчуттям кінця ХІХ – початку ХХ століття, сама назва якого вказувала на релігійні корені і відповідні філософські концепції, у тому числі декларативно атеїстичні (Ф. Ніцше, ін.), але методологічно відсунені від послідовного логічно-раціоналістичного принципу вибудови. Маємо ознаки тотальної *психологізації* наукового і мистецького творення, починаючи від «нової фізики» полів та енергій і кінчаючи неопозитивізмом Маха–Авенаріуса, де «елементом» світобудови виступає не матерія атому, але психологічне утворення «відчуття».

Причому, ця психологізація спрямовувалася на усвідомлення значущості родового-надіндивідуального, що співвідносне із релігійним уявленням про «обоженість» особистості (гуманізм Нового часу акцентував «олюдненість» у Божественному, аж до підкреслень у німецькому живописі ХVІ ст. трупних плям на тілі Сина Божого, що не відповідало навіть життєвій правді загибелі на хресті пересічної людини на протязі дня).

Повнота «антиматеріалістичного» перевороту у науковому знанні стала демонстративною у епоху пост-поставангарду, коли, за Ж. Бодріаром [24], культура восторжествувала «логікою символічної системи», коли «епідемія знаку» народжує симулякр, тобто знак, що «приховує» дійсність неіснування зазначеного [27]. І якщо постструктуралістські узагальнення виводять на ідею «смерті автора», маючи на увазі самотійність смислових конструкцій, творені споживачами мистецької продукції відносно авторів тих текстових побудов, то категорично «розчиняється» знакова наповненість не тільки музики (щодо останньої красномовно з 1980-х виступає формула У. Еко: музика – семіотична система, але без семантичної сфери [415, с. 187]), однак і мистецьких надбань у цілому – на рівні пост-поставангарду 2010-х. Оскільки «пафос правди життя» у пост-поставангарді тримається на симулякрівій «основі інформації про життя», що

постачається прикладною сферою, яка, у свою чергу, живиться *інформаційними потребами* соціума. Тим самим унеможливується авторське здійснення, закрите «пафосом посилення» на позаавторське достоїнство «інформаційного акту».

Вказані умови функціонування мистецтва ще з початку 2000-х спонукали перегляд естетичного і, особливо, музично-естетичного знання, в яких «речово-почуттєва» база естетизму задекларувала її «замінність» на інформаційний суррогат, який здатний той почуттєвий естетизм подати хіба що «умовно»-індексивно. Залишається за тією логікою буття науки – «де-матеріалізована правда» естетичного як естетично-символічного виявлення на рівні ідеальних конструктивних значущостей, речові торкання яких індексують надмистецькі цінності буття.

Тим самим набирає сили *філософія мистецтва, філософія музики*, в якій *платонівське суміщення мімезису ідей позабуттєвого і буття* здатна ухопити смисл тієї «емансипації речовості» у мистецьких видах, яку за традиційними вимірами розглядали у вигляді основи естетичного аналізу артефакта. Бо якщо вважати зображальну сферу як мистецтво «втілення форм, даних життям», тобто мистецтвом фарб, дерев'яних, металевих і т.д. конструкцій, від начал структуралізованих естетичним їх відбором, музику – мистецтвом тонів, тобто особливо ритмізованих звукових виявлень, то поп-артові накопичення в зображальності і сонористичні в музиці «знімають» взагалі проблему естетично апробованої речовості мистецьких об'єктів.

Сказане зумовлює тематику книги: *філософія музики як теорія мистецтва* всупереч речовій цінності естетичного охоплення «другої реальності». Це явно виступає у відродження концепції мусікійства, яка висувала музичні втілення на положення сутнісних і провідних в науково-мистецькій сфері в силу безпосереднього втілення у музичному «матеріалі» *правди космічної досконалості вираження*, відображення якої у мистецтвах «техно» торкалися її опосередковано через матеріальну «обважненість» того, що виступало безпосередньо у математично-астрономічних уявленнях, що народжували тоново-інтервальні відносини музики. І в тому баченні «емансипації символічно-

сті» музичної суті спливає *інструменталізм* як виток і чинник музичного виявлення, в якому основою виступає *оречовлення в музичних інструментах (в тому числі спів-вокал як інструмент в тілі людини)* символічно-числової основи музики.

Мета книги – представити філософію музики, провідною категорією якої постає *музичний інструмент*, що забезпечує виявлення тонів як втілення космічної досконалості *правильних числових відношень*, які формують закони психології уваги, пам'яті, стосунків предметів і сутностей, пропорцій художніх композицій і речей життєвого оточення, тим самим подаючи *філософію музики як філософію інструментів, починаючи з «філософії голосу» – інструмента у тілі людини*.

Матеріалізований мімезис у філософії-естетиці Нового часу зумовив «співоцентризм» у розумінні виразності європейської музичної сфери, у тому числі посиляючись на співочий початок європейської художньої традиції, що виросла з християнської церковності, базисом для якої став хоровий вокал. Однак в такому секуляризованому тлумаченні ігнорувалася «дематеріалізована» інструментальна основа вокалу, вихідний «ісонний інструменталізм» першохристиянського співу і *поліфонна емблематичність церковності* щодо співочого вміння і його віддзеркалюючого інструменталізму, в якому «погашалася» мовленнява афективність-емоційність мелодичних конструкцій.

Згодом театралізація музичного мислення, піднята, як прапор, Віденською школою, «потопила» у гомофонно-гармонічній – профортепіанній/прооркестровій – системі високу абстракцію класики поліфонічного мислення, захищаючи «право на правду життя», на «індивідуалізоване авторство», на втілення «емоцій-пристрастей» в музиці (то гасло усього XIX сторіччя). Однак історичний Великий розум розсудив по-іншому: вік Науково-технічної революції і психології підсвідомого відсунув класичну новочасову тріаду мистецтв (література-зображальність-музика) на другорядне положення по відношенню до літератури архітектури і кіномистецтва. І при цьому «архітектура без декору» минулого століття, позбавившись чітко вираженої прикладної атрибуції (будівлі храмові, палацові, житлово-

повсякденні тощо), у пластиці чистоти ліній і поверхневих утворень знайшла уподібнення безпредметності музичних форм, аж поки у творчості Я. Ксенакіса ці два творчо-видових потоки не отримали поєднання. І таке бачення закріпив Л. Ноно, заявивши у «Прометеї» авторство архітектора на першому місці, а створювача музичного ряду (кого традиційно називали «композитором») на другому, а то і третьому.

Що ж до кінематографа, то музикальність «великого німого» стала відзнакою його художнього буття, а стрічка із звуковою доріжкою вивела музику на найважливіше положення її як *інструменту охудоження* мистецтва «рухливої фотографії».

А в музиці як такій від початку ХХ століття запанував інструменталізм – в матеріалізованому виявленні техніцизму (аж до «стрічкової музики» Другого авангарду 1950-х – 1970-х), в увазі до штучно-символічної форми цифрових зазначень програмності («5 п'єс для оркестру ор.5», «5 п'єс для оркестру ор.10», «6 п'єс для оркестру ор.6» А. Веберна тощо), у проєкції математичних побудов на висотності, з яких вибудовувалися композиції (метод І. Стравінського, Я. Ксенакіса, почасти К. Штокхаузена, І. Вишнеградського, ін.), нарешті, у відвертому відродженні літургійних форм звукотворення (М. Обухов, О. Мессіан, Дж. Тавенер, А. Пярт, ін.), в яких інструменталізм чи гіпертрофувався у звуковій реалізації (два перших з названих авторів в останньому переліку імен), чи сполучався з відродженим інструменталізмом вокально-хорового мислення церковної традиції, що являє вокальний «інструменталізм у співі» (О. Мессіан у «Св. Франциску Ассізькому», композиції Дж. Тавенера, А. Пярта, Тан Дуна).

Прийнята постановка проблеми відверто спрямована на українознавчі позиції, оскільки представляє повноту могилянської парадоксальності, з позицій західноєвропейського світосприйняття, поєднання в науковому дослідженні посилань на раціонально-логічний і символічно-ідеальний фактори. Йдеться про виділення значущих одиниць музичного смислу через категорію *символу*, спираючись на релігійно-церковне уявлення про смислоємність останнього, в якому міфенно сполученні речово-значеннєві і умовно-умоглядні складові. І тим минається

недоречна «символологія» відносно музики, в якій на рівні семіотизованої системи Ч. Пірса виступають пошуки «семіоподоби» у музичних значущостях, які не здатні охопити височінь абстракції, народженої релігійним символізмом: Все, Бог, Сходження душі, Каяття, Спокутна жертвовність, Лики Бога, – і без яких немислиме розуміння музичного смислотворення.

У книгу широко залучені матеріали наукових робіт різного рівня – від дисертацій докторського і дабл-докторського ступенів до бакалаврських і магістерських із відповідними посиланнями, що засвідчує узагальненість найширшого обсягу представлених в роботі творчих матеріалів, які розрізняються за статусом вчених ступенів і звань авторів чи відсутністю їх, але єдині у сутнісності представлення творчо-наукових цінностей.

У центрі уваги мистецтвознавчих спостережень знаходяться саме музикознавчі здобутки, вважаючи на відверто ідеальні показники музичного мислення, речовість якого – звук-тон – демонструє виключно штучне утворення, не маючи прямого природного аналога і представляючи, за У. Еко [101], «семіотику без семантики», тобто ілюзорну знаковість дихально-структурованого потоку, подібного (але категорично не тотожного) до вербальної інформатики. Окрім того, музика як звуко-тонове мистецтво є повністю підлеглою слуховим відчуттям, які, за спостереженнями психологів, відповідають за містично-цілісне світосприйняття, що протистоїть лінійно-диференційованому підходу, сформованому інтелектуалізмом зорових вражень.

Згідно з наведеними даними, звукова сигнальна і музична у тому числі продукція охоплює більшісно правопівкульову сферу мозкової діяльності, тоді як відеоспостереження складають привілей для лівопівкульової сфери. Однак міфенний принцип метафоричності творчого мислення поєднує названі онтологічні протилежності, для яких спільною виступає числова уніфікованість речового та ідеального рядів, завдяки якій стає «прозорою» межа, що їх розділяє.

Філософія музики як філософія інструменту покликана компетенсувати ідеальний потенціал музичної естетики, в якій, за законами інформатики, доцільно *розпізнавати* («розпізнавання»

як філософська категорія за А. Васильковим [11]) високу абстракцію Краси позачуттєвого призначення. І філософія музики мусить бути філософією інструменталізму мислення, але не в тому понятійно-раціоналізованому розумінні Дж. Дьюї [21], що пов'язує його світобачення із прагматизмом, операціоналізмом і конвенціоналізмом, але у відновленні високої синкрети *етично-естетичної філософії* Піфагора, ядром якої стала філософія числа і музики як «стихії числа» за О. Лосєвим.

І, можливо, красивою легендою виступає привід, за яким Київський князь і його оточення обрали Християнство – Грецьке Православ'я у вигляді нової для нації X століття релігії. Однак ігнорувати суттєвість важеля Краси церковного співу для прийняття Віри неможливо: ідеальний естетизм світовідчуття русичів – наших пращурів – складав і, судячи з усього, складає високу ментальну ознаку, Путь національної свідомості і честі, етичний стрижень того, що називають «ліризмом української душі» [70]. Краса музики – інструмент соціологізації та внутрішньо-душевної *ідеалізації* людини, *філософія інструменту* – основа промусікійського відродження *філософії музики* на додання секуляризованої «музичної естетики».

РОЗДІЛ I.

ФІЛОСОФІЯ ІНСТРУМЕНТУ У СТАНОВЛЕННІ ФІЛОСОФІЇ МУЗИКИ

1.1. Філософія ліри та інструментальний початок музики

Поняття «філософії ліри» увів, за переказами, Піфагор [96], з діяльністю якого пов'язують початок філософського знання у цілому і формулювання основ музичної теорії. З діяльністю великого філософа, математика і теоретика/практика музики в одній особі пов'язують і започаткування прохристиянської релігійності. Вчення про Гармонію світу на основі математично-акустичної ідентичності числових показників руху тонів в музиці і руху планет у Космосі, розроблене Піфагором, християнська Європа прийняла у повноті проєкцій і розрахунків, що запліднили творчі надбання аж до наших днів. Мають місце порівняння високих передбачень народження Піфагора – і Сина Божого: своє ім'я перший філософ отримав в пам'ять про пророцтво його явлення Піфією, що співвідносне із упередженням Пророками народження Сина. Мученицька несправедлива смерть відзначила кінець земної біографії обох, Піфагору, фактично, належить розробка науково-релігійного Служіння у спільнотах, що упереджують монастирські поселення християн.

Ігнорування постренесансною науковою спільнотою розробок стосовно релігійних питань привело до замовчування суттєвості аналогій протохристиянських установлень Піфагора до християнської догматики як такої. А прийняте згодом диференціювання сфер наукової і мистецької діяльності привело до забуття синкрези зроблених ним відкриттів, у тому числі – ігнорування значимості, розробленої Піфагором так званої

етичної філософії, ядром якої виступало вчення про Гармонію сфер у сенсі явища призначення музики задля єднання людської спільноти і досконалих пропорцій Космосу. Не забуваємо, що уявлення грецьких філософів про Космос, від Піфагора до Аристотеля, стало основою уявлень про Бога у Християнстві – і саме це *обоження Космосу* і «приниження» богів-олімпійців стало одним із основних звинувачень Сократа, що приречило його на передчасну смерть.

Як знаємо, види мистецького і наукового принципів оформлення творчої продукції охопили увесь Новочасовий історичний період, невідривний від європоцентризму і егоцентризму людського мислення. А той останній декларував своє започаткування у «двоєсвіту» Ренесансу, але категорично ігноруючи нероздільність ренесансної творчості на наукову і мистецьку, вважаючи ту нероздільність «пережитком Середньовіччя» у принизливому тлумаченні останнього. Хоча щиро вітальне відношення Нового часу до чеснот Античності чомусь не проявлялося у прийнятті тієї Античністю заповіданої спільності розуміння творчих зусиль в їх науковій і мистецькій іпостасях, усвідомлюваних в їх протиставленні за більш пізніми розділеннями.

Однак все зламала Новітня історія, яка в декларації П. Валері про «феномен Леонардо да Вінчі» у XX сторіччі ще у 1898 році вказала на «стирання» межі між науковими і мистецькими надбаннями, висунувши беззастережно на провідне положення у мистецькій сфері кіноіндустрію і архітектуру. В них друга спиралася від начал свого існування на об'єктивність фізично-математичного ґрунту. А кіномистецтво за законами «фотографії, що рухається» було дітищем наукового відкриття фізичного відображення, що відтіснило суб'єктивно віддзеркалювальні зусилля творчості, вказуючи на інші мистецькі шляхи, попри прямого віддзеркалення, і тим заохочуючи пошуки модерна в *умовності* відображень у побудові «другої реальності».

І вже прямим продовженням тієї логіки недовіри до суб'єктивних «віддзеркалень» матеріального світу виступає позиція Л. Ноно в його останній опері «Прометей» (1989) – назва її наслідує програмно-одноіменну скрябінівську композицію,

втілюючи космічні трансформації земної героїки, звично приписувані міфенному титану. В роботі В. Репецького слушно відмічено: «Ця музична вистава *не про подвиг Прометей, але про “прометейське відкриття” самого композитора – здобуття нового слухання*, яке покликане з особливою тонкістю сприймати новий звук» [58, с. 50].

Щодо авторського лиця твору, написаного за типологією «нової опери», тобто такої, де композитор-компілятор і режисер сливаються в одну особу, то в «Прометей» режисера немає зовсім, але потрібен архітектор (на прем'єрі у Венеції над постановкою працював Ренцо Піано, що спроектував спеціальну арку, завдяки чому невеликі групи виконавців знаходилися у різних частинах приміщення та на різних висотних рівнях, формуючи особливу структуру простору і забезпечуючи *стереофонію* звучання). Пересувань музикантів чи публіки в «Прометей» немає зовсім, переміщується лише звук – від однієї групи виконавців до іншої, різні групи звучать то окремо, то в комбінаціях на протязі 150-хвилинного (!) твору. «Прометей» може виконуватися і в інших просторах, за словами композитора, «це відкрита форма», її звуковий вигляд істотно змінюється в залежності від акустичних параметрів приміщення» (детальніше [58, с. 50-51]).

У постановці 2015 року використане приміщення Рурської трієналі, у порожній будівлі великого заводу з виставленими всередині по периметру будівельними лісами як численними сценами для хорів та інструментальних груп. Звук виявляється безтілесним актором, що визначає і лімітує можливі рішення в полі режисури і сценографії. Звук стає головним героєм, а композитор стає ключовим співрежисером дійства [58, с. 51]. Що постає найсуттєвішим в «такій опері» – звукові переміщення, а антропологічність героя-персонажа на сцені ніяк не фігурує, Прометей став міфенно «ненаочним», «багатоликим», представленим усією сукупністю наявних виконавців і сприймаючих ті звучання слухачів. Героїзм Прометей усвідомлюється не як послідовність тих чи інших дій персонажа і змісту відносин його та оточення, але сукупність інформаційного «букета»

щодо скоєного першобогом-титаном, недосконалим у виявленнях, але надзвичайно зацікавленого у людській співдії з ним.

Тим самим отримуємо певну «інформаційну сукупність» щодо Прометея, якої достатньо для усвідомлення значущості того інформаційного «клубка» – і це все за концепцією симулякра Ж. Бодріяра як сукупності відомостей щодо предмета, реальна наявність якого може і не бути – див. формулювання філософа-культуролога-публіциста [8] у творі, написаного у 1981 році «Симулякри і симуляція» («Symulacres et simulation»). Генеральне поняття концепції Бодріяра – «симулякр», і як витлумачує його одна з коментаторів, Бодріяр надає кількарівневе тлумачення концепту «симулякру». І надалі маємо тлумачення: в загальних рисах симулякр виступає серійно розмноженим і знеціненим знаком. Філософ пише про «еволюцію» симулякру, вказуючи на чотири етапи становлення сучасного його змісту – і при цьому ідентифікує те поняття із «образом», який на «четвертому етапі» стає «симулякром», тобто тим, що «навіть не приховує свій симулятивний характер». І тоді вже маємо резюме щодо названого центрального поняття («образу», «симулякру» !?): виходить, що дійсну важливість у цьому світі має лише обгортка, а не зміст. А сам зміст – уже давно знищений у множині сутностей. І таке резюме подається не у поняттях-термінах, але у сукупностях аналогій до них – «обгортка», «зміст», «множина сутностей».

Перелік праць, написаних Ж. Бодріяром після 1981 року, коли він створив концепцію «Симулякри і симуляція» [8], навіть за заголовками виступають втіленням публіцистичного пафосу етичних декларацій («Фатальні стратегії», 1983, «Прозорість Зла», 1990, «Війни в Затоці не було», 1991). Так відроджуються позиції «етичної філософії Піфагора», яка, хоч і зазначена у значенні першофілософського явлення, для класики європейського філософського світу склала лише «прелюдію» саме філософських підходів Платона й Арістотеля, де поняття «матерії» та «ідей» чітко розрізнялися, вибудовуючи раціонально диференційовану в поняттях-смыслах картину світу. Що ж до «філософії Піфагора», то спрямовуючі її образи й теорії (гармонії як

явища етики та акустики, музичного початку – мусікійства, але не музики в Новочасовому значенні) понятійно не фігурували, надихаючи музичну теорію, етику-релігійність, містику числових відносин, практику монастирського буття та багато іншого.

Щодо Бодріяра, то нероздільність його філософії з культурологією і публіцистикою широко прийнята, а понятійний апарат його тлумачень сучасного йому соціума усвідомлювався, за М. Постером, як ...«ненауковий», бо відсутні визначення уведених автором понять. В цьому ж напрямі – розгромна критика Ж. Бріклон та А. Сокала, К. Хейлс («наукові терміни змішуються з ненауковими»), що веде до винищення доказовості висунутих положень і т.ін.). Висновок – «публіцистика поглинає філософію», метафора заміщує доказовість. І це декларується у роботі 1981 року «Симулякри і симуляція», де викладення відкривається «цитатою» із Екклесіяста (а такого висловлення у названого автора немає), а далі вводиться метафора за сюжетом оповідання Х. Л. Борхеса «Про строгу науку». Викладення концепції подане у 18 розділах, які складають самостійні структури-сенси.

Так що за заявкою тексту твір Ж. Бодріяра не претендує на значення філософського трактату як такого.

За датами написання і видання праця Ж. Бодріяра (1981) могла впливати на Л. Ноно (1984-1989), якщо не безпосередньо, то самим принципом постмодерністського «розпилення інформації» у філософсько-літературно-музичній сферах, що постійно жили геніального автора «*Il canto sospeso*» і наступних за тою Кантатою композиціях.

А от роман М. Павича, генія сербської літератури, який створив свій катастрофічно всесвітньо визнаний «Хазарський словник» у 1984 році, тобто в паралель до вищезазначеної композиції Л. Ноно, яка може називатися «оперою» в тій же свободній аналогії до визнаного жанру, як і вказівка на «роман» відносно зазначеного «Хазарського словника» Павича. В довідковій літературі відносно останнього впевнено пишеться: «... це своєрідний сплав історичного дослідження, художнього тексту, енциклопедичного довідника. Твір має підзаголовок – “роман-лексикон у 100 000 слів” ... Оригінальність роману полягає

ще й в тому, що він існує у двох іпостасях: жіночої і чоловічої версії. Роман являє собою стилізацію давніх наукових трактатів і досліджень – сучасну версію нібито колись існуючого “Хазарського словника” 1691 року» [252].

Таким чином, культурознавче, мистецтвознавче, психологічно-аналітичне, безпосередньо мистецьке проникнення у філософію, від А. Шопенгауера і Ф. Ніцше, Е. Маха до Ж. Бодріяра і Ю. Крістєвої, від теософії О. Блаватської і ноології В. Вернадського до психологізованої філософії-естетики А. Василькова і А. Канарського, – розкріпачують тяжіння до «етичної філософії» Піфагора, а з тим розгортають довіру до релігійної філософії нашого сучасника і співвітчизника Д. Арабаджи, саме в якій знаходимо кореневу сутність символістських термінологічних вишуків типу скрябінського «екстазу» та ін. Філософія стану душі обертається до інструменту її коригування, постаючи в концепції «філософії інструменту», заявленої Піфагором ніби в одиничному виявленні «філософії ліри», однак концентрація і гіперболізація мусікійських ознак у лірі як найвищого виявлення інструменталізму виводить її на положення безпосередньої проєкції кануну, інструменту музичного за зовнішнім виглядом і інструменту філософського пізнання Космосу і людськості за суттю.

Інструменталізм музичного початку інтелектуальної діяльності («музика – гімнастика інтелекту», «музика – гімнастика душі» [41]) Піфагором демонструвався наочно, у вигляді кануну-канону, однострунного інструменту. Останній назначався не для музичної гри у практичному виявленні, але для «гри Розуму», моделюючи через можливості числово визначеного поділу струни нескінченість космічних відносин небесних тіл і їх аналогій в інтервальной системі музики. Як відомо, правильні числові відносини 1:1, 1:2, 2:3, 3:4 і т.д. визначали звукові їх втілення у консонансах музично-інтервальних побудов, які від глибокої Древності усвідомлювалися у статусі носіїв небесної гармонії у життєвих стосунках, предметній доцільності живого оточення людей і живих істот взагалі.

Інтервали пріми, октави, квінти, кварта символізували доторканість людського мислення до таїнств Неба, що документально

втілюється у вченні сучасника Піфагора, китайського першофілософа і засновника релігійної концепції конфуціанства – Конфуція (Кон Фуци). Останній посилався на здобутки думки епохи царства Чжоу, тобто середини II тисячоліття до н.е., що заклала основи системи люй-люй, тобто інтервальної охопленості темперованою хроматикою квінтового ряду музично-інтервальних відносин. І в музичній системі Древнього Китаю, і в Європі звучання квінти у мелодійних і гармонічно-акордових побудовах стало *символом* уявлення про Досконалість і красу Космосу.

Квінтова відстань тонів відзначає співвідношення устоїв більшості церковних мелодій, звучання першохристиянських співів на педалі-ісоні в басах представляло чи єдину тонність, чи квінтове утворення, ставши знаком «народності» у музичних побудовах німецьких класиків Віденської школи. Квінтовою інтервальною основою відмічена уся інтервальна система класичної гармонії, в якій основа акорду – тризвук – складає терцієве заповнення квінтового стрижня.

Квінтова інтерваліка, народжена співвідношенням коливань струни чи повітря при співі або грі на духовому інструменті у числовій пропорції 2:3 зазначає принадну для слуху і зору пропорцію, що відзначає сторони оточуючих предметів, формує їх довжину і широту у типах столів, приміщень, рам картин і фотографій, листів паперу (формат А 4) тощо. «Квінтова відстань» характеризує ввічливу дистанцію при спілкуванні людей і живих істот, утримуючи приємну контактність і одночасно автономію учасників взаємин. Квінта – музичний символ космічної досконалості, і кожний з музичних *консонансних* (бо саме їх ритмічна злагодженість тримає музику як вираження надбуттєвого і Високого) інтервалів має своє космічно-смісловіє призначення. Тому не тільки в Європі, але і у Древньому Китаю (і в традиційній національній культурі до сьогодення) квінтова координація мелодичних «зціплень» вирішує основи вибудови мелодичних ходів.

Всі піфагорейські розробки стосовно музичного буття були усвідомлювані як ознаки *мусікійства*, не музики як звуково-тоново самозначущого вираження, але як долученість через досконалість музично-тонових побудов певних ідеально-релігійно значущих

сутностей, уособлених фігурами муз, тобто долучених до Довершеності Космосу божеств жіночої статі (муз/мус – думка, мисль), які у колі 9 супутниць Світлого бога Аполлона (Аполлона-Мусагета як Предводителя муз) освящали акції танцю (Терпсіхора), гімнічної (Полігімнія), ліричної (Євтерпа), любовної (Ерато) поезій, трагедії (Мельпомена), комедії (Талія), епоса (Калліопа), історії (Кліо), астрономії (Уранія). Як бачимо, переважаюча «спеціалізація» Муз – то поетичне слово, яке стосувалося, в більш ранньому розумінні, і епоса, і історії (Кліо – буквально «уславлююча», що ототожнювалося з високим розспіваним словом).

Однак усі 8 з 9 муз долучені були до музичного, в нашому вже розумінні, вираження, будучи доповненими словесними і пластично-танцювальними засобами виразності. Однак муза історії Кліо «переводила» музично-пластичний акт в ідеальні виміри подання життєво значущих подій, в принципі, далеких від танцювальності і навіть співочості. Не забуваємо, що предметом історичних уславлень були виключно боги і герої, тобто «напівбоги», бо їхня біографія (Зевс, Язон, Орфей...) усвідомлювалася від уявлень про зачаття від бога і смертної жінки, що надавало найвизначнішої божественної-нелюдської риси останнім – позбавлення вираженої людської слабкості у вигляді страху смерті: герой – безстрашний. Звідси – ритмізація-«музикалізація» історичної ходи: повторність героїчних акцій і тим уподібненість суб'єктів тих героїчних дій.

І зовні тільки Уранія, муза астрономії виглядає, у сучасних, взагалі у Новочасових вимірах дещо «амусікійно», хоча пам'ять про числову символіку Космосу і її «впізнання» у різних видах діяльності, в першу чергу тих, що попадали у розряд «мусікійських», вказувала на континуум здатностей усіх супутниць Аполлона-Мусагета. Звідси – синкреза науковості-штучності у виявленні мусікії: це і утримання «стихій числа» в ідеальних вимірах звучачого поетичного слова, і вихід на послідовну абстракцію числових вимірів, яка сприймалася заporукою етоса у бутті. Матеріальне занурення для творчості Античної Греції було другорядовим, спрямовуваним мусікійськими заняттями як такими.

З приведенного опису на користь розуміння принципу «філософії ліри» і «філософії інструменту» виділяємо наступне:

1) «філософія ліри» інструментально матеріалізувала уявлення про числову природу Досконалого Космосу і достойну Добірність певних «пробожевствених» людських здатностей, які угрунтували потребу у соціально-енергетичній концентрації героїв, виховання-вироснування яких забезпечувало «мусікійське навчання» через «гімнастику інтелекту» музично-цифрових упоряджень співу-поезії-танцю;

2) деально-символічний інструменталізм «філософії ліри» вивів на речовне втілення останньої у вигляді інструменту кануну як моделі Довершеного Космосу, оречовлена абстракція якого забезпечила «поліінструменталізм» саме мусікійських-музичних втілень, з яких ліра стала найпрезентативнішою, але явно не єдиною носителькою достоїнств цифрово освячених тонових *правильних* звучань, доказ цього – двоїстість, як мінімум музично-інструментального оснащення грецької Антики у вигляді ліри-кіфари і авлоса (різновид продольної флейти);

3) античне *мусікійство* не передбачало «позбавлення від матерії» широкої інструментальної оснащеності, і, перш за все, це невідривність співочого звуковидобуття від мовленнєвої і пластично-рухомої експресії, зумовленою участю мусікійськи налаштованих вмінь у діях, занурених у буттєво-життєві потреби людської спільноти.

1.2. Філософія голосу і струнно-шипкової гри, філософія духових та ударних інструментів

Для європейської – тобто християнської православної генетично – музики вихідним був спів на протягнутому тоні-педалі (грецьке – ісон), який замінявся нерідко квінтовим континуумом, зазначаючи початки багатоголосної вибудови одночасного звучання різних висотностей. Класична гармонія побудови акордів спирається на квінтовий стрижень тризвуку, незмінно

засвідчуючи цим вірність Краси і Космічному безкрайньому простору.

Кварта (співвідношення коливань 3:4, пропорція, що вказує на «точку золотого перетину» у композиційних побудовах) символізує високу абстракцію Основ – недарма більшість гімнічних мелодій починаються з мелодичного ходу на кварту, а у старовинній французькій поліфонії православної Франції XII–XIII століть координація тонових суміщень при співі орієнтувалася на квартовість. Квартове мислення лежить в основі старовинної мелодичної системи Європи, яке чітко проступає в мелодиці народів європейського Сходу, в старовинній українській пісенності (на основі так званих трихордових побудов незаповненою поступнево кварта), а також в музиці Греції, Іспанії, Ірландії, Франції, кельтського етносу у Великобританії, тобто у народів, що в основі свого формування в останні 2000 років спиралися на візантійсько-православне світовідчуття.

Октава (1:2), квінта (2:3), кварта (3:4) складають *досконалі* консонанси, безпосередню проєкцію на співзвуччя ритмічної (числової) *правильності* коливань тону як ритмічно упорядженого звучання, тримаючи у цілому систему музичного вираження.

Своє символічне призначення мають і так звані «недосконалі» консонанси, що утворюються числовими відносинами коливань 4:5, 5:6 і т.д., їх значущість складалася на перехресті саме «космічної механіки» *досконалих консонансів* і мовленнєвого досвіду в етичній ієрархії проповідницьки-артистичного і сумирно-інтимного вираження. Як відомо, всі європейські мови відзначені диференціацією мовленнєвих інтонацій на «публічний» і «домашній» тону, з яких перші сягають інтонаційно-інтервально суттєво вище чи нижче середнього тону висловлення, передбачають досить гучне звукоподання, тоді як другі проявляються нижче того «середнього тону», тяжіють до стриманого і тихого «говоріння».

В тональних мовах Далекого Сходу, в китайській мові, в першу чергу, маємо базові (4, у в'єтнамців 6) інтонаційні типології, які одне й те ж звукове поєднання «зафарблюють» різними предметними позначками, що в європейському мов-

ленні неможливо. Але в китайській і споріднених з нею неможлива і відмічена вище інтонаційна диференціація на «артистично-проповідницькі» і «сумирно-домашні», останні просто відсутні. Широта інтервальних показників в голосі при китайському мовленні виключає користування тонами нижче «середнього тону» мовлення (детально про те в роботі Ву Голін [15]), «програмуючи» («вихованням через мовлення») артистичний тонус самовираження в усіх випадках спілкування. Психологія мовлення європейців від начал орієнтує на розрізнення «світу публічності» і «світу інтиму».

Вказані мовленнєві закономірності координують мелодику – європейська мелодійність тяжіє до поступневості (згадаємо неаполітанську «Sola mia», українські «Дивлюсь я на небо», «Ніч яка місячна»), китайська мелодика орієнтується на більш широкі інтервали (див. гімн КНР з музикою Не Ера). Показово, що інтонації «сумирного» мовлення (показові тільки для Європи) охоплюють інтервали секунди (великої і малої, хід на тон і півтона) і *малої* терції. А всі інші інтервальні виявлення в мовленні є більш широкими, починаючи з *великої терції* і охоплюючи «стрибки» на октаву і більше. Це мовленнєво принципове розрізнення малої і великої терції, яке в акордиці родить в ладу-звукоряді тонікальність мінорного або мажорного «забарвлення», породило етимологічний зміст термінології мінор (moll – м'який) – мажор (dur – твердий, жорсткий).

Мінорний ладовий нахил мають більшість церковних мелодій, у тому числі врочисті, святкові, мелодії ліричних пісень, які історично надихалися церковним співом (і в Україні і поза нею), майже всі знамениті грецькі, іспанські пісні, які виходили з першохристиянських коренів (підготовлених у тому числі Піфійськими гімнами на честь Аполлона-Мусагета). Саме звідси характеристики «сладісного італійського мінору», який живився старовинно-церковними, тобто візантійсько-грецькими витоками. І ясно, що орфеїчна мелодійна краса охоплювала застави християнського гімноспіву: Орфей у першохристиянських тлумаченнях ідентифікувався з Ісусом Христом як єдиногобожець, шанував тільки свого божественного батька Аполлона,

не визнаючи інших, за що й прийняв мученицьку смерть від шанувальників Діоніса, відзначений був героїчною сумирністю і моральною чистотою [97].

Але у поствізантійську пору, з підйомом «німецької культурної ідеї» [57] і виходом на авансцену наукових досліджень від середини XVII століття німецької школи з її фізично-акустичним тлумаченням Піфагорейства у Й. Кеплера, а на наступному етапі (І. Кант, Г. Гегель, ін.) взагалі віддаленого від уваги до Гармонії сфер, обертонова теорія фізики-акустики «пересунула» мажорність ладових побудов (як «фізично більш доконалу») на провідне місце, надаючи базу висновкам щодо «радісності і святковості» мажора порівнянно із «смутиним» характером мінора. Українська і взагалі слов'янська мелодійна культура тяжіє до мінорних ладово-тональних «фарб», що відповідає церковним-православним, наближеним до грецьких, староіталійських, староіспанських ладових моделей (і це прекрасно ілюструє Гімн України з музикою М. Вербицького, в якому візантійська розспіваність мелодії подана урочисто і піднесено в мінорному ладі мі).

Грунтовність для європейської мелодики церковно-грецьких *мінорних* ладових побудов прекрасно ілюструє музика італійських мадригалістів XVI–XVII століть, в якій *мінорна* акордова «вертикаль» відображувала базисно духовну позацерковну (споріднену з *кантом*) змістовність (нагадуємо, авторами текстів мадригалів були не поети, але *гуманісти*, тобто «нові святі» ренесансного науково-творчого «поліглотства» – і поліглотства як такого), а сюжетною канвою служили захоплені описи природи, любові («дематеріалізованої» спокутою по-християнськи стражданням, смертю). А мажорні акорди з'являються на слова «страждання», «смерть», тобто на «жорсткі ходи» словесного подання, реагуючи на напруження подолання «сумирності» малотерцієвого (мінорного) нормативного стрижня акордики.

Вказані європейські мовленнєві координати мелодизму зумовили вибудову гармонічної-акордової системи, яка атрибутивна для Європи, в якій вищеназвані досконалі консонанси (октава, квінта, кварта) склали снасть багатоголосся, однак суть акордики тримається на «заповненні» квінтового «кістяка» терцієвими

інтервалами, які мовленнєвими умовами різко розділилися на «м'які» і «жорсткі». В естетиці Ренесансу (італійського в західноєвропейських вимірах) терцією «заповнення» в акордах квінтового устою сприймалося як «людськи порушена гармонія», оскільки гармонічним як таким вважався досконало-консонансний принцип акордової будови, який домінував у дискантовій французькій старовинній, тобто візантійсько-православного кореня поліфонії, у руській-новгородській «трирядковості», у грузинській православно-церковній співочій традиції.

Всі ці інтервальні принципи побудови музично-тонової системи вираження мали під собою виражений *інструментальний* початок, оскільки все це здійснювалося *штучно-наприродно*, від Древності з огляду на цифрову символіку Космосу. А співоча наповненість храмового звуковедення від основ Християнства вдалася до відвертої «інструменталізації», виводячи на «дематеріалізовану» звучність *вокалу*. В своїй роботі талановита китайська дослідниця Сун Жуйшань, співачка за виконавською кваліфікацією, зосередила увагу на витоках європейської вокальності, що має певні аналогії до «оперності» Китаю (тільки в Китаї і в Європі виникли вистави, виспівувані, в принципі, від початку до кінця). Але тільки європейський оперний спів, будучи сформованим у жорстко штучних умовах «позбавлення мовленнєвої речовості» виходить на вокал. Узагальнення названої дослідниці мають такий сенс:

«Європейське надбання вокалу зобов'язане пошукам “дематеріалізації” вираження співу християн, які, залучаючи гімнографічні здобутки Античності, позбавляли останні “тілесної обваженості”. Для цього відсувалася інтонаційність мовленнєвої експресії через “ісонне-бурдоне” утрунтування мелодійної побудови, а також через внутрішньо-складове мелодійне розспівування з допомогою “кругових” фігур, що віддавна усвідомлювалися як Богопоминальні знаки (пізніше сформовані у формули “группето”, “мордентів”, “трелів” і т.ін.)» [66, с. 17-18].

Як бачимо, усі побудови християнської музики виходили із виключеності з буттєвих потреб тих священних акцій, і йшлося не тільки про їх таємність у християнських общинах, що

справляли культові акції таємно, боячись переслідувань, але у самій суті християнської аскези, яка, навпаки античній «гармонії ідеального і матеріально-тілесного», проповідувала «де-матеріалізацію», нехтування законами життєвої логіки всупереч логіці дій суто ідеального призначення. І зосередженням тієї ідеальної вокалізації постали установлення візантійського гімноспіву, високі виразні показники якого відповідали ретельній підготовці громадян Візантії. Їх виховання проходило у державних (безплатних) школах для усіх верств населення, і мало обов'язковою складовою музичне навчання задля вміння достойно величній державі восславити Його. Звідси – «духовний естетизм» вираження (термін недобрий, бо поєднує ніби в одно ідеальне і почуттєво матеріальне, що не відповідає суті явища), який отримав визнання у Візантії ще у XI столітті.

Вищезгадана дослідниця констатує щодо співу, сповненого *духовної краси, закладеної у числові правильні пропорції звукових коливань*:

«Свідомство тому – принцип *калофонії*, яка, за спостереженням Н. Сиротинської..., склала основу європейської вокальності, що вирізнялася у вигляді усвідомленого методу творчості як «краси духовної» візантійського філософа й богослова Михаїла Псела у хорово-ансамблевому із сольними виходами співу Православної церкви. А згодом, у вшанування того витoku старохристиянської традиції, Дж. Россіні переклав на італійську вказаний термін як *bel canto* для зазначення *фігуративного* стилю співу. А ще раніше цей же термін визначився у французькій співочій традиції як *beau chant*, який орієнтував на провізантійські *галльські-галліканські* спадкоємності Франції» [66, с. 18].

І в розвиток сказаного приводимо наступні міркування:

«Візантійський церковний ґрунт європейської вокальності усвідомлювали представники різних націй Ренесансної Європи. У тому числі це протолютеранські німецькі теоретики XV сторіччя, які в особі Конрада із Цаберна (чи Конрада фон Цаберна), священника, теолога, проповідника та музичного вчителя, через трактат “*De modo bene cantandi*” («Спосіб добірного співу», 1474), являли собою суттєвий внесок в історію вокального мис-

тецтва – на допомогу як хористу, так і церковному хору в цілому. І в ньому перші 5 правил – посилення на санкт-галленський трактат про ранньохристиянську літургіку, а шосте правило Конрада, *стосовне «вельми добірного співу»* (*satis urbaniter cantare*), вказує на основи “фігуративного” стилю, доречі, того, що закладене було візантійською ж “калофонією” і яка призначалася на подальше переродження в *beau chant* і *bel canto* Нового часу» [так само, с. 18].

Європейський вокал народжений «співочою аскезою» уникнення спірання на мовленнєву інтонаційність, сліди якої в музичній системі проявляються тільки на рівні готики, коли визрівають перші багатоголосні (триголосні у принципі) послідовності *ізоритмічного* призначення, тобто одночасного звучання голосів в різних висотностях-регістрах, що принципово відрізняється від фактурно-регістрової «етажності» співу з ісоном. Ісонний спів має бути порівняним із романською архітектурою, в якій християнська символіка *уповання на Небо* накладена на масив фортеце-подібної будівлі. Інструментальний початок співу з ісоном не має ніяких заперечень, оскільки та басова педаль йде без слів, подаючи вибраний голосний звук (чи при замкнених вустах зовсім інструментально видається висотність як така).

Нагадуємо, що від початків людської ритуаліки, у доцивілізаційний період і в цивілізаціях Давнини, подібне звуковиявлення асоціювалося із зверненням до Вищого, а у християнські часи таке вкладення педалі-ісона «спасало» від непотрібних аналогій, оскільки сама мелодія часто запозичувалася із гімноспівів чи то аполлонійського, чи синагогального мелодійного походження.

Достатньо порівняти Гвідо-гімн (X ст.) та Оду Горація (див. № 23 у вказаних Нотних прикладах), з якої явно «виросла» знаменита мелодія, що закріпила назви ступенів гексахордної діатоніки *ut-re-mi-sol-la*, щоб продемонструвати ангемітонне просвітлення античного. Останній, як відомо живився давньогрецькою теорією тетрахордної, поступнево-заповненої, організації ладів, у яких положення напівтонового ходу створювало характерно-розмежувальний показник. Привнесення ангемітонності до мелодики центрального Середньовіччя є напрацьованою христия-

янською практикою якістю, що має своє спеціальне пояснення. В роботі Лю Бінцяна, присвяченій порівнянню християнської середньовічної культури гімноспівів із китайськом гімноспівчим же арелом VIII–XI століть, звернено увагу на ангемітонне-безполутонове «просвітління» християнських мелодій, побудованих на основі старих грецько-античних моделей.

Названий автор небезпідставно вбачав ту «розлогість ангемітоніки» у провізантійських співах у зв'язку із активністю православних галльських-ірландських-бриттських монахів, які активно пропагували візантійську вченість, у тому числі фігуративність гімнічних мелодій і багатоголосне їх викладення [43, с. 108]. У фольклорі вказаних націй (галли-ірландці-брити) суттєва присутність ангемітонно-пентатонічних утворень, які Лю Бінцяна схильний тлумачити як наслідок контакту індо-іранської ре-еміграції, коли пращури майбутніх кельтів жили по сусідству із Китаєм у вельми змінних стосунках, і яких китайці називали спеціальним іменем юе-джі.

Для даного викладення важливим є широке усвідомлення контрастно-поліфонічного (ісонного) співу у представленні на рівні специфічно музично-звукового подання, попри текстових позначень. Тим зазначалися інструментальні «домішки» у вокалі, який сам по собі формувався як «інструмент у голосі» – і так співаки вважають до сьогодення, бо саме інструменталізм співу, минаючи інтонаційні мовленнєві «зацепки», які виникають тільки на рівні пізньої Готики і на зорі Ренесансу, на грані XIII–XIV століть, коли виходить на перший план ізоритмічний спів, жанрово-типологічно виділений як «ізоритмічний мотет».

Нагадуємо, що саме на тому проторенесансному часовому «кордоні» широко розповсюджуються духовні чи напівдуховні жанри, поліфонія яких трирядкова, із знаходженням «тенора» (як провідного наспіву) у нижньому чи середньому голосі, із поданням паралелізмів у верхніх голосах, тоді як бас йде більш вільно, що у Вітчизні і поза нею усталилося як спів *канта*. Трирядковість фактурної вибудови символізовував Троїцю, надаючи художнього потенціалу наближення до образу того віросповідального символу. А от тексти могли по-різному розкладатися

у тому трирядковому фактурному утворенні, складаючи – саме кант, текст духовно-повчальний і славильно-ліричний. І в цьому ж трирядковому об'єктивовано-ліричному вираженні, із текстом, написаним за гуманістичними канонами – то вже мадригал, спів за «материнським наспівом», і останній частіше був у середнього чи навіть верхнього голосу. Цей ранній мадригал (до XV століття), що фактурно співпадав із кантом-канцоною, не отримав в Італії спеціального розвитку, але перейшов у Британію-Англію і там в тій якості проіснував аж до кінця XVII століття і т.ін.

Інструментальний смисл звучання педалі-ісону у ранньо-церковному християнському співі вкупі із смисловою його ж самостійністю відносно мелодійно-вербальної побудови як виразника Богоспоминання у цілому отримав спеціальне застосування у «Древльозахідному» Православ'ї Галлії, Ірландії-Британії (про це [55, с. 61-102]). Схильність монахів-проповідників тих націй до одинацького пустельництва, в якому *соборність* православної церковності хоровим засобом відтворювати було неможливо, привела до широкого застосування *дзвоніння*, в якому усталилося оснащення Ірландської-Британської церков, в яких, на відміну від храмів Візантії, стали прийнятими *дзвони*, особливо *басовиті*. Останні згодом перейшли на Русь і тут стали емблематичними, і для українського Православ'я спеціально. Цінність для такої церкви саме *басіння* як голосового, так і співочо-голосового, неодноразово підкреслювали українські музиканти. Наочно те втілювалося у знаменитому описі О. Кошицем співу свого хору на виступі у Києві на початку XX сторіччя:

«В драматичних місцях досягалася неймовірна імпетуозність, а в деяких – просто ілюзія морської бурі ... – тут удар *других басів на нижньому фа котився по залу як грім... Треба було в той момент погледіти на паці тої армії володавів, як вони стріляли тою нотою, гіби з гармат! Здавалось, що піді мною ходором ходила естрада...*» (курсив О.М.) [34, с. 306].

Але церковно-співочий і дзвонний винахід православної Ірландії і Британії був в цих країнах усунутий від храмів – із примусовим (і кривавим) окатоличенням у XI–XIII століттях

Ірландії і Британії. Для останньої – закріплений протестантизацією англіканства у XVI ст. Однак спадкоємці православного Уельсу, валлійці, до сьогодні в англіканській церкві практикують басові звучання, які навіть за описами чітко співпадають з тим, що з таким захватом описував О. Кошиць:

«...Цей валлійський спів пробирає до самих глибин серця... Наші англійські хори, як церковні, так і світські, зазвичай слабкі в басах, і через це їхній спів досить малоефективний. Ці ж валлійські басы змушують вібрувати меблі, подібно до педальних клавіш органу. Під час співу, особливо у місцях із сильним звучанням, я бачив, що аркуш паперу, котрий я тримав у руках, починав тремтіти» [117, с. 170].

На жаль, в сучасних музичних ЗВО України це перестали практикувати при підготовці вокалістів.

Вказані музичні свідчення достатньо красномовно ілюструють «кельтську присутність» в українському Православ'ї і у бутті в цілому, що підтверджується множинними топонімами і етнічними в прізвищах (від коренів, в основі яких термін «бой», тобто «кельт», «таран», бог грому у кельтів і т. ін.). В роботі А. Соколової приведені матеріали, згідно яких численне британське лицарство, що від'їжджало з окатоличеної Вільгельмом Завойовником Британії у Візантію у XIII столітті, отримало від імператора землі у Криму для оборони від тюрків-татар, які разом із татаро-монголами завойовували Русь і з тим руські землі у Криму [60, с. 28].

Приведені історичні матеріали демонструють складні переплетіння церковного інструменталізму у християнському Богослужінні. Чистота хорової вокальності, що мала місце у грецько-візантійській традиції і яка свідомо відображала вітоховавітну музичну аскезу, прийняту іудеями після вавилонського полону, з цього було ясно одне: спів тільки у храмі і в синагозі. Однак дзвонність древньозахідного Православ'я порушила те обмеження, і дзвонний інструменталізм склав відчутну сторону православного служіння (і в новогрецьких умовах), будучи доповненим для православної Галлії, а також Ірландії і Британії святістю, ґрунтованою мучеництвом останніх у дні торжества

Кромвеля 1642 року, – грою на *струнно-щипкових* інструментах лютневої групи (звідси відначальна сакральність кобзи-бандури в Україні). Але це спеціальна тема, яка почасти порушена у книгах вищезгаданої Д. Андросової, А. Соколової, М. Степаненка [2; 60; 63], інших науковців.

Ці історичні «замальовки» жанрово-типологічних розгалужень показані для підкреслення значущості *інструменталізму через голос у співі*, виразність якого у секуляризованому соціумі не оговорюється і не вивчається, подається у вигляді «технічних примх», цікавих для голосового виховання, але «беззмістовних» з точки зору логіки лібрето і сюжетики оперних вистав.

Звідси – *установлення на філософію співу, філософію вокалу заради понятійного розкриття значення термінів (спів, вокал), які існують у професійному словесному вжитку*, але відсутні у фахівських довідниках, навіть таких ретельних як Гарвардський музичний словник [106]. А для понятійного наповнення термінів повинна існувати описовість символів-значень співу, вокалу за їх генетичним і онтологічним виявленням, не допускаючи ототожнення їх спеціально музичним визначенням, яке залишається складовою оперного дійства, не уловлюваного аналізом вербального наповнення строк партитури.

Адже у вищезгаданому змістовному довідковому виданні Гарвардського «Музичного словника» поняття співу взагалі не розглядається (є «singing saw» – «співаюча пила» та т. ін.), не дано й поняття вокалу, є «вокалізація» («A long melody sung on a vowel, i. e., without text. The term is used chiefly for vocal exercises...») – «Довге дихання». А от сольний спів потребує «героїки віртуозності» для виявлення високого мислення про Вище. А причина того – секуляризація наукового знання від постренесансної пори, музикознавства і культурознавства від їх винаходу у XVIII і XIX століттях.

Адже музичні ряди в духовному, згодом оперному співі були досить автономними за виразністю по відношенню до текстів, вони буквально «обрамляли» тексти, виконуючи ту виразну функцію, яка народжена була суто духовними, літургічними співами, в яких старанно вимовлялися слова. Згодом, коли на

грані XVI–XVII сторіч розгорілася дискусія щодо народжуваної опери як позацерковного дійства (бо співаною – і вокально співаною – виставою була літургійна драма XII–XIII ст., яку Г. Кречмар справедливо вважав першооперою [12, с. 27-29]), Дж. Каччіні надто ретельно розділяв «старі», тобто церковні засоби музичного оздоблення і нову виразність типу вокальної риторики, тобто моделі мовленнєвого відтворення контурів у мелодиці.

У статті А. Верін-Галицької розглядається специфіка творчості Дж. Каччіні («Дж. Каччіні: між пасажною та афективною музикою»), який мелодичну лінію своїх творів вибудовував згідно з поетичними наголосами. Як зазначається, він «не розміщував довгу ноту чи розспів на ненаголошений склад... (окремо стоять початки і кінці фраз)», також «можна помітити в мелодичних контурах наслідування інтонації ораторського мовлення» [12, с. 19]. І тут відмічається техніка не тільки риторичних акцентів взагалі, але спеціально церковної, тобто музично зазначеної риторики («окремо стоять початки і кінці фраз»), яка проявляється в дотриманні «антимовленнєвого» інтонаційного компонента *розтягування початкових і завершальних побудов*. І тим фіксується штучно-умовна інтонація церковної інтонаційності, принципово відмінна від безакцентного подання таких моментів у мовленнєвому континуумі взагалі.

Вказані традиційно-церковні відзнаки мелодичної будови поєднані із новим мелодичним утворенням за типом «наслідування інтонації ораторського мовлення», а це вже представляло ренесансно-барокове поєднання церковності і позацерковного озвучування. А таке звукоподання Дж. Каччіні витлумачував як «втіленням «афектів», що з його точки зору було найбільш показовим для ним винайденого творчого методу складати музику до вистави, принципово віддаляючись від церковного («старого» в його термінології) стилю.

Цитована вище Сун Жуйшань у своєму дослідженні зауважувала, що під «...“афектом” Каччіні розумів не відверто подавану чуттєвість, як це було прийнято у кінці XVII і XVIII століттях, але *дотичність до чуттєвості* в цих прийомах вже мала

місце» [66, с. 23]. І далі маємо роз'яснення щодо зайнятої дослідницької позиції:

«А як засвідчила вихідна ідея наукової розробки (“...між пасажною та афективною музикою”), *пасажність* у співі, крім церковної “антимовленнєвої” акцентуації, для Каччині складала предмет усвідомленого “оминання” того роду техніки “старого стилю”, що відповідав можливостям *інструментального* налаштування співацького голосу, неприйнятної для прихильника “афектованого співу”. З посиланням на висловлювання Каччині стверджується, що пасажність “більше підходить для духових та струнних інструментів”, для “каденцій”, що являють собою “неафективні місця”, дозволяючи там користування пасажністю...» [так само, с. 23].

Із того викладення виходить, що засвідчена Ісидором Севільським (VI ст.) «штучність» співацького вираження взагалі, у порівнянні з «природністю» мовленнєвого звуковираження, утворює заставні даності щодо розуміння церковних початків музики. А їх органічною «продолгацією» виступає «інструменталізація» пасажних побудов і ритміка фразування, протилежна закономірностям мовленнєво-природної інтонаційності («проковтування» початкових і завершальних слів у поданні фраз-речень-періодів).

Звертаємо увагу на термінологічно виділений *інструменталізм* вокально-церковного звучання – у протилежність *вокальній риторичі* «слідування за смыслом слова» в народжуваній оперній установці, формульно поданій у ХІХ столітті: звук виражає слово, «була правда».

Диференціювання засобів вираження при втіленні різних, гранично контрастних афектів «туги» й «радості» у Дж. Каччині здійснюється, коли він спирається на процерковні засади мислення у мелодичній творчості, призначеній для втілення радості (а це «пасажи» у мелодіях), тоді як сумний настрій стає до речним для подання у музиці, що моделює мовленнєві інтонації.

В пам'яті постають мелодії врочисті, заглиблені у представлення захвату, в яких виражена процерковна «антимовленнєва» інтонаційність – як це проявляється в соло труби у фіналі II дії

«Аїди» Верді чи в побудові початкової і завершальної фраз в романсі Радамеса з І дії, в якому він звертається до образу коханої ним дівчини у майже молитовній зосередженості у виявленні захвату й шанування.

І знов – цитата із дослідження вищеназваної авторки:

«Зі сказаного випливає, що релігійний спів, церковна декламація-псалмодія містять принципові надзвичайні інтонаційні звороти, уникають “мовленнєвого уподібнення” в прийомах, які покликані відносити уяву до позабуденого, позабуттєвого життєвого прояву. Уникнення традиційною науковою термінологією в Європі, складеною у Новий час, посилань на релігійні застави мислення ускладнило користування музичними термінами, які за глибинною, до-новочасовою традицією, виходять з церковного музичного вжитку, у тому числі це стосується понять співу й вокалу» [12, с. 24].

І ще одне узагальнення:

«Зі сказаного ясно, що історичним ґрунтом вокалу, вокалізації, співацького засобу у вираженні надбуттєвих уявлень став церковний спів, в основі своїй хоровий. І його специфіку складала особливого роду «інструментальність в голосі», яка згодом «перекладалася» на інструменти, але залишалася (і залишається) атрибутом церковно-музичного вираження. Ознаки тієї «інструментальності» – інтонації й прийоми, що відсторонюють від наслідування буттєвої мовленнєвості, що концентруються у показі початкових і кадансуючих побудов та які стали атрибутивними і для класики художньо самодостатньої музики» [так само, с. 25].

Відмічаємо певну історичну віху: оперний вокал, в засадах свого існування вибудовувався спираючись на псалмодію (літургійна драма), на омузикалену декламацію, в цілому, псалмодійної основи, набираючи повноту музичного зосередження у співі – в пісні-арії (драматургічно суттєві номери в літургійній драмі), в арії як такій (починаючи від XVII століття). Однак арія стає вузловим моментом оперної драматургії, починаючи з містеризованої опери, так званої опери *seria* (буквально «серйозної», а за смислом використання того терміну – «церковної»).

В тому жанровому винаході – опера *seria* – оперний вокал у засадах свого існування поєднував церковну вокальну «континуумність» і прийоми наслідування мовленнєвої «почуттєвості», хоча, як знаємо, класичним злетом оперної вокалістики, що поклала арію в основу оперного вираження, стала опера неаполітанська. Народження тієї класики оперного співу надто цікаве за місцем народження і сповіданою церковною ідеєю: саме італійський Південь, який на той час знаходився під Іспанською короною і до сьогодні зберігає у культурній пам'яті про історичну першість тут Православ'я (у Сицилії на кожному, тепер католицькому, храмі прибита табличка, де сповіщається, що цей храм до 1240-вих, до 1260-тих і т.д. років був православним).

А Іспанія, як відомо (це особливо підкреслював М. де Фалья – про це в роботі А. Ялози [88, с. 28]), в межах готського королівства на її Півдні, в Андалузії, на два століття раніше Риму хрестилися у грецьке Християнство православного типу. Іспанська церква увійшла у католицький світ від XI століття, але королі користувалися, за прикладом імператорів Візантії, правом інвенститури, тобто назначаючи самі, без дозволу Папи Римського, духовних керівників королівства. А це – сліди «гармонії влад» візантійського православного правління, в якому світську і церковну владу зосереджувала фігура імператора. Сказане загострює провізантійські принципи релігійних тяжінь в Іспанії і в Неаполі як частки у XVIII сторіччі іспанської держави.

В дисертації І. Красиліної, присвяченій виченню специфіки цієї категорично засудженої за її «церковність» прогресистами XVIII–XIX століть опери *seria*, стосовно творчості класика тієї оперної типології маємо наступне узагальнення:

«Опера *seria* А. Скарлатті, що категорично висунула на перший план сценічної виразності “світлий спів” кастратів-фальцетистів, залучений із практики церковного літургійного вокалу, підхопила ідею аріозної вокалізації, яка не асоціювалася щільно із наспівною декламацією спадкоємців Я. Пері і Дж. Каччіні, але виходила, як вже неодноразово підкреслювалося, на контактність з оперою-містерією С. Ланді, який суміщав своє композиторство зі статусом співака-кастрата. Сам принцип

вставляти комічні сцени у вигляді двох актів між трьома діями основної композиції йшов від містеріальної практики, в якій побутові, у тому числі комічні сцени, покликані були надати життєвої сьогоденної достовірності високим подіям життійного смислу у поведінковій стратегії персонажів» [35, с.101-102].

Згодом ініціативу Неаполя у розбудові містеріалізованої церковної опери, що складала послідовність співу арій, з кінця 1720-х перехоплює венеціанська школа із їх блискучими представниками в особах Н. Порпора, Н. Йомеллі, Т. Траєтта, Ф. Каваллі, А. Вівальді та інших знаменитих авторів. Відмічаємо парадокс, що постановки опер А. Скарлатті в Неаполі «згорталися» у 1730-ті роки, тоді як Венеція саме тоді зацікавилася містеріальною оперою *seria*, відмовившись у XVIII сторіччі від здобутку «барокової музичної драми» К. Монтеверді. «Візантизм» венеціанців наочно проявляється у діяльності А. Вівальді як автора опери «Джустіно», дія якої проходить у Візантії, а найбільш виконуваною і прекрасною в тій опері є арія добродійного імператора Анастасія.

Саме неаполітанські засади *seria* згодом виявили українські величні композитори Д. Бортнянський і М. Березовський, уловивши вчасно близькі до українського візантіїства засади музичного мислення і засобів вираження. Бо «світлий» спів кастратів був надзвичайно співвідносним із церковними українськими фальцетуючими тенорами, звучання яких інакше як «солодкий» спів не називали. Знову посилаємося на переваги великого знавця українських співацьких можливостей і української церковності – О. Кошиця:

«... Був чарівної ніжності і солодощі тенор Олекс. Тихальський ... Тенор Тихальський міг в одну мить навек зачарувати тембром свого незвичайно ліричного голосу: це була невимовна насолода, неймовірної чистоти, висоти, м'якості і музикальності» [34, с. 301].

О. Кошиць описував ліричний теноровий спів, який в сучасних оперних вітчизняних умовах не культивують – все націлене на «драматичних» (баритонізованих) тенорів, які налаштовані на «сильні» характери, що мають установки на егоцентрич-

но-«цілісні» відстоювання своїх особистісних цілей, які неоднозначно, згідно «правди життя», співвідносяться із соціально-і тим більш релігійно затребуваними моральними нормативами.

Герої *seria* – це абсолютно по-християнськи нормативні добродії, являючі не «життєві характери», але уособлення моральних цінностей, компенсативність яких відносно буття закладає дидактичний (церковно-дидактичний) стрижень змісту цих опер. Бо відносно згадуваної опери А. Вівальді «Джустіно», написаної і поставленої з великим успіхом у 1720-х, за спостереженням молодого дослідниці С. Філіппової, її сюжет і її повчальний пафос спрямовувався до молоді 1720-х, яка, як і кожні сто років у 20-х, заявляє особливо різко в суспільстві свою соціальну активність, навіть агресивність у XVIII столітті. Згадаємо тільки позицію Ф. Вольтера з його романом-пасквілем «Орлеанська незаймана» – гаслом «Розчавить гадину» на адресу церкви, рідної Галліканської в першу чергу.

У статті С. Філіппової знаходимо характеристику тієї відповідності образів композиції А. Вівальді очікуванням 1720-х:

«Звертаємо увагу на тип сюжетів, що використав А. Вівальді для своїх опер, які отримали вражаючий успіх. Це сходження до визнання і отримання великої влади молодих героїв, які для отримання вказаних вищих благ повинні були пройти через випробування і демонструвати неабияку витримку, силу і вміння спокутувати свої провини сумирно і широко. Особливо це стосується «безрідного» Джустіно, героя другої римської опери Вівальді. Нагадуємо, що 1720-ті роки – це час ствердження «молодіжного прориву» у соціальних відносинах (це був час ствердження у Франції юного, що отримав корону 12-річним, короля Людовіка XV, то був розквіт Гамбургської опери, коли поряд із Р. Кайзером там розгорнув діяльність Г. Телеман, ін.) – метафізика історії засвідчує значущу для кожного століття активізацію «нової молоді» (так себе називали активісти 1920-х в Німеччині і у Франції)...» [72, с. 422].

Виховний пафос дії (і це не художня опера, бо тривалість вистави – 4,5 години, ставилася під час карнавалу, що було, переважно, не розважальним, а церквою спрямовуваним дійством

перед пасхальним постом) надає сюжету у найдосконалішому озвучуванні «світлого» співу рис обрядової ініціативної акції, в якій слухачі мимоволі, за довгістю дії, постають співучасниками перипетій подвигів юного героя і отримання за те нагороди.

У вищезгаданій роботі І. Красилюної пікреслена цілковита подоба 5-тиактної структури *seria* (у I, III і V актах основна лінія сюжету і музичних характеристик, II і IV комічні вставки), – до «шкільної драми» в учбових закладах, які підняв на щит в Україні Феофан Прокопович, і які через Могилянську академію півстоліття формували тією православною театральною вченістю усю українську інтелігенцію. В роботі вищезгаданої дослідниці звернена увага на «римську прописку» формальних показників того повчального шкільного театру – 5-тиактність, як і у вищезгаданих містеріальних композиціях С. Ланді і згодом А. Скарлатті.

Суттєвим постає узагальнення щодо того шкільного театру в Україні; у шкільних п'єсах та трагікомедіях вирішальну роль відігравали політичні обставини. Висувається міркування, що після полтавської поразки під час репресій від московського уряду названа драматична творчість призупинила своє процвітання. Але відновилося продовження розквіту при сходженні на престол Петра II, та вже через дванадцять років шкільний театр та драма знов почали згасати. Однак на початок XVIII ст. також припадає велика кількість зразків давньої української інтермедії, яка також була явищем шкільного театру й виконувалася між 6-9 актами шкільної драми з метою розважити глядача після «важкості» подій, які відбувалися у драмі.

В роботі названої дослідниці [35, с.68-69] у центр порівнянь поставлена часова синхроніка описаних творчих подій в Україні і того, що усвідомлюється в подіях неаполітанської, венеціанської опери за їх відгуком на політичні події і молодіжну експансію в політиці, церковно-мистецьких засобах впливу. І у якості беззаперечного узагальнення постає наступна теза, що звучить досить незвично після століть «недосконало-мистецького» тлумачення сутності *seria*:

«Класична *seria* – неаполітанської і венеціанської шкіл (1700-ті – 1740-ві роки), являє собою у високому значенні вхо-

дження в церковну дидактику когорту *вистав–настанов добрих нравів* через величну естетику аріозного фігуративного “світлого” співу кастратів-фальцетистів» [35, с.163-164].

Названа авторка І. Красиліна готувала дане дослідження під науковим керівництвом авторки даної книги професора О. Маркової, і цей висновок підводить підсумок апробаційним аналізам щодо *церковно-прикладного* розуміння смислу *seria*, що й зумовлює послідовний компенсативний *духовний естетизм вираження*, що не має прямого відношення до художньої «правди “другої реальності” театру».

Інструменталізм вокалу, з його, за класикою поствіденської музичної художності, «надмірною» віртуозністю, що часто йде повз сюжетно-подійово розігровою на сцені дії, утримує на фундаменті церковної ідеальності речово-буттєві перипетії, які живлять сюжетну канву і засобами «вокальної риторики», тобто реактивності мелодики й інших засобів виразності на деталі текстових виразів, «доторканість до буття». Останнє на протязі ХІХ століття вперто просувається до «правди життя» на оперній сцені, ламаючи церковні засади вокалу і тим ризикуючи втратити високий одухотворений стрижень опери.

Звідси – «філософія вокалу» як «філософія інструменталізму в голосі», як породження співочої аскези християнського світобачення. Основні поняття «філософії вокалу»: «інструменталізм в голосі», спів як «понадмовленнєве» звукотворення, вокал як «інструменталізований» спів, вокальний тембр як провідник сакрального кореня у співі в ієрархічному ряді басово чи сопраново центрованих складових, тембр-амплуа як втілення оперної вокальності і оперно-вокальної тембральності.

Філософія інструментів як музичних знарядь задля збереження сакральних смислів вселюдської значущості.

Якщо вокал – епіцентр антропоцінностей музичного людства, народжений релігійним європеїзмом Християнства, то музичний світ у цілому народжений перкусійним загалом, в основі якого – ритмізуючі звучачий континуум музичні знаряддя (типу ударності у барабанів-гонгів і подібних до них). А ото-

ченням виступають шумові (позаударні звучання тих же барабанів-гонгів і спеціалізованих у шумовиявлення) і тонопродукуючі пристрої (литаври, дзвони, молоточкові типу ксилофона, марімби і т.ін.)

Ця увага до музичної генези йде за історичними шляхами музичного розвитку і тому дане уявлення про перкусійний склад звучання як початок музикальності у цілому уводить в атрибутивний список прикмет специфічно-музичного. Дане викладення почалося з *мусікійського* початку музичного знання і практики долучання, в першу чергу, до ідеальних даностей слова та умоглядності (поезія, вербальний і числовий опис в Історії і Астрономії). Однак вчення про мусікію розвинулося на рівні цивілізацій Антики, причому, для Європи – на рівні Пізньої Антики. Остання увесь перкусійний (ударно-шумовий) заряд музики на рівні філософсько-теоретичних знань не виділяє, усвідомлюючи те «доторканістю до техно», тобто речово-матеріально «обваженого» звуковидобуття, що стає предметом спостереження і вивчення тільки у варіанті «очищеності» від гучногоголосії масштабності перкусійних виходів.

Так на рівні філософсько-теоретичної абстракції здійснилася та «довіра до абстракції», яку А. Уотс [71] схильний вважати найважливішим показником менталітету європейця, що він ґрунтує посиленням на уявлення про Бога, яке саме у Європі зконцентрувалося у ознаки Всевеличчя і Всеприсутності, що матеріально-речово не пізнавано. Відповідно, тільки християнський культ щедро насичений музикою, що набагато скромніше в інших світових релігіях – буддизмі та ісламі, та відповідає позиції висунення музики в Європі на художньо-самодостатнє положення на основі співочої поліфонії і від неї виділеного інструменталізму. І все ж планетарний досвід людства засвідчує наявність вихідної форми музично-тонового вираження у вигляді ударно-шумового інструменталізму, у вигляді самозначущої моторики ударно-ритмічного виявлення, в якому здійснюється прометеївський, за О. Лосєвим, комплекс «народження світла з вогню» – *виділення тоновості із педальності моторики ритмічно-шумових акцій*.

В монументальному описі історії музики Первісності, представленій в монументальних роботах Р. Грубера [18], першомузичними виявленнями виступають два типи звуковиробництва: репетиційна повторюваність ударів по предмету, народжуюча «рухливу педаль» первісного перкусійного «мартелято» і до нього подібного «бубніння» на одному-двох тонах – і широта звукового наслідування оточуючого звукового простору. Перше з названих втілює звукову абстракцію моторики людського самовираження, друге – наслідування позалюдських звукових даностей. Це має аналогії до людських першозображень, в яких виділяється символічно-умовне втілення людської особистості у вигляді рисочок, тоді як «первісна скульптура» у вигляді накривання шкурою каменю (дерев'яного обрубку) чи «живопис» із достатньо точним втіленням зовнішності звірів. Як бачимо, моторика повторюваності утримує начала «лірики самовираження», тоді як «речово-матеріальний мімезис» виводить на навкололюдський світ, який кількісно і якісно явно домінує у людському світосприйнятті відповідно до релігійних уявлень про не-антропоїдноподібне божество.

Ці музично-тоново позначені сутності – абстракції *одиночного тону* і сукупної множинності звуків-наслідувань з їх відео-паралелями в зображальності підводять до протоматематичних абстракцій геометричного плану: точка та лінії, пояснення яких в логічному розрізі неможливе (точка – місце перетину ліній, лінія – сукупність точок). Однак повнота абстракції притаманна тільки точці, яка предметно нічого не зазначає. А от множинність ліній йде від контурності охоплення зором предмету – людські першозображення відрізняють лінії-рисочки як символізація людського і лінії-контури зображуваних предметів.

Первісна музика – співвіднесення тонності у вигляді педалі (продовжуваного повторення тону, що народжує лінію), яка акумулює упорядненість усього звучущого, і тим символізує Все.

Сказане про першомузичні виявлення фігурує в їх здійсненні виключно в ритуально-обрядовій діяльності, яка займає більше половини свobodного буття і має чітку спрямованість до надлюдських сил, здатних допомогти виживати в різно-

складовому і часто неласкавому й відверто ворожому оточенні. Звідси – відзначений першосимвол значущості *тонності*, фіксованої в педальному (репетитивно-рухливому, педально-моторному) поданні: Божественне, ліризм Звернення (що на рівні «постцивілізаційного» екстазу Середньовіччя було прийнятим у всіх християнських конфесіях через грецьку формулу «Kyrie eleison» – «Господь, змилуйся»).

З тих першочасів вибудовувалася первісна символіка – підкреслення тону самого по собі, згодом те, що стало першоправилком церковного інтонування: розтягування (фермата) початкового і завершуючого фразу/речення/період побудов мовлення.

Першоцивілізаційні здобутки виводять на релігійні концепції божественної людиноуподібності – і в музиці народжується абстракція *мелодизму*, яка для свого здійснення потребує мінімум *трьох* тонів (триликість і багатоликість божества, індуїстське тримурті, семиликі боги слов'ян), тобто виявляється *моторика «пересування»* тонів на різні висотні рівні, стверджуючи принцип «фуги» («біга») як втілення «ликів бога (богів)». Мелодія як послідовність тонів народжується «хвилеподібними» контурами, «хожінням кругами» в оспівуванні тону-опірності: так народжувався ліризм як славлення Високого (поняття лірики виводиться з етимології співу-читання під ліру, здійснюваного Світлим Аполлоном на честь величі і краси Космосу).

Сказане демонструє *інструментальний* початок музики, ритуальна діяльність на честь Вищого виступає витокom *тонотворення* – в *моториці рухливих педалів ударно-ритмічної репетитивності, що «витає» із шуму тон*. І ця абстракція інструментально-педальних творень відтіняє «первісний мімезис» звуконаслідування, в якому *тонність* і її відсутність утворюють щільну «звукомасу», здатну символізувати «зрощеність» людського і оточення.

Цивілізаційний етап побудови мелодики (цей перехід до мелодизму спостерігається на самих різних географічно і часово ділянках людського проживання, упорядненого державно-ієрархічними соціальними узами, що своєю штучністю протистоять природному оточенню (антропоморфізм мислення) й одночасно

спрямовані до «олюднення» голосового надбання, відмінного від мовлення й одночасно «зрощеного» з ним. *Так в загально-історичному плині музичний початок закладається інструменталізмом, в якому голосові можливості сполучають мовленнєві елементи і безмежне звукове багатство звуконаслідування.*

В роботі Д. Андросової, присвяченій еволюції фортепіанного мистецтва XX століття, першоісторичний поштовх вельми відчувається через відверті «неоварваризми», що стали елементами для минулого століття, відміченого соціальними рухами «убігання від цивілізаційної ієрархічності держави» в революційних виступах 1910-х – 1920-х, 1960-х – 1970-х, «убігання від соціуму взагалі» в молодіжній настанові 1950-х – 1960-х, в їх мареннях про засвоєння «непізнаних земель», гірських і лісових, космічних позаземельних просторів (фільми А. Тарковського), ін. І такі спостереження живили узагальнення, зазначені у книзі Д. Андросової:

«Здійснилося усвідомлення у планетарному масштабі значимості *моторики* як органічної частини славилюно-ліричної музики, відміченої в тій атрибутції ще в Античності» [2, с. 18].

Базисність інструментально твореної моторики для музичного розвою у цілому вивела, як вже відзначено було вище, на *переродження співу у вокал в європейському соціумі. А це останнє було підготовлене інструментальними відкриттями Пізньої Антики з її інструменталізмом, наповненим про-голосовим звукоподанням.*

Йдеться про спеціальну значущість таких найдревніших (цивілізаційно!) інструментів як флейта і труба, і поряд з ними розвинений культ арфи-кіфари-ліри. І якщо для Древньої Греції більш показовими були струнні (щипкові, ті що уникають прямого наслідування мелодійного співу), хоча інструмент Діоніса авлос (флейта-гобой) мав надзвичайно активний спосіб участі в урочистих акціях соціально-громадянського призначення, то для Риму мідні духові типу труби, букцини та літууса склали першісне значення. Ясно, що виражальні можливості тих інструментів за їх народженням були їх обрядово-сакральним приладдям, їх розвитком в аналогіях до інструментарію кра-

їн-націй, які усвідомлювалися в упередженні класики грецького чи римського суспільства. І вказані відомості вибудовують *філософію флейти-авлоса, флейти-тібії, мідних духових, явлення яких у людську спільноту зазначало суттєвий соціально-мислительний принцип, опредмечений їх конструкцією і звучанням.*

Згодом спадкоємницею грецькою і римської культур стала Візантія, яка вивела на провідне положення в бутті орган, що поєднав у своїй конструкції особливості звучання струнних і духових інструментів, зберігаючи ту спорідненість церковного і позахрамового мистецтв, які зумовлені були *православним* строем візантійського суспільства, в надрах якого сформувалися *усі європейські (у тому числі західноєвропейські) інститути.* Розгром Візантії у 1453 році ісламською навалою і стараннями відділеного з XI століття Католицизму надовго спотворив інформацію про цю цивілізацію і Православ'я, яке тримало велич дивної своїми досягненнями імперії, що демонструвала завжди гнучкість шанування античної дохристиянської спадщини і надбання Віри, яка не знала раціонально-жорстких протиставлень світського – церковного, як то згодом ствердилося на європейському Заході.

У прекрасній книзі Р.І. Грубера відносно Візантії констатується: «Участь церковних співаків в застольній музиці, рівно як і участь інструментальної музики у церковній, говорить про те, що музика світська і церковна у Візантії мала між собою багато спільного. Пояснюється це єдністю *світської і духовної* влади в особі імператора. Тому культова музика Візантії виявилася проникнутою впливом світської культури та мистецтва: церковні піснеспіви використовувалися при дворі, у цирку, у вуличних процесіях, і, навпаки, “акламації” були в ходу у церковному культі» [18, с. 129].

Ці узагальнення у візантійській культурі античних напрацювань Греції і Риму дозволяють більш чітко роздивитися генезу інструментального налаштування вихідних для культури Візантії держав і націй, які, само собою, жили й іншими ментальними джерелами (зокрема, щедрим внеском сірійців

і слов'ян), однак системобудівну енергію у візантійство внесли, перш за все, Греція і Рим.

Тому – «*філософія ліри*», наповнена піфагорейським зарядом долученості до «інструменту філософів» кануну, конструкція якого підказана була будовою і виражальними показниками ліри. 7-11 струн ліри відповідали числам, що мали сакральне значення, починаючи з символізації числом 7 самого Аполлона, що наслідував символіку єгипетського Озириса, втілюючи символ Вічного життя. Сам принцип струнно-щипкової гри наслідував мистецтво гри на лірі та арфі, інструментах, що займали самозначуще місце в культурі Древнього Єгипту (в останньому арфа скоріш відповідала запитам храмового звучання. Від Єгипту і у цілому Месопотамії йде спорідненість ліри із кіфарою-кітарою.

Призначеність ліри Світлому богу-олімпійцю Аполлону зумовила розвиток *ліричної* поезії, а згодом сфери *ліричного* у цілому. «Філософія ліри» Піфагора загострює увагу на *чистоті строю* інструмента, що покликаний був наповнити словесну поезію надбуттійною – мусікійською-Космічною – енергетикою вищого порядку. Щипковий спосіб звуковидобуття забезпечував високу абстракцію у виразності гри: не «слідування за текстом», наповненого предметно-емоційною множинністю, але виведення його у єдність надбуттєвої точності тонового попадання, що, за переконанням Піфагора, «очищало» нервову конструкцію людини, розгортаючи увагу і мислення до космічних цінностей.

Від щипкової ліри, вже на рівні еллінізму Візантії, виділилася «ліра де браччо», тобто «ручна ліра», яка від начал мала будову, що ми знаємо як скрипкову. Звідси – усвідомлення скрипки і ліри, що породила першу, інструментами вищого порядку. Згодом королівський двір Франції в особі блискучого Людовіка XIV (XVII ст.), який наблизив до себе Ж.-Б. Люллі і його стараннями створив королівську капеллу «24 скрипки Короля», а королі галліканської Франції успадкували від візантійських імператорів суміщення в їх статусі глави держави і церкви, тим

підтримуючи в музикуванні зв'язок із релігійними заставами мислення.

В цілому, як вже відзначалося, скрипка у вигляді «ліри де браччо» отримала поширення у Візантії і в тих націях, які мали безпосередні контакти з тією православною імперією. Тому не Італія, а країни Півдня і Сходу Європи були першопоширювачами майбутньої скрипки. А особливе місце належить в цьому ділі Русі, Молдові й Румунії, які історично були зв'язані з Візантією, особливо епохи Македонського ренесансу, відзначеного активністю слов'янської складової в культурних теренах імперії. Вже через цей слов'яно-влошський ареал Італія отримала заохочення до висунунення скрипки та інших струнно-смичкових на провідне положення у виробництві досконалих екземплярів інструменту, який отримав потужну «путівку в життя» у постренесансній Європі.

Вихідний смисл скрипкового виконавства на землях Русі проглядається у фресках Софії Київської, де у числі почесних зображень біблійних героїв, святих та правителів Києва маємо серед зображень на Фресках Північної башти (260 у виданні [62]) представлений музикант, що грає на «лірі де браччо», майбутній скрипці, тримаючи інструмент на плечі в позиції «італійської концертної скрипки XVII століття», тоді як дане зображення відноситься до XI (!) століття. Суттєвість скрипки у озброєнні музикантів майбутніх України і Польщі підкреслюється інтересом до цього інструменту у віддалені від західноєвропейського постренесансу часи розквіту Київської Русі, коли піднімалася першодержава Польщі у Куявії на чолі з першостолицею Гнєзно, коли першокнязі з роду П'ястів пишалися тим, що приймали православних святих Кирила і Мефодія під час їх перебування у слов'янських країнах [118, с. 5-12], а католицькі переваги у Віросповіданні стали проявлятися тільки після трагічних подій XIII століття.

В цьому ж плані долученості до візантійської ліри-прото-скрипки вимальовується особлива роль молдово-румунських *леутарів*, які з XIII століття славилися грою на цьому інструменті, а називалися леутарами за гру на леуті, на інструменті, який фігурував як генетично струнно-щипковий, тобто в прямій

аналогії до грецької ліри. Струнно-щипкова генеза долучала до сакральності, причому, від начал протохристиянської (ідентифікація Аполлона з Богом-Отцем, на відміну від ідентифікації Орфея з Ісусом-Христом у першохристиянські часи і без відмови від такої ідентифікації і на наступних етапах розвитку Християнства [97, с. 90]. Таке сполучення нехристиянських і саме християнських уявлень має особливе відтворення у молдовському фольклорі, у культурі *дойни*, насиченій мелізматикою, з явними «візантизмами» у фігуративній мелодиці, що вражає натхненим високим горінням каяття за недогляд підопічного життя, а згодом екстатично-радісне поринання у музику Спасіння.

Коментарі до текстів тих молдовських дойн загострюють увагу на думках-вчинках пастуха, що опікує своє стадо, минаючи алегорію Пастора-пастви, що охоплює поетику оспівування «заблудних», а згодом повернених до рідної спільноти душ. І та метафора явно «бринить» музикою, неймовірно гарною і пристрасною – хіба що у дусі емблематичної для фольклору Молдови. В магістерській роботі А. Кантемирової-Соловей, присвяченій національній емблематиці цієї нації і її музики, знаходимо такий опис смислу музики і тексту дойни:

«Текст дойни зазвичай розповідає про повсякденне життя чабана і овечок, якими він опікується, але важливо пам'ятати, що фігура пастира є символікою Ісуса Христа та його послідовників вчення, що відтворюється у термінології. В християнській символіці ягня є символом жертви і втілення душі, тому ми спостерігаємо таку велику емоційну і піднесену атмосферу у сумній першій частині дойни і радісний, алілуйний тон другої частини, яка асоціюється з танцем (пор. з танцем Давида перед ковчегом). Це не просто реакція на повсякденні події, а спосіб розглядати їх у контексті віри, де головне – це зберегти та зібрати свою паству» [61, с. 48].

У численних молдовських баладах виділяються образи-алегорії, особливо те, що стосується дивно-тендітної за смислом і красою музичного наповнення «Міоріти». Знов звертаємося до тексту юної, але відверто талановитої дослідниці Кантемирової-Соловей:

«Найбільше до дойни схожа за інтенсивністю втілення національної емблематики епічна балада «Miorita» зі збірника молдавського фольклору. У цій баладі розповідається про трьох пастухів, які спускаються з небесних садів, кожен із своїм стадом ягнят. Один пастух є молдаванином, а двоє інших – з Угорщини. Пастухи з Угорщини порадилися та вирішили вбити молдаванина на заході сонця, оскільки він був хоробріший, мав більше ягнят, чудових коней та собак. Проте овечка Міоріта не їла вже три дні і попередила свого господаря, що його планують вбити. Вона просила його піти глибше в ліс, щоб знайти тінь і захист для господаря. Але молдаванин відмовився і попросив Міоріту не розповідати іншим овечкам правду, а сказати, що їхній пастор одружився» [61, с. 49].

І надалі дослідниця порівнює події з прийняттям своєї жертвності Пастухом з оповіддю про Бориса і Гліба в київській і східно-слав'янській традиції як втілення істино-православної сумирності. І надалі в тексті дослідницької роботи знаходимо:

«В молдовському тексті показовою є вказівка на двох вбивць з Угорщини як представників іноконфесійного ареалу, а цікаво, що французький переклад вказує на влахів. Не забуваємо, що влахами називають ще італійців, тобто також іноконфесійні хоч і споріднені з молдаванами. І це також складає паралель до історії Бориса та Гліба, бо їх вбивали посланці рідного брата... Одухотворений образ ягняти Міоріти набуває символічного навантаження ангелоподібної істоти, як вісника Висі. Жертвовно-спокутний сенс цього тексту чітко співпадає з мелодійною риторикою, що випливає зі старовізантійської гімнічності (з основою катабазису та багатим розпівом) [так само, с. 49-50].

Скрипкова участь у озвученні молдовських дойн і балад з їх явними візантійськими «посиланнями» дозволяє ще раз звернути увагу на *упередження* скрипкового виконання у музиці молдовських-румунських дойн і балад того духовного навантаження, яке згодом отримують скрипки у музичній практиці Італії з кінця XVI століття. Розуміння «філософії скрипки», її початку від струнно-щипкової ліри де браччо пояснює символіку скрипкової гри в італійських церковних сонатах, у Франції на

привілейованому положенні придворних «24 скрипок короля», що означало не тільки належність до оточення правителя могутньої тоді держави, але і до глави Галліканської церкви, тобто являти *духовну позацерковну музику*.

І знаючи той «інструментальний родовід», ми не дивуємося, що в опері-містерії О. Мессіана «Св.Франциск Ассізький» за суттю (бо вказаного уточнення композитор у зазначенні жанра не виставляв) сцена Явлення Ангела, граючого на скрипці, є не метафорою, піднімаючою до Високого концертно-артистичне заняття, але відтворенням давнього європейського статусу скрипки, яка від свого струнно-щипкового пращура зберігала *мусікійське прилучення, демонструвала ту чуттєву компенсативність споглядання-слухання інструмента, що зберігає у своєму існуванні «пам'ять культури» піфагорейського шанування першовитоків ідеально-духовних настанов музики*.

І відмітимо, що йдеться не про художнє «наслідування деякої події», але певної символічної акції, за якою стоїть набагато більше, ніж слухання гарної і навіть надгарної гри, але *доторканість до Іншого, недосяжної для буттєвих людських вимірів суті*.

У випадку творчості О. Мессіана, композитора, який усвідомлював свій зв'язок із найдавнішими пластами людської віросповідальної Путі, в його завершальній тут названій композиції 1982 р. «Св.Франциск Ассізький» продемонстровано відхід від художньо-театральної путі: ця опера виходить за межі художності, уводячи в обряд Долучення. Її 4,5 години дії повторюють тривалість опер *seria*, слухання яких *долучало до Досконалих відносин і вчинків*, які не наслідували характери, але орієнтували на ідеальні відносини, яких нема, але які надзвичайно необхідні для введення в буття. В цій опері Мессіана немає звучань, тем-фактур, які б не були апробовані ним у попередніх творах, особливо матеріал «Турангалілі» (1946) і його «орнітологічні» замальовки типу «Каталога птахів» (1956/58) або «Пробудження птахів» (1953) і т.ін.

Композитор відверто користувався фрагментами звучань, які давно вже апробовані для сучасників у статусі його ж авторських надбань, з наміром минаючи «новаційність» як худож-

ню ознаку представленої композиції. Подібне знаходимо у різновиді містерії, у літургичній драмі, музичне наповнення якої здійснювалося за рахунок типових церковних і певних позахрамових мелодій, дотичних до сюжету, що обігрувався в сюжеті світської постановки. Сказане демонструє *інструменталізм* мислення композитора, який користувався ним же напрацьованим музично-тематичним матеріалом, який пройшов безумовну апробацію щодо закладення в них сакралізованих музичних смислів. І користується цим матеріалом *компільтивно*, подаючи відомості про св.Франциска у *сакральньо-об'єктивованому складі*, подібного до канонічності іконописного втілення.

І той же принцип спостерігається в музиці Л. Ноно в його останній опері «Прометей», в якій музикою достатньо «оголено» представлений пуантилістичний фактурний набір, заявлений в його вихіднім для творчого визнання творі – «Il canto sospeso» 1956, сакральний тонус якої вимірювався не церковними торканнями, але втіленням найвищих етичних точок людської Вірності Подвигу.

Як бачимо, типові для етично-віросповідального вираження виразні фрагменти із знаменитих, тобто прийнятих в еталонності епохального визнання певного подвижницьки-спокутувального змісту, складають *інструмент*, тобто позаособистісно подавану цілісність, що забезпечує *актуальний* разворот у 1980-ті ідей «втечі від соціуму» через фігуру святого Франциска з XIII століття, «піднесення над соціумом» через міфенно-інформативний «фрейм» прометеївського просвітительного титанізму.

Розуміння *інструменталізму* над-авторськи визнаної типології музичного матеріалу складає частку «філософії оперності», жанрової типології, яка, за спостереженням О. Маркової [47, с.128-130], подала архітипове утворення на три постренесансних (XVII–XIX) століття. І такий спосіб *інструменталізації тематично-образних* утворень коригує «філософію голосу», «філософію конкретного інструменту» в напрямі довіри до виразності, здійснюваної позаавторськими-позасуб'єктивними музико-сповіщаннями.

Філософія ліри (кіфари) і усіх долучених до струнно-щипкового способу звуковедення, що зберігає у самій манері «крапковості» дотику аналогію до «гри Розуму» в щипкових торканнях струни у філософському каноні, стає чинником струнно-сакральної виразності загалом, народжуючи через «ручну ліру» усю сукупність скрипкових і взагалі струнно-смичкових інструментів. І хоча в даному викладенні, спираючись на давньо-грецьке джерело, роз'яснюється специфіка європейської інструментальної Путі, підготовленої протоевропейським культурним тлом Єгипту і Месопотамії-Палестини, короткий погляд на інструменталізм Далекого Сходу, що концентрується в культурних виборах Китаю, переконує в аналогії виходу на струнно-смичкове звуковедення через ініціативність струнно-щипкового кола.

Уся сукупність китайських струнних інструментів обертається навколо звучання *гуціня*, *струнно-щипкового (китайська цитра)* спочатку 5-тиструнного, згодом семиструнного щипкового інструмента [24], культове походження якого очевидне. А з тим це інструмент, атрибутивний для філософських занять: за переказами цей інструмент мав спеціальну прихильність Конфуція («китайського Піфагора», сучасника останнього), асоціюючись із добірними вміннями царюючих персон і їх оточення. В сьогоденні широко залучений у мас-культурну сферу, зустрічається у джазових і рок-ансамблях. Якщо виділити перший склад-слово в назві гуціня, то отримаємо значення «старовинний цін» чи «старовинна цитра».

Поряд з гуцинем в Китаї здавна поширена «китайська скрипка» – двострунна, ставлена для гри вертикально (як і український-руський гудок), від начал поширювалася на рівні різних верств. Ця «національна скрипка», що має назву ерху (буквально «дві струни») має ще одну назву – ерхуцінь, вказуючи на видову спорідненість із вищеназваним гуцинем, а спільний склад-слово «цінь» («цитра») вказує на струнну природу. Наявність назви сіцінь щодо ерху заявляє монгольське походження ерху («сі» – назва прамонголів-татабів). Всі ці історичні дані вказують на першісність струнно-щипкового гуціня, тоді як

струнно-смичковий ерху виділяється широтою поширення, але на тлі аристократично-філософського користування гуцінем.

Надзвичайно активною в музиці останніх століть в Китаї і поза ним у XX стала «китайська лютня» піпа, походження якої зв'язують із іноземним впливом часів будівництва Великого китайського муру, тобто III ст. до н.е., – що набагато пізніше від двох раніше названих інструментів. Одна з назв піпи – цін'ханьцзи, тобто знов вказівка на струнно-щипкову суть, яка мала продовження в більш пізню епоху, на грані III-IV ст., коли склалася спільнота Семи мудреців бамбукового гаю, тобто призначення піпи підхопило ніби інтелектуально-аристократичне призначення «старого цін'я» – гуціня.

Якщо узагальнити дані цього музично-інструментального ряду в історичній послідовності, то вимальовується послідовність подій, в яких впізнавані етапи змін прерогатив струнні щипкові – струнні смичкові в європейських умовах. Ці етапи: древність струнно-щипкового вживання, показового для занять вчених-філософів, які засвоювали гру на «старовинній цитрі» – гуціні, згодом явлення струнно-смичкового, явно привнесеного з позакитайського ареалу смичкового ерху чи ерхуціня, і потім з IV століття знаходимо знов підйом інтересу до струнно-щипкових звучань у вигляді гри на піпі, причому, на тлі проренесансних установлень на відновлення в умовах визнання буддизму конфуціанського мислення, того, що народило інструментальну культуру гуціня.

Послідовність європейських етапів уgruntування спочатку на струнно-щипкових (ліра-кіфара, майбутня кіфара) – етап Антики, надалі Середньовіччя, Візантія – розповсюдження «ліри де браччо» як попередника скрипки, перш за все, на Русі, в Молдові-Румунії, наявність «фіделя» (народної німецької скрипки у трубадурів), нарешті Ренесанс, панівність струнно-щипкової лютневої групи, гітари, кобзи-бандури-торбана в Україні. І при цьому чітко: сакральність античних ліри-кіфари, широта використання смичкових в різних шарах соціуму, відверта привілейованість струнно-щипкових на чолі з лютнею, що має корені у позаєвропейських просторах, і в паралель до гітари як прямої спадкоємиці кіфари.

В дисертації А. Ялози, присвяченій еволюції струнно-щипкової інструменталістики і спеціально гітари, відмічається:

«Показово, що особливе розповсюдження струнних-щипкових мало місце в країнах і націях, що мали історичну дотичність до Православ'я: Галлія-Франція, Ірландія й Британія, Угорщина, Русь-Україна, що споріднені через віросповідальний базис із візантійською культурно-музичною спадщиною. При цьому розповсюдженість у Середньовіччя відзначила і струнно-смичкову гру (фідель у німців, гудок у русичів – все це мало місце). Як писала Юань Шуцін, церковність Середньовіччя надавала широкі соціальні коріння мистецьким висловленням – і це наклало «демократичний флер» на інструментальні переваги поетичній лицарській творчості, укорінюючи її в народному сприйнятті» [82, с. 19].

А надалі названий автор приділяє особливу увагу Ренесансу в їх інструментальних перевагах:

«Струнні щипкові склали надбання освіченої соціальної верхівки, що стала лідерувати в культурній сфері Ренесансу, відміченого безсумнівним авторитетом «нових святих» від науки й мистецтв гуманістів. Це їх позбавлена територіально-національної прив'язки “республіка вчених”, що трималася на особистісних зв'язках високоосвічених і культивуючи творчий гігантизм персонах, задавала тон мистецьким перевагам в умовах категорично не республіканських в соціумі більшості країн. І цей освітянський аристократизм Ренесансу дає сплеск затребуваності саме струнних щипкових – лютні, гітари, теорби (торбан в Україні – «панська бандура» у більш пізньому називанні, бо торбан був ... у “козацьку добу” *гетьманським* інструментом), бандури (як здобутку музикування в Польщі й в Україні полковницьких кіл)... основне місце в інструментальному музикуванні гуманістів займала лютня...» [82, с.19- 0].

Названий автор, опікуючись географією і соціальним шаром укорінення струнних щипкових в ренесансну пору уточнював, що аристократизм гри на струнних щипкових йшов «від родових уподобань кельтської верхівки Західної Європи, яка до трагічних подій розділення Церкви у XI–XIII століттях і насильственного

окаатоличення складала культурно-віросповідально лідерствующий шар» (лідерство Франції, Чехії-Богемії тощо) [82, с. 20].

В зробленому дисертантом огляді підкреслюється, що в практиці правлячих кіл Європи набули актуального звучання традиції духовної музики древльозахідного Православ'я з їх спиранням на щипково-струнний інструментарій, і що та хвиля захопила і Україну з *просалонною культурною лінією гри на кобзі, бандурі і торбані у XV–XVII століттях*. І у вигляді категоричного резюме наступне:

«Розквіт гри в Україні на інструментах лютневої групи (кобза, бандура, торбан) співпав із класикою лютневого-гітарного струнно-щипкового мистецтва у Франції і в ягеллонських Польщі та Угорщині (феномен Бакфарка), до складу першої з названих входила Україна з Литвою...[так само].

Вказана зверненість європейського ренесансного вжитку до культури проправославних народів, у тому числі до галліканської Франції, зумовила проправославні тяжіння раннього лютеранства (про це [55, с.142]) на пошуки контакту з Православ'ям в період Контрреформації, коли піднялися на положення співочих лідерів представники Франко-фламандської школи, в якій культивувався, як і у Католицькому Римі майже століття від середини XVI ст., вид акапельного хорового співу у душі православного богослужбового співу.

Православними тяжіннями відзначений був німецький Майстерзанг, який об'єднував ремісничу еліту чоботарів, високооплачуваних і релігійно-гуманітарно освічених майстрів, на богословську позицію яких спирався Мартін Лютер, а у співацьких позиціях – фіоритурно-фігуративне одноголосся, явно дотичне до візантійської гімнічності – відзначався візантійський і галліканський впливи. Останній проявлявся у співі з інструментальним супроводом на струнному щипковому інструменті; знаменитий Г. Закс, співаючи свої пізнавально-повчальні пісні, акомпанував собі на гітарі» [18, с. 459-463].

В авторитетних музично-історичних виданнях відзначалося:

«Віола, лютня і пізніше гітара глибоко цінувалися аристократичними колами як найбільшою мірою відповідні витонче-

ному, вишуканому музикуванню в салонах гуманістів. Скрипка в епоху Відродження являла чисто народний інструмент» [18, с. 349]. І ще: «Останнім трувером (тобто спадкоємець готичної традиції, але в умовах Ренесансу – О.М.) вважається Ескюрель, що вживав, між іншим, у своїх піснях акомпанемент, призначений, мабуть, для гітари, лютні та арфи» [так само, с. 200].

Показово й те, що Древня Індія, складаючи за часовими вимірами паралель китайській цивілізації, висунула багатство струнного інструментарію, але в ньому, особливо в добу «індійського Ренесансу» під час правління династії Гупта у V-IX століттях, явно у першому ряді естетично-комунікативних переваг стояли струнні щипкові сітар і віна. Струнні смичкові теж традиційні, але поступаються значущістю першим з названих. Згодом, починаючи від XIX століття, що співпадає із добою романтизму в Європі, поширилася й скрипка, ставши сталою ознакою індійського Півдня.

Приведені й інші матеріали засвідчують соціально-релігійно зазначені етапи, коли струнні щипкові утворюють головну інструментальну зосередженість, вказуючи на призначеність тих інструментів для науково-релігійної і промисельської діяльності (Пізня Античність – ліра в Європі, гуцінь в Китаї). Зародження і поширення струнних смичкових, що усвідомлювалися як трансформація першісних струнно-щипкових (засвідчено назвами «ліра де браччо», «ерхуцінь») із функцією охоплення широких мас в музикуванні в національно-соціальному виявленні з вираженими промисельськими компонентами відзначає становлення Середньовіччя. Повернення струнно-щипкових інструментів на першісне положення в музичному представництві співпадає з ренесансним «двоєсвітом» в Європі і тенденцією того упередження в Китаї з III на IV століття, коли ствердження світової релігії у цілому «накладалося» на демонстративні залучення з Античності. Відродження просакральної призначеності струнних щипкових типу лютневого інструментального ряду, у тому числі вихід гітари, арфи, прямо похідних від грецької кіфари, бандури й бандурії в Україні й Польщі, в Іспанії від ліри-арфи, піпи-ціньханыцзи в Китаї, – але синкре-

за науковості-релігійності/мистецькості тут не відновлюється в повноті акцентуацій синкретичних складових, висуваючи хуждньо-мистецькі критерії вираження.

Не забуваємо, що в Європі скрипка отримала атестацію «досконалого інструменту бароко», тобто то було втілення кантиленно-співочого і моторного звучань, що відповідало уявленням про вокальність в інструменті і специфічно-інструментальну рухливість у душі *perpetum mobile* віку механіки. І перше, і друге пов'язані переважно із виразністю духовної музики, хоча мелодійна риторика надавала можливості представлення мовленнєво-емоційних елементів. З просуванням оперного мистецтва скрипка усталилася у співвідношенні її із сопрано співу кастратів чи фальцетистів як виразників героїки в її християнському церковному розумінні беззастережного Служіння, втіленню чеснот Вірності, чесності і Любові. Регістрово-тембральне розрізнення скрипкового діапазону з сильними насиченими звуками «на баску» струни *sol* і «легкістю» звучань у третій октаві на струні *mi* відповідало тембрально-регістровому розділенню діапазону чоловічого сопрано – заради втілення прихованої поліфонії співу як показника церковної долученості того співочого акту.

Так формується «*філософія струнних інструментів*», в яких генетично-історично сакральний корінь стверджували щипкові, які не покликані були подавати «правду промовленнєвого вираження», але символічно фіксували «правду умоглядної Долученості». Струнні смичкові усвідомлюють свою похідність від щипкових, зберігаючи «дихання» останніх у штрихах «стакато-спіккато». Струнні смичкові явно «антропоцентричні» інструменти, оскільки їх базовим прийомом вираження є мелодійність гри, і тим вже дотичність до мовленнєвих інтонаційних структур (особливо цим відзначається китайська ерху, яка у звучанні щедро наслідує людську співочість, але здатна, за спостереженнями, передавати і щебет птахів, і іржання коней).

Розквіт скрипкової і струнно-смичкової у цілому гри – то епоха бароко в Європі, коли підтримувалася певна рівновага між сакрально-церковним призначенням музики і устанавлю-

ваними видами світських позацерковних профілармонічних виступів. Перше – сакральнo-церковний стимул скрипковості і струнно-смичкової активності у цілому – висуває, як свого національного лідера, італійську школу з кульмінаційними віхами від А. Вівальді до Н. Паганіні (з фатальним обривом її розвитку на Паганіні, що кокетував «дияволядою» своїх здібностей і можливостей). В дисертації Ліу Бей [38], присвяченій еволюції скрипкового концерту зроблене надзвичайно цікаве спостереження щодо відношення скрипкового концерту до церковності – виходячи з біографії В. Моцарта:

«...В. Моцарт, вихований на італійських засадах творчого мислення, які були раніше невіддільними від німецьких художніх принципів, у Віденське десятиліття свого найвищого композиторського прояву 1781–1791 років, зовсім відмовлявся від створення скрипкових концертів: всі написані ним твори цього типу складені до початку 1780-х років. *Релігійна, містична налаштованість мислення Моцарта ніби виключала духовну призначеність звучання скрипки з театралізованої «вистави віденського концерту»* [38, с. 55].

Віденський класицизм і скрипкові, струнно-смичкові досягнення спиралися на театралізовані подання з діалогічною виявленістю співвідношень гри соліста та оркестру, реалізуючи той потенціал *змагальності* соліста та оркестру, який був намічений, але усвідомлено не розгортався в італійському «облігатному» концерті, чужому демонстративного протиставлення артистичного его і «натовпу». «Наявність подвійної експозиції в концертній формі Віденської школи розділяла за особистісними показниками вступ у звучання оркестру (з цього починався твір), а з тим окремо представлявся соліст (у Моцарта – ще й з персоніфікованою “темою соліста”)» [38, с. 56].

І надалі цитована авторка пропонує багатозначний висновок:

«Віденський концерт склав органічний прояв секуляризованого класицизму, на відміну від концертної облігатності італійців, прихильних до традицій бароко та раннього італійського класицизму, злагодженого з духовною основою французького класицизму... Віденська школа усявила *симфонізмом* му-

зичного мислення, під яким прийнято розуміти не тільки налаштованість на інструментальну множинність і відповідну гучність звучання, здатність видавати вражаючі театральні контрасти граничної гучності і найніжнішої тихості звукоподання і т.п., – але і особливого типу *філософічність* вираження. Саме остання покликана була стати на заміну церковного смислу музичного представлення *краси духовної, Прекрасного*, увела у вжиток *Піднесене*, тобто у бутті засвідченого «торкання» Вищого, минаючи втілення останнього як такого» [так само].

Ліу Бей надалі обережно звертає увагу на те, що скрипковий концерт і скрипкова концертність взагалі не знайшла широкого втілення у Віденців (прекрасний, але єдиний Концерт того типу у Л. Бетховена, меншина по відношенню до фортепіанних у Й. Гайдна, припинив писати скрипкові Концерти у віденське десятиліття, як відмічалось вище, В. Моцарт). Висновок напрошується єдиний: сакральний потенціал скрипкової концертності «захлинувся» в театралізованому вирії Віденців. В добу романтизму піднімаються, на заміну італійців, разнаціональні школи, у тому числі німецька. Однак від перших кроків романтизму виділилася його опозиція класицизму із підкресленням *зверненості до бароко, спираючись на певні національні релігійно-конфесійні, міфологічно-епічні тяжіння*.

Надзвичайно яскраво представлені стали слов'янські школи, чеська, польська, українська (в особах «чеського солов'я» Й. Славика, «руського Паганіні» І. Хандошки–Хандошкіна, прямого суперника Н. Паганіні К. Ліпінського, «стипендіанта імператора» Г. Венявського, ін.), в національному світовідчутті релігійні шанування були непорушними. Показово, що представництво франко-бельгійської скрипкової школи в особах Ш. Берію, іспанської П. Сарасате, кубинської Бриндіс де Салас, румунської Ж. Енеску, ін. здійснювалося за умов глибокого шанування релігійних установлень, що у сукупності заохочувало підсилювати «антивіденські» і пробарокові риси вираження у композиціях. Виділення у ХХ столітті наряду неobaroko закріпило у самостійній творчій єдності те, що склало виражену і провідну тенденцію епохи романтизму.

Однак антиромантичні тенденції віку Науково-технічної революції і психології підсвідомого видали дещо несподіване для творчої ходи передуючих тому століть: відродження – послідовне і досить буйне струнно-щипкового інструментарію, причому, не тільки у вигляді висунення гітари (з нею і мандоліни, їх аналогів в національних умовах за типом бандури для України) на провідне положення як в академічній, модерно-авангардній, але і в популярній, у «третьорядовій» сферах. Йдеться про навантаження саме струнно-смичкових партій (це вже вище відмічалось) ефектами струнно-щипкової, навіть струнно-ударної гри (акорди-арпеджіо скрипки, віолончелі у Б. Бартока, Е. Вілли-Лобоса тощо), тобто демонструючи те «зрощення» струнного звуковидобуття, яким на два-три століття стали інструменти-опозиціонери.

Так *намічається у ХХ столітті «повернення» струнно-смичкових до свого сакрального витоку* – у Б. Бартока звернення до «струнно-щипкового», «струнно-ударного» складу скрипкової гри, у Е. Вілли-Лобоса до струнно-щипкового наповнення штрихів віолончелі і т.ін., створюючи в темах-образах, що втілюють національно-народні цінності вираження, які в їх сприйнятті були співвідносними із сакральними сенсами. Ця ж тенденція – в геніальних композиціях А. Хачатуряна, в авангардних пошуках М. Рославця при його зверненнях до струнно-смичкового інструментарію із залученням немелодійної гри, співвідносної із щипковим звукотворенням.

Висновком щодо приведених описів і їх узагальнень виступає наступне:

– філософія ліри, заявлена Піфагором і усвідомлювана ним як проєкція у саме музичний інструмент «кануну», тобто «інструменту філософів», який, сучасною мою, *моделює концепцію Всесвіту-Космосу, засвідчує інструменталізм як музично-мусікійський атрибут звуко-тонового вираження, найбільш адекватно (тобто позбавлено від мовленнєвої інтонаційності) віддзеркалене у «тілі» ліри і струнно-щипкової групи у цілому;*

– «лірний» – струнно-щипковий – інструменталізм виступає *історично первинним по відношенню до струнно-смичкових*

музичних знарядь, як це засвідчують матеріали Європи і Сходу, забезпечуючи останнім *сакральний відгомін, що виводить на позацерковне і церковне озвучування Високого звернення* через звучання як таке; уподібнення виразності струнно-смічкових голосовому широкорегістровому континууму зосередило скрипкову гру на втіленні повного діапазону сопрано, переважно чоловічого (!), в його *вокальному* переломленні, спочатку церковному, а згодом оперному;

– струнно-щипкова і струнно-смічкова групи інструментів *споріднені їх привілейованим положенням в аристократичному і духовному, церковно-храмовому бутті, з яких перше складає привілеї музикування в Античності і Ренесансі, тоді як Середньовіччя і Новий час тяжіли до струнно-смічкового вжитку, надихаючи «змішування» тих звукотворень в образах-смыслах салонного-камерного і театралізовано-філармонічно представленого мистецтва.*

1.3. Філософія духових та ударних інструментів у витримуванні мусикійських проєкцій у грі

Альтернативою до струнного інструментарію, що виходить із найдавніших часів неоліту, від начал були духові інструменти в антитезах дерев'яних (флейта-сопілка) і мідних (труба), зазначаючи пастирський-чабанський («охоронний») і воєнний (мілітарно-силовий) комплекси мислення і поведінки. Найдавніші нації світу – індійська і китайська – подають певне розділення у користуванні тими інструментами, зазначаючи достатньо відмінні першоцивілізаційні культурні установлення: обидва типи духового інструментарію мають застосування в обох націях, однак дерев'яні типу флейти мають явні привілеї в Індії, тоді як труба (сона) зайняла в Китаї місце не менш значуще, ніж флейта, що стала атрибутом старовинної (двірцевої) опери кунцой. Флейта в Європі є похідною від *авлоса* Античної Греції, що представляв позовжний тип цього інструменту, що споріднює його з гобоєм.

Як відомо, авлос був інструментом, безпосередньо зв'язаним із служінням Діонісу, богом виноробства і сільськогосподарських справ у цілому, одночасно Діоніс втілював героїчний комплекс дій, від чого натхнення воїнського духу стало невід'ємним також від звучань авлосу. Шаленство діонісійських святкових дійств із жертвними акціями складали наочну протилежність до розумової стриманості гімнічних ушавлень аполлонійських врочистостей, наділяючи відповідними атрибутами виразності інструментів, призначених до участі у відповідних акціях. В магістерській роботі Ю. Юрчик [87], присвяченій виразності флейтової музики сучасності, маємо багатозначні узагальнення щодо витоків того інструменту у Древності, що багато в чому живлять авангардні здобутки ХХ століття.

Узагальнення щодо атрибутики виразного тла флейтових звучань дані у наступних рядках:

«Флейтове мистецтво, стверджене для європейських націй готським вибоком Провансу, зрощеного з візантійським Православ'ям в його послідовно-ортодоксальній формі... А для Русі флейтове оснащення професійних «ігрців»-*скоморохів* (відсутній слов'янський корінь тої назви) у вигляді «сопелі» (українська «сопілка», варіант поздовжньої флейти) має багатозначне кореневе співпаданнє в назві народних музик з Провансу: *скарамуші*. І не забуваємо, що флейта-сопель з ХІ ст. на Русі відома як *ратний* інструмент ... – пор.з провансальською флейтою, яка стимулювала введення цього інструменту у воєнний оркестр Західної Європи» [87, с. 46].

Надалі названа дослідниця акцентує особливу приналежність флейтової (сопілкової для Русі і України) гри для французької музики – ілюстрація цього флейтові тембро-образи від композицій К. Дебюссі до авангардних заявлень П. Булеза. А підсумковими постають такого роду положення-резюме:

«Показово те, що у слов'янській і французькій, провансальській традиціях флейта (поздовжня і поперечна) має виражені дві галузі застосування: пастушеська і воєнна флейта. Обидва різновиди синкретично «злиті» в античному авлосі, який був інструментом Діонісійських свят як тих, що надихали сатирів

і пастухів, а також воїнів в бойовищі. Пастушество складає рудимент усвідомлення першохристиянської спільності – Христос є Пастир, а опікувана ним община – паства. І ця термінологія залишається у християнських церквах до наших днів. А служителям церкви, чернеці – це «Божі воїни»: функціонування флейти у вигляді пастушеського і воєнного інструмента віддзеркалює його сакральні витоки» [так само].

Підкреслюємо суттєві історичні виявлення флейти в її застосуванні не тільки в сольних чи ансамблево-оркестрових варіантах, але і у символічно-виховних актах оперного тренажу, коли цей інструмент, не менш ніж скрипка, вважався вмістилищем співацького діапазону сопраністів кастратів і фальцетистів. І конструктивна «нерівність» флейтових регістрів із уповільненим і «тьманим» звучанням у низькому і середньому регістрах, при дзвінкій ясній здатності до високої рухливості на верхніх нотах, – цілком співпадала із «дворегістровим» співом оперних солістів задля подання прихованої поліфонії у звучанні як виразника церковної долученості виступу.

Ця церковно-опера прилученість флейтового «співу» регулювала і надзвичайно чітко орієнтувала інструмент на звучання попри застосування вібрато у звукоподанні, що суттєво «оживляло» звукотворення від XIX до XX століття в паралель до поширення того ж прийому у вокалі. Бо церковний принцип емоційної стриманості і етично-високого вираження виключали такого типу «штрихи життєподоби» і в вокалі, і у флейтовій грі.

Високі і надвисокі звуки флейти відповідали сакральним установленням на темброподання взагалі як *уникання природності мовленнєвого діапазону*, розкріпаючи «надприродні» можливості надвисоких (і наднизьких у принципі) звуків при богослужбовому співі. Адже високий регістр у мовленнєвому виявленні фіксує інтонації *вічливого* звернення, також інтонації *захвату чи жаху*, тобто комплекс інтонаційного екстремалу.

Регістрово наближеними до флейти інструментами являються гобой і кларнет, з яких перший генетично невідривний від флейти, адже авлос як поздовжня флейта виступає і у іпостасі гобоя, тоді як кларнет академізований на початку

XVIII сторіччя, хоча його попередник шалюмо у Франції має досить часоводовгісну історію, сполучаючись, як і певні установлення друїстичного культу, із давньоєгипетськими надбаннями (аргуль). В період Віденського академізму гобой за своїми тембральними якостями конденсував ніби «пасторальний» потенціал флейти, тоді як кларнет, виправдовуючи прийняту ним назву від «кляр» – «світлий» сконцентрував те звукове «світіння», яке надалі метафорично емблематизував український поет П. Тичина, назвавши свій цикл (1918) «Сонячні кларнети».

Однак ці споріднені чи спільною генетикою (авлос як флейта і гобой), чи загальними регістровими співвіднесеннями (кларнет з його «предками» шалюмо й аргуль) інструменти мають ще одну споріднюючу їх рису за типом звуків – досить виражені тембральні, а то і моторно-динамічні відмінності у регістрах загального діапазонного обсягу. Йдеться про особливості флейти (і це за «симфонічно-уніфікуючими» критеріями виступає ніби «недоліком», «ідеалом» вважається «рівність» звучань в різних регістрових виявленнях): «тьмянність» і певна «уповільненість», а то і «огрубленість» звукоподання на нижніх нотах, тоді як верхні ноти світлі, моторно «легкі». Гобой утримує на всьому діапазонному протязі ніби «середній» флейтовий регістровий індекс, хоча все-таки регістри в останньому мають чіткі відмінності. А щодо кларнета, то верхні і середні ноти цілком відповідають його «клярності», а щодо нижнього регістру, то в описах завжди підкреслюється, що тут звуки відзначені «похмурістю», а то і відвертою «загрозливістю».

Зроблені порівняння флейти із найбільш виразно близькими до неї дозволяє наблизитися до атрибутів виразності не тільки її як інструмента самозначущого, але і того, що історично став певним джерелом-критерієм виразних установлень в духовій групі.

І для формулювань вихідного і атрибутивного смислу «філософії флейти», тобто визначення речової і сукупно-комунікаційної виразності інструмента, що направляє і коригує змістовність артистичного звуковиявлення у пам'яті про мусикійське призначення останнього, виставлено наступне:

– уявленнями про сакральне призначення флейтової (і спорідненої з нею гобойної, кларнетової) гри, в якій пастирсько-пастуша ідилічність сполучена із бойовою і жертвовно-екстатичною одухотворенністю, з яких перша має тенденцію у фемінінному, а друга у маскулінному звуковидобутті; флейта тембром високого звучання фіксувала «надприродні» для людського мовлення регістри, які покликані до долучення в бутті до множинності «дрібних» утворень, а також до позарядового стану душі при мовленнєвому виявленні в межах інтонацій захвату, вічливої шанувальної уваги, зляканого вигуку тривоги й розпачу;

– від грецької Антики і діонісійського культу «олюдненого» бога, вмираючого і воскресаючого, чим відверто намічав уявлення про Бога-Сина християнських віросповідальних запитів, дійсно співвідносився з ним пастирськи сумирними установками спілкування з оточенням, однак категорично відстороненого від шалено-кровожерливої екстатичності діонісійських святкувань; і ця діонісійська двоїстість авлоса-флейти «запрограмувала» двоїчність виразності пасторальності і воїнської екстатичної напруги – ідилія злиття з природою і надрив відчайдушної мобілізованості у вираженні до сьогодення надихають флейтове образотворення в музичних композиціях і в музикуванні позахудожнього призначення;

– флейта, увійшовши в академічний круг європейського інструментарію, пройшла показові етапи «симфонізації», тобто набуття виразності, залученої із вжитку класичного інструментарію у цілому, що породжувало у флейті модерну і авангарду численні способи «розгалуження» її звучання за рахунок використання окремих її частин, долучення до її звуків голосового «підкріплення», «витягування» з інструменту чистої сонорички вдуттям повітря у тіло інструменту без нажимання отворів і т.ін.; і такі «експерименти» неодмінно повертають до флейтової атрибутики, яка за сакральним першостимулом появи інструменту знов нагадує про пасторально-мілітарну виразну готовність, в якій повна і ніжна сумирність здатна розвернутися до несамовитого напруження і різкомовлення;

– спостереження щодо виразності гри на флейті тримаються на особливого роду «нерівності» її регістрових виявлень у динамічній, фактурній і тембральній якостях, що відповідає певним регістрово-тембральним розподілам співочих можливостей голосу, що спонукало в барокову добу співвідносити вокальне виявлення із співом оперного (чоловічого першісно) сопрано; у флейтовій кантилені і взагалі у флейтовому звуковиробництві самоцінною виступає зіставленість тембральних відмінностей звучання верхніх і нижніх нот, заради втілення *церковного знака – прихованої поліфонії в мелодиці*; останнє зумовлює розуміння тієї тембральної «нерівності» діапазону не як «технічної недосконалості» порівняно з гобоєм чи кларнетом (в яких також мають місце вказані «нерівності», але виявлені не так «опукло», як у флейти), *але як особливого типу виразну якість*, яку окремі майстри використовують у вигляді «виразного екстрему»;

– виразні якості флейти явно спроекційовані в інструментальний дерев'яний духовий загаль у цілому, не тільки у діапазонно наближені до неї гобой і кларнет, однак в інструменти явно басового призначення типу фаготу (а також бас-кларнету і контр-фаготу) – усі вони відзначені певною «тембральною ламкістю» в межах повного діапазонного обсягу, виділяються наявністю quasi-фальцетного регістру, блискучого-дзвінкого у флейти, кларнета, надривно-напруженого у фагота, а також виділеним «басінням» низьких нот, більш «грубих» і менш рухливих у флейти, яскраво виражених «затьмареністю» у гобоя і особливо у кларнета і відверто «старечних» у фагота;

Обрядово-релігійна затребуваність ліри і авлоса споріднила в соціальній ідеальності ці інструменти, що втілювалося у винаході органа-гідравліса.

Поряд з флейтою була названа у якості найдревнішого інструмента труба чи нагадуючі її пристрої, які засвідчують концентрацію силового «натиску» у звукоподанні, концентруючи суто вольові-імперативні, тобто раціонально-силові посилення через звучання, коли з воєнних сигнальних звуків вибудовувалися низки висотностей-символів, що засвідчували причину і ціль дій,

заохочуваних музикою мідного інструмента. Труби мали розповсюдження в Древній Греції (називалися «сальпінкси»), невідомі були від воїнського побуту, – однак національна свідомість античних греків зосереджувалася, перш за все, на їх «освіченості», що буквально вказувало на вміння прийняти участь в хорей. Цінність цього типу дій апробовувалася грою й співом при спіранні в першому з названих вмінь на авлос-грі (у вигляді авлодії й авлістики, тобто акомпанувати співу чи грати на авлосі як солісту).

А от у Римі, при наявності тібії як аналога авлосу, труба явно мала переваги у громадянській комунікації: імперія, що трималася на воєнній силі, існувала у бутті інакше, чим Греція; войовнича, коли треба було захищати свій дім і близьких, але в основі та, що поширювала свій вплив культурою вмінь і естетизмом навченості мусікійським відзнакам.

Співставлення культури Древньої Греції і Древнього ж Риму: при очевидності наслідуваності другим багатствам грецького культурного надбання, вказане наслідування, як відомо, було строго «вибірковим», стосувалася та вибірковість і співвідношень інструментального оснащення. Але якщо у центрі громадянських церемоній-свят у Греції діяв сакральний театр, народжений культом Діоніса, то для Риму зосередженням публічних масових акцій-врочистостей став цирк, в якому бої гладіаторів складали дещо централізуюче.

Труба, у цілому, концентрувала символіку імперської влади, а від епохи християнізації, від доби Візантії, отримала той відтінок дотичності до духовних акцій, які зазначені у Вітхому завіті у вигляді ангелів, що сурмлять на сповіщення Божих рішень, звучань «священних труб», що зруйнували стіни Ієрихона. Ті звуки наслідували жерці при богослужіннях у храмі Соломона у Древній Палестині, яка сформувала події і тексти Вітхого Завіту.

Порівняння культурної оснащеності античних Греції і Риму дозволяє усвідомити «філософію інструмента» який, при очевидній запозиченості римлянами від Еллади, в умовах іншого національного психологічного «клімату» вибирає інші риси речового змісту, «накладаючи» це у виразі на конкретику замовлення колективного суб'єкту чи індивіда. Аналогічні перетворення маємо

в інших античних цивілізаційних зіставленнях, коли інструментальні винаходи однієї нації приймаються іншою, але надають інше місце в ієрархії інструментального охоплення у згоді із сукупною виразністю музикотворення, прийнятого саме в даному соціо-реалі. Так, могутня цивілізація Стародавнього Єгипту відзначалася надзвичайною розгорнутістю до музичного вираження, що вплинуло, безсумнівно, і на Античну Грецію по визнанню представників цієї культурної сфери. І в довідковій літературі, виділяючи увесь набір струнних (лютня-мизмар, арфа), зазначаються численні духові та ударні, а серед духових виділяються, перш за все, «подвійний кларнет» аргуль і флейти (саламійя), хоча відзначена значимість, особливо у воєнних акціях, труб.

Підкреслюємо ту обставину, що виконання на флейті (гобої, кларнеті) від Старожитності назначалося як для чоловіків, так і жінок, високий регістр звучання інструменту отримував більш напружене (і войовниче) забарвлення в маскулінному переломленні, відповідаючи за регістром фальцетним голосовим виявленням, неспіввідносним із «природністю» мовленнєвого спілкування. Більш спокійно в цьому плані сприймається фемінінне виконавство на флейті, тембр-регістр якої, сягаючи фальцетних нот, у цілому дотичний до «природної норми» голосового вираження (і це фіксують зображення, переважно флейтисток, у малюнках і фресках Давніх Єгипта і Греції).

Уся група дерев'яних духових інструментів відзначається тими рисами, які закладені флейтовими здатностями – моделювання голосового діапазону відповідного типу, тяжінням переважно до маскулінних аналогій у звуковираженні, але з особливою значущістю високорегістрових («фальцетних» асоціативно з голосом) подань. В цьому плані виділяється фагот, басова (навіть «старчечна») звукозафарбленість якого досить несподівано доповнюється «співом» у високому регістрі, напружено і ніби «надсадно» звучачого.

Виділеність в Античній Греції ліри і авлоса, як інструментів, що відповідали культовим служінням найзначніших богів Еллади, підкріплена створенням на їх основі численних іншорегістрово-висотно пристосованих інструментів. Так заклалося

щодо ліри і авлоса спеціальне виразне поєднання за їх високим сакральним призначенням (при першості, все-таки, «аполлонійства» ліри) – у вигляді органа-гідраліса, винайденого у III ст. до н.е. Духова основа звуковидобуття в органі, матеріалізованого механікою водотечії, містила мануальні приладнання, які видавали «точечні» звукоутворення, співвідносні із щипковими звукоподаннями (адже кантиленно звучачий орган явище багатого пізнішого призначення, від середини XVII сторіччя, коли сталося утворення Західної церкви домовленостями Католицизму і Протестантизму в Лютеранській першості його представництва). Орган став особливою музичною значущістю у Римі, спочатку язичковому, а згодом і у християнській-православній Візантії. Однак це спеціальна тема – щодо «філософії клавіра», за якою стоїть ідея різноманітних клавішних (мануальних в основі) інструментів.

Стародавня Палестина, увібравши багато що від шумерів, арамеїв-сірійців, запозичувала щедро і з Давнього Єгипту, про що свідчать і сторінки Вітхого завіту. Однак в цьому останньому особлива увага приділена трубам, аж до уславлення в Книзі Ісуса Навіна подій, що сталися під час виходу з Єгипту євреїв на чолі з пророком Мойсеєм і здійснення облоги міста Ієрихон, коли звуки священних труб зруйнували мурі і місто було взято. Ця войовничість стародавніх євреїв винесла на перший план музикошанування гучні мідні інструменти, які, як відомо, широко застосовувалися і у храмових дійствах від часів царя Соломона (X ст. до н.е.).

У Римі труба зайняла явно випереджуюче положення відносно авлоса-тібії, оскільки імперський побут і соціальна мобілізованість нації на першорядність воєнних дій визначали зосередження на саме воїнській доблесті як першій по відношенню до обрядово-ігрової, яка зумовлювала кредо грецької самосвідомості як «освіченості» в значенні «здатності прийняти участь в хорі». Більше того, труба у Римі стала «нарощувати» свої можливості, вийшовши на «велику трубу» – тромбон: при розкопках Помпеї дослідники (детальніше про це [69, с. 6]) отримали зразок тої «великої труби» майже сучасного вигляду.

В тому ряді мідних духових ствердилася згодом і туба як «надвелика труба» – техніка гри на тромбоні і тубі зближені і часто засвоюються при навчанні у певній паралелі. Тим більше ця спорідненість проступає у численних мідних, які відзначені похідністю від труб чи певним технічним «доповненням» щодо трубних звукових можливостей. Одним з попередників труби-тромбона у Європі був скандинавський-германський лур, призначення якого від начал людського культурного існування пов'язувалося із сакральнo-жертвoвними акціями.

Музика труб супроводжувала дієства саліїв (стрибунів), що представляли танці воїнів вищих соціальних шарів. Вони танцювали-стрибали під звуки труб у повному бойовому обладнанні, демонструючи позарядову фізичну витривалість і жорстке відчуття ритму. Останнє, а також тілесне-силовий «нажим» у звуковидобутті споріднили мідні духові із ударно-шумовою групою звукотворень, хоча і дерев'яні духові, особливо у вигляді авлістики гімнастичних вправ, бойових акцій і діонісійських співо-танцювальних дійств, широко апелювали до ударно-шумової підтримки. І все ж в сакральному і одухотвореному позахрамовому музикуванні, нарешті, у практиці Піфійських ігр кіфаристика і авлістика не потребували ударно-шумового «доповнення», в Китаї старовинна опера кунцюй передбачала у вигляді інструментального супроводу майже виключно флейтове подання.

А от трубні «голоси» в їх воєнному призначенні, їх «силовому» вживанні у храмових церемоніях заради матеріальної «важкості» звукового насичення акції органічно «переходили» у ритмо-биття перкусійності. У православно-римській Візантії класикою воєнного оркестру стала двоїстість: труби – литаври. Останні їх «вологим» висотно визначеним «басовим» (!) звучанням (явно у наслідуванні баса-ісона хорового літургичного співу) реєстрово «розширяли простір» реєстрового охоплення звуків, створюючи ансамбль-оркестр музики врочистої і агресивно-стриманої. Ансамблеве узгодження тих реєстрів-антитез візантійського воєнного оркестру знаходимо в музиці запорізького війська, яке теж сполучало литаври-«котли» і труби-сурми. Однак ті останні були не мідними, а дерев'яними, тим винахо-

дом передвіщаючи пошуки сполучення мідного і дерев'яного інструментарію, що кінець кінцем матеріалізувалося у винайденні *саксофона*.

Виразність саксофонної гри мала складну інтонаційну підоснову, що заслуговує окремої «філософії інструмента», спрямованої на інтонаційні здатності, відокремлені від «рівності» вокального подання, в якій вокальний потенціал мелодійності дивно сполучений із мовленнєвими моделями. В роботі Лі Юйсюаня вперше в українському музикознавстві була зроблена спроба уточнити соціально-комунікаційні корені саксофонного мелодизму. Відповідно виділеним став тезис щодо «ламаної психіки» особистості явно не героїчної (в класичному, від Античності, розумінні того терміну), однак надзвичайно показової для національної свідомості Франції, де винайдений той інструмент:

«...органічність вираження у саксофонному інтонуванні “ламаної психіки” люмпенізованої (людина поза суспільством в соціумі ХХ століття) особистості носіїв мас-культури минулого віку стала фактором, який викликав до життя широке використання саксофону в джазовій сфері, а потім у професійній композиторській творчості як співвідносне з експресіоністичним вживанням звичних тембрів у нехарактерних для них реєстрово-артикуляційних умовах» [40, с. 27].

Приведене узагальнення скориговане спостереженнями щодо виразності музичної комунікації від ХІХ у ХХ століття:

«... тембральна інтонація саксофона є відображенням вокально-мовленнєвої експресивності, яка демонстративно протистоїть традиційній “рівності” інструментальних тембрів, втілюючи характерні стильові етапи романтичної іронії, а згодом агресивної остороненості-ламкості індивіда в “цивілізаційному бумі” джазової та рокової епох ХХ століття» [там само].

Однак мідна специфіка саксофона підтримана його особливою здатністю до «гучногоголосності», що виправдовувало задум його винахідника А. Сакса щодо розміщення саксофонів у воєнному, духовому у принципі, оркестрі.

Особливе місце у групі мідних займає, як відомо, валторна, яка, будучи речово зробленою з міді, відзначена якістю звуку,

що за своєю «м'якістю» наближений до дерев'яних духових. Валторна, генетично мисливський ріг, має певні особливості в призначеності, у тому числі допущеність до храмової (лютеранської) культової музики, вважаючи на сакральне тлумачення мисливства у певних сакральних текстах. Ця здатність виражати можливості мідного інструменту при виявленості у звукоподанні колористики дерев'яних споріднює із історичним скандинавським і північногерманським луром.

Так чи інакше матеріально дане «гучномовство» мідних і ударних в їх здатності максимально концентрувати увагу на енергії людського надбуттєвого напруження вивело на специфіку храмового і духовно-значущого, в тому числі воєнного вираження, зазначаючи маскулінний переважно тип гри і дій, стимульованих тою грою.

«Філософія труби» (що узагальнює генетику та історію інших духових в аналогії до авлоса чи скрипки з їх відповідністю до інших дерев'яних чи струнних смичкових) зазначає певні символічно-речові смислові настанови, сформовані історично закономірною генетикою і виконавською еволюцією:

- сакральний корінь оснащення в ідеально- і прикладно-сигнальному призначенні, усвідомлюваного в аналогії до «голосу з Верху», розуміння матеріальної моці звукового «накату» труби у єдності з іншими мідними інструментами як надздатності людського звернення надавав тим звучанням підкресленої високої символіки і агресивно-войовничої вираженості при певній аналогічності регістрово-тембральних ознак дерев'яним;

- практика дерев'яного виготовлення труб – у разі сурм козацького вжитку – отримала певне закріплення в звучанні валторни як якості саме звукової «матерії», тоді як у випадку запорізьких сурм (дерев'яних тарагата і трембіт угорців і карпатських українців) навпаки, дерев'яна речовість пристосована до міднозвукового подання; винайдення саксофону закріпило речово і виражально-звуково те поєднання дерев'яних і мідних, яке закладене символікою авлоса як «інструмента інструментів» європейського історичного буття, що сполучає сакральну

генезу із пастушою і воєнною буттєвою призначеністю у прикладному тлумаченні гри;

– реєстрове співпадання труб з альтом допускало до аналогій з голосовими мелодійними побудовами, що й мало призначення у *тренажі голосів перш за все чоловічих в оперних партіях «ліричної трагедії» («спів під трубу»)*, що складає різючу відміну від скрипково-флейтового уподібнення у співі італійських чоловічих сопрано кастратів-фальцетистів; італійська практика тих сопрано в *seria* йшла від церковного католицького вживання, похідного від втілення агіографічно витлумачуваної сюжетики, тоді як практика «ліричної трагедії» надихалася містеріалізованим дійством за присутністю і участю короля як правителя і глави Галліканської церкви, покликаного до акламаційного – по-візантійськи – подання тексту згідно із драматизованими-патетичними поданнями сюжетних перипетій.

«Філософія ударних інструментів» багато може розгортатися на позаєвропейському інструментарії, однак прийнятий європоцентристський, пропіфагорейський ракурс витлумачування інструментальної виразності виводить на апробовані європейським прохристиянським античним і саме християнським трактуванням перкусійних цінностей. Першодостоїнством ударних інструментів виступає їх здатність ритмізувати звукоподання, тим самим ставити їх на положення режисерсько-диригентське відносно усіх інших. В китайській класичній опері цінцзюй ударні типу барабанів дійсно виступають керівниками оркестру-ансамблю. Однак ця матеріально-чуттєво подавана зверхність в озвучуванні цілого сама є похідною від літературно вибудованої сюжетики, яка диктує темпо-ритмічний тонус звуковираження і інтонаційне, мелодійно-тематичне наповнення партій. В цьому плані ідеальний план режисури-диригентства у китайській опері порівняний із персонально невітлюваній режисурі-диригування, що йшла від тонуся святкового подання вистави в конкретному храмі, що довгочасовими традиціями сформував відчуття ритмотонусу представлення конкретної вистави, який виходив з ритмовідчуття ритму «постійної довгос-

ті», який усталюється у богослужбній практиці даного храму і виконавців тієї служби Божої.

На першому місці у Давній Греції (і у Римі) серед ударних був тимпан, попередник литавр, висотна визначеність якого органічно координувалася із мелодичними інструментами як струнними, так і духовими. Як вже відмічалось вище, саме запорізький оркестр, на візантійський манер, із сурм (труб дерев'яних!) і котлів-литавр (на яких грали «довбуші»), досить точно від XV століття – «по-ренесансному» – подавав відновлення звукового колориту Антики в принципово нових умовах європейського буття (звертаємо увагу на актуальне для XV–XVII ст., коли струнні щипкові домінували, введення «пом'якшених» труб у зазначений «запорізький оркестр»).

Звертаємо увагу на те, що тимпани-литаври, як інші ударні без тонно-визначеної висотності (кимвали-тарілки, бубни, кроталі, псифіра, роптр, до яких у Римі додалися дзвіночки, scabellum (дерев'яне або металеве пристосування для відбивання часу), – мали особливе призначення в театральних, циркових виступах. Воєнне використання ударних у Стародавній Греції не культивувалося, це більше ознака Риму. Поповнення в Римі ударними дзвіночками і «скабелюм» цікаве наступним сприйняттям перших не стільки Римом-Візантією, скільки Західним кельтським Православ'ям – Ірландсько-Бритська церква увела дзвони, попри сутовокального храмового Богослужіння у Візантії.

Тим самим *канонізованим* став у християнській церкві інструментальний учасник богослужбової музики, і до сього дня дзвоніння відзначає християнську службу у всіх конфесіях. А Православ'я має ту привілею, що зберегло дзвоніння із низькозвучаючими великими дзвонами, тим самим моделює базисно-християнський спів із басами-педалями (ісон). Західне Православ'я Галлії, Ірландії, Британії, згодом в XI–XIII століттях витіснене: в Галлії (Галлії-Франції з VIII ст.) галліканством у середині XIII ст. і католицизмом у Ірландії, Британії – в останніх вкрай криваво. Так що тільки Русь і слов'янський світ успадкували «басовиті» дзвони із православно-ірландсько-бритського церковного винаходу, зумовивши багато в чому глибо-

кі проникнення в українство як націю кельтсько-ірландського, кельтсько-бриттського компонентів.

Цей дзвонний ефект християнського церковного озвучування має відверті тембральні паралелі до дзвонності в буддистських храмах, в духовній ритуаліці індуїзма і в багатьох інших національно-релігійних проявах. Тому коли в футуристичному, у свій час (1931) дуже «дивному» творі «Іонізація» Е. Вареза, написаного для ударних інструментів і сирен на завершення тієї символічної сонористики з'являється звук дзвонів, то це звучить явно «очистуюче», майже «катарсично» після все нарастаючої напруги чистої ритмо-ударності. Ця дзвінність за смыслом виступає як благословення, як спокута матеріалістично-речовного «наступу» – звуки дзвонів чітко асоціюються із сакральністю, це, за смыслом, як погляд у Небо після вовтузнення у земних негараздах, кульмінаційний сплеск яких відзначений звуком біди, «виттям» сирен. І всю цю сукупність відсторонюють звуки дзвона... Символізм того твору довго не обговорювався, в історичних колотнечах завжди смыслом конфліктності ставала кривавава примара війни. Але у творі, названого «природознавчо-фізично» («Іонізація») і складеного на ділянці політичного «затишшя» після бійки Першої світової і революцій та громадянських війн у різних кінцях світу (1931) звичні проміметичні мистецтвознавчі зусилля словесно пояснити той комплекс напруження і розрядки через музику не склалися.

Навпаки, важка «маса» ударно-ритмічних нашарувань асоціювалася з буттєвими виявленнями джазових звучань, хоча джазовості як стилю і смыслу тут не було. Був натяк – на буттєво-речовне безладдя, що загрожувало великою бідом, співвідносно із воєнними діями, символізованими сиренами. На дистанції вже майже столітньої відстані від часу створення тої композиції Е. Вареза ясно, що йшлося про «іонізацію» соціального «воздуху» (повітря іонізується в природі на час грози) – в подіях «великої економічної кризи» 1929-1931 (у вітчизняних умовах – то колективізація у радянській Україні, стискання «ягеллонства Пілсудського» в Західній), що мало, з Божою поміччю, стабілізуватися у першій половині 1930-х. Таким чином,

футуристично в технічному і пророцьки-міметичному планах ідея того, об'єктивно геніального, твору Е. Вареза чітко «вписується» у соціальний контекст технічного прогресу людства, який став для футуристів альфою й омегою буттєвості і мистецького «обслуговування» її.

А без прийняття символіки перкусійності в різноспрямованості ударно-шумового і тоново-вивіреного звукоподання сенси тієї композиції знецінюються до уявлень про «експериментальний кунстюк».

Творчо практично «філософія дзвонності», закладена церковною символікою дзвоніння, широко надихала високе мистецтво, вводячи дзвонні фрагменти «звукових картин» задля історично-буттєвої повноти віддзеркалення подій і образів. І одного разу, у творчості геніального майстра А. Пярта та «дзвонна картинність» обернулася *методом творчості* – у вигляді «новові простоти» техніки-смыслу «тінтиннабулі», символізованої для автора образом церковного дзвіночка як відбитка величі церковного дзвоніння у розмаху літургійних акцій як Західної, так і Східної християнських церков.

Напрошується розвиток ідеї ударності щодо таких ударних інструментів із висотно-визначеними звучаннями як ксилофон, маримба, челеста, яким притаманна клавіатура, співвідносна із клавірною. В цьому плані на підході висновок щодо клавир-фортепіано у статусі ударного інструмента, тим більш коли видатні музиканти, композитори і піаністи привносять відповідні ознаки вираження у фортепіанні партії і розміщують у групі ударних (Б. Барток, Музика для струнних, ударних і челести, фортепіано у групі ударних). Однак пальцева гра на клавирі має непряме співвідношення із цимбальністю, тим більш, коли гра здійснюється не пальцями, але спеціальними молоточками. І скільки б у методично-учбових цілях педагоги-піаністи не наполягали на «молоточковості» дій пальців на руці піаніста, самотійність м'язової механіки окремих пальців і одночасно їх координованість із «дихальними» рухами кисті виводить на закономірності «піаністики», яка формується не стільки «ударними» здатностями окремих пальців, скільки особливою чутли-

вістю до дотику, співвідсною із «щипанням-поглажуванням» клавіші, що на певному етапі розвитку інструменту замінили струни для гри (не забуваємо, що у XV–XVI столітті гра на лютні і клавірі вважалася єдиним спеціальним вмінням).

Той «чембальний» дотик до клавіш особливо відстоював Г. Нейгауз, спадкоємець віденської школи піанізму Й. Гуммеля (про це спеціально у роботі Л. Степанової [63]). І такий підхід тримався на відмінностях обсягу і структур звукових абстракцій, які назначалися для втілення різними інструментами. Бо від начал струнні і духові інструменти – *мелодійно-лінеарні*, хоча в сучасних умовах музикування все більш наполегливо вводяться багатоголосні вставлення у мелодійний потік духового звуковедення. Особливо демонстративний той «пошук акордовості» у саксофоністів, в окремих випадках у інших мелодійних духових, і це «розцвічує» базисний лінеаризм, не міняючи мелодійної атрибуції їх виразності.

Вказана *лінеарність* відзначає також специфіку партій ударних інструментів, що наочно втілюється у нотному записі фіксацією їх партій на «нитці». І клавішні ксилофон і марimba – також мелодійні в основі інструменти, хоч в певних умовах допускається гра «тронами» з кількох звуків, хоча і не диференційованих у динамічно-ритмічному поданні.

Таким чином, «філософія ударних» генетично-історично і творчо- онтологічно вибудовується навколо цінностей тих інструментів, які володіють достоїнством втілення високої абстракції *тонності*, забезпечуючи *привілейоване місце, подібне до генетичного коду ліра-авлос в мелодичних інструментах, для тимпанів-литавр і дзвонів*. Ритмічно-організуюча і емоційно спрямовуюча дія тих перкусійних устроїв базується на дотичності *до мусікійського кореня звуково-музичного «виробництва»* у вигляді тоново вираженої висотності. І ця висотна визначеність не безпосередньо, але через тембрально-регістрове положення зближується із висотно-визначеними звучаннями, особливо, через способи тремоло, що «продовжують» дрібно-ритмічним повторенням взятий єдиним ударом звук. Той же

прийом «тремулювання» ставав способом подання інтонаційної виразності, тобто співставляваної з мовленням, обминаючи останнє як таке, у струнних щипкових.

В роботі О. Маркової [45] була піднята проблема «народження тонності із шуму» саме тремолоючим показом репетитивними ударами взятих окремих звуків, повторюваність яких концентрує належність до регістрової, кінець-кінцем тонової пристосованості. Це спостереження пояснює історичну першісність ударно-шумового звукотворення, в якому тремолоючими «продовженнями» окремих тонів вдавалося виділяти регістрово-певне, наближене до висотно-усталеного рівня звучання. Дане узагальнення, можливо, пояснює історичний шлях «пошуків тонності» людиною, порівняно з іншими співочими і граючими істотами – звертаємо увагу на людську перевагу у здатності «тримати тон», тоді як найбільш музикально наближені до цієї людської здібності «тримають тон» на трелі чи глісандуючим «коливанням» навколо вихідного звуку (див. матеріали книги С. Керрігер «Дика спадщина природи»). Тому напрошується висновок про паралель тієї діяльності щодо «здобуття тонності» із іншим, тільки людиною засвоєним процесом «добування світла з вогню», тобто *протеметевським* людським комплексом.

Саме в християнському світосприйнятті з акцентуванням дематеріалізованого як носія ідеальної сутності ества сформувалися преображення ритуаліки-обрядності, залученої із поведінкових стереотипів Старожитнього Риму, але жорстко коригованих відміченим вище *довір'ям до абстракції «позбавлення від речовості» у речово-предметно зафіксованій акції*. Так, у Давньому Римі широке поширення утворили вітальні зустрічі переможних вояків, що гордо їхали верхи, приймаючи захоплені вигуки натовпу і виходи від офіційних інстанцій. У Візантії, що безперервно вела війни з ворогами держави, будучи живим щитом, що прикривав Європу (на протязі майже півтори тисячі років) від експансії Ісламу, переможні входження воєнноначальників, імператорів також, як і в Античні часи, широко практикувалися. Однак герой-переможець сам не сидів на пре-

красному бойовому коні, а вів його за уздечку, тоді як у сідлі везли Ікону (найчастіше Богоматері), що уособлювала Вищу волю на забезпечення перемоги. Так «дематеріалізовувалася» обрядність, що сформувалася на уславлення фізично представленої вольової особистості, яка забезпечила перемогу, однак наочно-публічно відсторонюючи індивіда-владника на користь ідеальності Божественного втручання у людський світ.

Вище говорилося про давньоримський оркестр (литаври і труби), який майже без змін перейшов у візантійський воєнний оркестр, який вписувався у вітальні акції на честь переможця. Однак наявність у центрі обряду-ритуалу не конкретної фігури фізично втіленої особи, але надфізично усвідомлюваного символу Божественної енергії, надавав суттєвий метафізичний контекст акції, психологічно настроюючи на асоціації, які відсутні були в музиці язичького Риму: у числі вітань на честь перемоги обов'язково виступали представники духовенства, у співі яких для учасників акції впізнавані були фактурні прикмети ісонного співу священників і дяків.

Адже сама структура ісонного першоспіву афонських старців, що здійснювали Богослужіння у відриві від столично-централізованих місць імперії задовго до державного прийняття Християнства, явно моделювалася тембрально-регістровим звучанням, що стійко асоціювалося із фізичною міццю, як множинні християнські храми вибудовувалися у вигляді базилік, залучених від зруйнованих язичьких споруд, але чітко відмічених символікою належності саме до християнського віросповідального чину.

Як бачимо, саме перкусійний рівень інструментального вираження торкає історично найглибші грона того, що в сучасних умовах прийнято називати «релігійним інстинктом» людей, вказуючи на шар протораціоналістичних дологічних конструкцій, які, тим не менш, не протистоять логіці і рацію, але видають останні у фігурах міфологічного мислення, що охоплює містичний пласт співвіднесенням із раціоналістично «сплощеним» наслідуванням, утворюючи особливого типу «зрошеність» фі-

зично-речової конкретики із мета-фізично (над-фізично) поданих смислових утворень.

І показово, що у православній Україні саме у центрі бойових акцій на захист віросповідальної Істини той потенціал зіставлень афонського ісонного співу із реаліями інструменталізму язичцького Риму, а згодом психологічно переосмисленого сприйняття тих воєнно-інструментальних індексів у візантійських святкуваннях воєнних акцій, воєнний оракестр із дерев'яними трубами-сурмами у речовості, відсунутій від «мідного блиску» мідних звучань, знаходимо метафору оречовлено поданої «дематеріалізації» звукового образу «церкви войовничої». А історично саме запорізьким принципом, воєнною активністю захисту Православ'я скористалися чеські гусити-таборити, коли в основу своєї переможної тактики бою з пересувних фортець-таборів поклали український винахід «фортець на возах», коли саме дистанційний вогонь гарматчиків і стрільців-мушкетерів (стріляючих з мушкетів) ставав найпотужнішим способом ведення переможного бою (про це, як вже посилялося, у Боплана [9, с. 20-21]).

Дещо «зворотний» ефект тому голосовому моделюванню воєнної інструментальної сили у співі із проєкцією сприйняття останнього у візантійський воєнний оркестр спостерігаємо у прийомах голосово-«інструментального» оформлення воєнних виходів таборитів-гуситів, які себе усвідомлювали спадкоємцями візантійського Православ'я і солідаризувалися із Запоріжжям, називали себе «моравськими браттями» на честь винищеної Католицтвом Православної Моравії IX–XIII ст. У лицарів-таборитів не було альтернатив ведення бойових операцій, окрім саме табором рухатися, на відміну від козаків, що воювали і як вершники, і як човняри, що дозволяло окремо від фортець чи в межах постійних укріплень розгортати воєнні оркестри на честь переможних акцій.

І тому гімноспів чеських таборитів прийняв невідривний від тактики боїв вигляд: починати гучнісно стриманим звучанням готування до бойового виходу, а з підняттям на колеса гуркоту рухливих фортець надавати шумове «згущення» того співу, аж поки

все не тоне у лютому гуркоті стріляючих гармат і надриву вигуків рукопашного бою. Ідеальний план співу «обростав» у процесі виходу на бій за Віру супроводом інструментально-шумового «додатку», що згодом підказав чеським «будителям» XVIII століття ідею функціональної організації класичного оркестру, запозиченого Віденцями від чехів Мангейму.

Із сказаного виділяється «*філософія перкусії*» як та, що виходить і концентрується у феномені литавр-тимпанів, тих, що споріднені з мусікійським триманням тонності у мелодичних інструментах в різноспрямованому виражальному прояві струнних і духових. Литаври-тимпани концентрують ознаки перкусійного типу гри із логічно й фактично похідними від останнього інструментальними якостями:

- сакральний смисл литавр конкретизований у здатності видавати штучно подовжені, ідеально «нескінчені» педалі, що різко відсторонені від буттєвих, диференційованих квазі-лексичними групами мелодичних побудов на користь високої абстракції Його Величності Тону, що витримує Богозвернення, символізуючи Найвище, і спираючись на низькі, наднизькі висотності, асоційовані в Першохристиянстві і в Православ'ї з ангельськими голосами мужів, потужних і прекрасних;

- штучність педальних і ритмічно-впорядкованих звучань, реєстрове неспівпадання із нормою мовленнєвих виявлень наповнюється символікою буттєво незбагненого, що утворює могутній смисловий фундамент для розвинених, показуваних у більш високому реєстрі мелодійних побудов, сформованих зворотами гімнічних співів, які утворили у середньовічному Християнстві «етажну» фактуру старовинної («докласичної») поліфонії, що стала моделлю для державно-буттєво вирішуваних воєнної силою акцій, народивши конкретику воєнного оркестру, закладену у вигляді вокальної моделі останнього в ісонному храмовому співі, покликаному уславити *духовну міць*, що протистоїть фізичним показникам могутності;

- литаври-тимпани мають «продовження» своєї долученості до визначено-висотного строю звучання в ударних кла-

вішних типу маримби, ксилофону, челести, головне, у системі дзвонів, які зайняли впевнене місце в оперному, симфонічному, духовому, народно-академічному і т.ін. оркестрах, демонструючи безпосередньо свої сакральні-символічні ознаки, чи асоціативно уводячи у пласти соціально почесно сприйманої музики; одночасно тимпани-литаври стоять на провідному положенні у ритмо-ударних інструментах, серед яких виділяються барабани різних призначень і звукообсягів, і які в європейських чи контактних з ними умовах (наприклад, в оркестрі яничар з Туреччини) чітко асоціюються з воєнним типом дій, відповідно, з суттєво агресивним зарядом тієї наступально-ритмічної маси, хоча екстатична зосередженість ударного вираження має і гедоністично-естетичне призначення.

Спеціальну задачу має розробка «філософії інструмента» щодо інструментів багатоголосних, співвідносних із хоровою фактурною розгалуженістю, яка зосереджується у звукомеханіці клавирів чи співвідносних з ними «звуковиробниками». В роботі Д. Андросової маємо узагальнення щодо *ліризму* як вихідної та атрибутивної якості музичного вираження, що «визначено ритуально-релігійним генезисом даного виду мистецтва і заявляє його ідеально-абстрактну сутність, в системі раціоналістичної переваги словесно-філософського підходу усвідомлюється у співвіднесеності з іншими видами мистецтва та театру як життєподібного дійства» [2, с. 40].

І надалі вказана авторка робить суттєве відзначення того типу музичної атрибуції через ліризм:

«Ідеальна сутність музики визначається *драматичним по-рогом її життєподібності*, оскільки художній негатив потворного та низовинного неможливий у музично-*тоново*-ритмічних вимірах даного мистецтва. І найбільше цей ідеальний ліризм спрямовує *виконавську* лінію музичної творчості: хоч би якими були пристрасні життєподібності, що запам'ятовуються музичними засобами, неприпустимо порушення системи чистоти то-

ново-ритмічних взаємин, які до життєво-міметичного фактору не мають відношення» [так само, с. 41].

І надалі вказана авторка зосереджується на факторі «перезброєння» музики з XIX на XX століття в тім, що класичний період тримався на *гармонічному* принципі музичного мислення, тоді як XX століття почало відроджувати мелодійно-лінійні застави музичного мислення. Відповідно, у центрі зусиль музичної продуктивності розгорнуто було оркестральнo-симфонічне компонування, а серед інструментів-солістів впевнено зайняв місце *оркестральнo* витлумачуваний рояль-фортепіано, відкинувши «легкі», клавесинно-подібно звучачі «моцартіанські» фортепіано. Всі ці міркування в даному разі зібрані задля того, щоб сконцентрувати увагу на *мелодійному* початку клавирів, з яких виділився фортепіанний *прооркестральний* варіант останніх усередині XVIII сторіччя і саме в *німецькій* композиторській школі, яка вперше в історії музичного мистецтва відсторонилася від церковного ґрунту його виразності, що наслідувала *мусікійські* настанови Античності і зосередилася на світському, театральному за своєю природою, принципу художньо-самодостатньої музики.

Однак клавіри отримали поширення ще в Античності – у вигляді органу, як вже відзначалося вище. Духова основа інструмента очевидна, тим більш що у Давній Греції і в Давньому Римі грали на подвійних авлосі і тібії, аналогічно – подвійним бував і давньоєгипетський «кларнет» аргуль, вказуючи на можливість одночасного звукового сполучення при грі. «Флейта Пана», що стала основою губної гармошки (пор.молдовський флуер), втілює той «органний потенціал», який здійснився в органі як такому ще в Елладі III ст.до н.е. Однак духовий інструмент, що демонструє багатоголосне звучання, передбачаючи орган клавирного типу – це китайський *шен*, який став частиною музичного вжитку ще у III тисячолітті до н.е., став класикою китайського інструментарію в епоху чарства Чжоу, з II на I тисячоліття до н.е. Цей «портативний орган» отримав поширення у Бірмі, Тибеті, Лаосі, Японії.

У довідкових описах щодо буття шена констатується:

«Європейські країни цей музичний інструмент називали іноді китайським губним органом. Він вважався “чистим” інструментом, тобто придатним для виконання священної музики. Приблизно в 700 р. н. е. шен був вдосконалим популярним музичним інструментом, на якому можна було грати в 12 тональностях. Спеціально для цих інструментів створено підручник гармонії. Зазвичай на шен грали акордами, затискуючи одночасно кілька отворів внизу трубок. Шен набув популярності в епоху правління династії Чжоу, бо його часто використовували, як акомпанементний інструмент для придворних співаків і танцюристів. Згодом він перетворився на звичайний музичний інструмент для публічних концертів, ярмарок, різних народних урочистостей та інших подій» [81].

Звертаємо в цьому описі увагу на такі моменти: 1) відначальне *сакральне* призначення гри; 2) *принципове багатоголосся* і *тяжіння до акордики*, орієнтація на хроматичні співвідношення 12 тональностей (у розвиток системи люй-люй); 3) динаміка поширення інструменту – від духовно-храмового до придворного, а згодом в широті народного вжитку. Відмічається у довідках, що відомості щодо шена в Європі стимулювали будівництво фізгармоній і акордеонів.

Остання з названих прикмет чітко повторює путь так званих народних академічних інструментів, таких як гітара, домра, мандоліна тощо. І щодо цих останніх, і щодо китайського шена суттєвим показником стало те, що вихідна сакральність, згодом аристократичний вжиток заклали у виразність і у техніку озвучування засади інтелектуально-творчої вишуканості, що складає паралель і заставам європейського органа, розвиток якого привів в сьогоденні, у тому числі, до портативного електрооргану для спрощеної гри і дитячого навчального тренінгу. Певну паралель до органа становить волинка, що має широке розповсюдження у слов'янських та кельтських народів, демонструючи духову основу, завдяки якій чітко вимальовується дво- чи триголосна фактура на основі бурдонної педалізації. Старовин-

но-церковний християнський спів з ісоном відверто співпадає з тим розкладом голосів-партій у інструментів типу волинки. Нагадуємо, що існує струнний дво- чи триголосний інструмент «колісна ліра», в якій бурдонна педаль забезпечується механікою рухів правої руки виконавців.

Зроблене зіставлення духового інструменту волинки і струнного колісної ліри демонструє виразні перетини струнних і духових, які на певному історичному етапі породили орган і різновиди клавирів, що відверто забезпечувалися струнним витоком. Вище відмічалось, що струнний (і саме струнний щипковий) виток клавирів усвідомлювався в піаністиці, збереглося у педагогічних і артистичних принципах тлумачення гри у способі «не стукання» пальцями, а щипковим ніби торканням клавіш, це окреслило технічні засади віденської піаністичної школи, блискучим представником якої був Генріх Нейгауз з його українськими культурними коренями і впливом на фортепіанні лінії професорсько-викладацького складу Одеської консерваторії (і не тільки) в Україні. Клавішність клавіру в чембально-клавикордовому поданні на рівні фортепіанного його перетворення включає ефекти педалі (правої), яка дає можливість долати «точечність» проклавесинної гри на «легких» фортепіано, вводячи співвіднесеності із співом і інструментальним його аналогом духових.

Із сказанного напрошується висновок не тільки про «духово-струнний компроміс» органа, але і про «струнно-духовий» чи «струнно-співочий компроміс» у фортепіано, оскільки чембально-цимбальна (нагадуємо, що італійська назва *sembalo* має латинський термінологічний двійник *cymbalum*) природа клавесинів освящена розумінням єдності спеціальності лютніста і клавесиніста. А ця особлива довіра у Франції до клавесина і фортепіано у варіанті французької проклавесинної манери гри, що зберігає принципи «легких» інструментів (про це докладно у Д. Андросової [2, с. 107-115] визначається національно-етнічними і релігійними перевагами. В них пам'ять про друїдів (що цілком свідомо і самостійно прийняли Християнство як свій Новий Завіт), що вважали арфу і струнні щипкові своїми на-

ціональними і віросповідальними емблемами, направляла специфіку музичного оформлення літургійної служби на користь участі тих священних для кельтів струнно-щипкових – в межах Дrevльозахідного Православ'я Галлії V–XIII, а згодом галліканської Франції XIII–XVIII століть.

І звідси глибоко поважне і одухотворенно-шанобливе ставлення у Франції до «легкої» салонної гри, що категорично протистоїть «маскулінності» оркестральних пролістівських виходів фортепіано як «замінника оркестра». У вищевідміченій книзі Д. Андросової приводяться описи гри знаменитих французьких піаністів, в яких в різних термінах, але чітко спільно для всіх носіїв національного артистизму виступають якості: «позатратально значущої прелюдійної моторики» відносно А. Корто, «далекий від романтизму» і «спрямовуваний інтелектом» піанізм М. Аз і Р. Казадезюса, яким є «чужими сентиментальна піднесеність і декламаційна патетичність», «приглушеність» подання «драматичного початку» Третьої сонати Шопена М. де ля Брьюшольрі і т.ін. [2, с. 110-111].

І надалі приводяться, на жаль, досить усталені узагальнення щодо французької гри як «ковзання по верхам», «легковажність» вираження «салонної дрібнички» [так само, с. 111], бо узвичаїлася довіра до німецького «рояльного симфонізму», до «філософської глибинності» німецького театралізованого підходу, тоді як прорелігійна *радісність та самозначущий інтелектуалізм* французької салонності категорично не приймалися і не приймаються в більшості до сьогодення. Піаністів взагалі не вчать «легко» грати, а це інша, ніж лістівська «від плеча» техніка театрално гіперболізованих динамічних та фактурних контрастів, спрямована на усвідомлення *політності-шаріння* понад матерією і речовістю, яка долає «неможливі» темпи пальцевої рухливості, за якими здійсмається Висота духовно-ментальних виявлень людської суті.

Так вже на рівні *фортепіанної* гри, яка перетворилася з розвитком клавірності, живленої чембально-струнним звуковидобуттям, у *прооркестральну динаміку змішаних звучань майбут-*

ніх могутніх роялей, вибудувалася виразність піанізму, повнота якого стала достоїнством музичного бідермаєра, коли «перлинні-флейтові» фортепіано (звучали як флейти-стаккато) привнесли «духом утримувані» звукові подання. Так фортепіано, вирости з клавіру-чембало, на повороті становлення своєї виразності піанізму (див. у Л. Степанової про становлення цієї атрибутики фортепіанізму саме в межах «перлинних», «легких» [64]) відновив музичнє роздоріжжє ліри і авлоса, вніши в свою неперервану нить чембальної струнної (від ліри!) значущості – дихання духового інструменту, не речовно, однак чітко перцепційно.

Тим самим «легкі», «моцартіанські» фортепіано (а не забуваємо, що Л. Бетховен грав тільки на таких, «по-моцартівськи», пишаючись, що його у Відні називали «другий Моцарт» і т.ін., про це в дисертації Лінь Цюньда [38]) «розкріпустили» у фортепіанній тембральній палітрі асоціації як зі струнним, так і з духовим інструментальним світами, заклавши тим і знаменитий індекс «замінник оркестру». Однак при всій переможній гучномовності і політембральності рояльні симфонізовані-театралізовані філармонічні фортепіано не здатні зосередитися на сакральній «політності», що «по-музичнє» «ковзає» поза речово-предметними виразними множинностями, зберігаючи сутність піанізму як добутку іншого фортепіанного кореня, народженого салоном і притаманною йому «легкою» грою.

Струнний (лірний – ліричний) виток фортепіанної виразності, музичнє знак якої ретельно зберігали і зберігають спадкоємці «легкої» гри, охопив найширший простір (і це личить духовним атрибутам, цікавим і зрозумілим і вишуканим розумам, і простим нравам найширшого кола споживачів музичної продукції), що проявляється і у виходах авангардних звучань (див. хоча б «Секвенцію 4» Л. Беріо), і у простеньких застосуваннях проклавесинно звучащого електрооргану у периферійних естрадних-попсових заявах. І якщо велич оркестральних фортепіано, академізованих і покладених в основу гри на цьому інструменті, розцвіла на основі музичнє заданого піанізму «легкої» гри від середини ХІХ століття і до сьогодення,

то від початку ХХ, через гру О. Скрибіна, а у середині минулого століття через вихід Г. Гульда вказана атрибуція стає знов більш і більш помітною та переконливою.

Вказане відродження чембально-органної клавірності у вигляді взаємодії виразності «оркестральних» і «легких», а в органі спиратися на академізований «кантиленний» (від богослужбового застосування в Західній церкві) тип звуковидобуття й одночасно спиратися на спроби відродження візантійського (і древньоруського) способу гри, – дозволяє поставити питання щодо *речевості* даного клавірного інструментарію.

Адже *клавірність*, тобто *клавішність* складає надто зовнішній показник, який споріднює із ксилофоном-марімбою, що виробляють принципово іншу звукоматерію, не маючи відношення до такої очевидної в її специфіці величі європейської звукоабстракції як *багатоголосся* звучання, тобто здатності подавати і мелодійно-лінійні, і гармонічно-акордові утворення, тим уподоблюючись багаточленності звуковидобуття в хорі, і в оркестрі. Клавірність-клавішність складає суттєвий, але не вирішальний показник фортепіанної якості, підкреслюючи хіба що пальцево-«молоточковий» спосіб гри, який, будучи абсолютизованим у фортепіанному поданні, «перекреслює» смисл глибинної музикальності такої гри. Крім того, сама анатомія ігрових рухів, зосереджуваних на механіці «ударів пальців», небезпечна втратою такого базового чинника як «дихальна свобода» кистьового апарату, що забезпечує «незажатість» пальцевої рухливості.

І знову тут помічається генетика спільності ударних інструментів і клавіра-фортепіано, в яких, в разі гри на литаврах, барабанах і їм подібних механіка гри також «тримається» на легкості кистьових рухів – але попри пов'язаності із пальцевими зусиллями. А коригуючим рухом стає знову струнно-щипкове звуковидобуття, в якому особливого типу «ударність» невідривна від щипкової делікатності торкання, аж до «погладжування» струни чи клавіші в тому пальцевому русі. Але ці «ударно-щипкові» торкання клавіш мають певне відношення не просто до кистьових зусиль, але тих, що відтворюють *дихальні* м'язові скорочення-розслаблення,

співвідносні із співочими і духовими твореними звукоподаннями. Штучність співочого та інструментально-духового дихання проявляється, як відомо, у тому, що тут має місце, при порівнянні із буттєвим його виявленням, надзвичайно широко представлений «видих» при непомітності і короткості вдиху.

Щось подібне спостерігаємо і у фортепіанній грі, коли один кистьовий змах покликаний утримувати великий запас пальцевих ударів-торкань (звідти – одна з перших і базових заборон педагогів щодо регуляції рухів кистів і пальців при навчанні: «не трясти кистями», тобто виключається наближення до співпадання частоти кистьових і пальцевих рухів). Так від перших кроків навчання гри на фортепіано засвоюється особливого типу «ненатуральне» кистьове «дихання», коли одним кистьовим «підйомом» охоплюється принципово широкий простір пальцевих «точок-торкань» на клавіатурі.

Ту зосередженість на моториці взаємодії пальців і кисті в піанізмі салонної звукотворчості ігнорує рояльний піанізм, якому притаманний принцип «підключення» ударності «туттійного» типу від плечового поясу (що дозволяє характеризувати той тип гри як «маскулінний», на відміну від «фемінінності» салонного), а, значить, це категорично відрізняє пластику посадки за інструментом, мімічне оформлення виступу при «оркестральній» чи «легкій» грі. Але спільним незмінно залишається базове: *піанізм*, тобто гранична пальцева рухливість, яка забезпечує «утримання» багатоголосної і динамічно «розшарованої» фактури. І «незажатість» кистьових дій як те, що є умовою вказаної пальцевої надрухливості. Той тип *опосередкованої динаміки штучних «дихальних» рухів піаністів* має принципові перетини із грою на струнно-смічкових інструментах, що усвідомлювалося в класиці консерваторського навчання в класичний період в Італії XVII–XVIII століть (і в Німеччині, культурно поєднаною з першою від часів Священної Римської імперії германської нації VIII ст.), коли інструментальна базова підготовка оволодіння усіма інструментами концентрувалася на вміннях гри на скрипці і клавірі.

Приведені міркування виростають з тієї «філософії клавіру – фортепіано», яка зумовлена об'єктивними історичними причинами появи і еволюції інструменту, започаткованого суміщенням в органі Антики і Середньовіччя сакральних призначень ліри і авлоса і пролонгацією сакрального «духу ліри» у струнно-ципкові, згодом клавірно-чембальні інструменти. Історично ж саме фортепіано опиняється у центрі прохудожнього акту секуляризації інструментарію заради здобуття музикою статусу художньо-самозначущого мистецтва, увівши театральну практику філармонічного театралізованого виступу «віщання до натовпу» у протидії салонній одухотвореній спільноті єдинодумців, що своїм мистецтвом «насаджували сад», творили «рай на землі» попри недосконалість і драматизми-трагізми буття. Останнє породило «віртуальний салон» (за висловленням Д. Адросової) Г. Гульда у XX столітті, коли він відмовився від виступів зі сцени, не приймаючи в основі ту, відділяючи від духовного початку театралізацію клавірного мислення.

РОЗДІЛ II. МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАЛІЗМ У ВИРАЗНОСТІ РІЗНИХ ВИДІВ МИСТЕЦТВ І КУЛЬТУР-АКТІВ У ВТІЛЕННІ «ФІЛОСОФІЇ ТВОРЧОЇ КОМУНІКАЦІЇ»

Досвід культури і мистецтва символізму (і передуючих останньому напрямів типу рококо, бідермаєра), де саме мистецька складова підпорядкована загальнокультурному устанавленню на комунікацію, на навіювання, нарешті, на культову чи дидактичну в найширшому значенні ідею-стимул вчинків і дій. Вихідною професійною навичкою для символістів і методологічно наближених до них нерідко ставав іконопис – В. Блейк, «прерафаеліти» на чолі із Д.Г. Россетті, П. Сезан, П. Гоген, М. Врубель в Одесі і Києві, М. Бойчук, ін.), сама назва напряму вказувала на релігійний аспект світобачення майстрів. Художники-символісти не гидували написанням рекламних роликів (П. Сезан, П. Бонар, А. Тулуз-Лотрек, ін.), футуристи увели в достоїнство свого методу «прикладеність» до соціально-корисних дій та занять.

В музичній сфері символісти (К. Дебюссі, О. Скрейбін) орієнтувалися на староцерковні моделі мелодійного мислення – див. жанровий тип містерії у Дебюссі («Мучеництво св.Себастіана»), уявлення про метод творення майстра як про «мелодійну тональність» в концепції Р. Реті [48, с. 8-12], спиралися на творення містерії як цілеспрямованість зусиль О. Скрейбіна, лінеарність серійності в техніці у нього і у «скрябіністів» В. Ребікова, М. Рославця, І. Вишнеградського, М. Обухова, відверту церковність мислення тих двох останніх). І наскільки в художній поствіденській музиці автори турбувалися про програмність всежиттєвого охоплення (див.висловлення А. Шопенгауера типу «музика це мелодія, текст до якої весь світ» [82]), настільки музикальність мислення саме музикантів-фахівців, поетів, драматургів, художників символістського спрямування обминала предметність-речовість чи подавала їх у нежиттєподібних виявленнях.

Останнє наочно в картині А. Бьокліна «Кентавр у кузні», де складові сюжетного втілення подані надзвичайно реалістично-життєподібно, у тому числі ...кентавр, «життєподобна» якого просто «провисає» в подіях «жанрової замальовки».

Один з найбільш знаменитих художників-символістів – литовський геній М. Чюрльоніс, який мав також і музично-фахівську підготовку. Названий автор уславився своїми живописними Сонатами («Соната моря», «Соната весни», «Соната Сонця», «Соната пірамід», «Соната зірок»), при тому, що у своїх музичних поемах і «картинах» автор не наближувався до сонатної жанрової основи (музичні твори Чюрльоніса тяжіють до про-романтичної «пейзажності у музиці» і тим поступаються оригінальності світобачення, зафіксованого у його зображальних картинах-акварелях, які ніби «замінюють» космічно-міфенною об'ємністю зображуваного образу-ідеї масштабність живопису маслом). Уподібнення до музичної форми Чюрльоніс досягає через циклізацію своїх картин, при цьому предметність зображень надзвичайно умовно передає сюжетні деталі, у тому числі через символіку графічних записів музичних коливань (які на початку XX сторіччя, коли писалися композиції Чюрльоніса, були надзвичайно цінованими в аспекті пояснення музичних смислів на рівні «неопіфагорейства» математично-акустичних тлумачень тих сенсів).

В цьому плані надзвичайно повчальною виступає цикл картин «Соната моря», в якій відзначений вище штриховий, з гострими кутами графічної передачі лінії коливального руху на стрічці запису, густо наповнює Алегро картини I циклу, з більш широкими проміжками «штрихи графіку» проступають в Анданте тієї Сонати, і з найбільшою інтенсивністю охоплюють весь зображальний простір у Фіналі. «Антропоморфні» деталі зображення зовсім розходяться із традицією життєподоби втілюваної предметності. Найбільш наочно та «людська присутність» проступає в Анданте, в якому деталі морської пейзажності проступають як «міраж рукотворності» парусника, що пливе, і «утримованого рукою», а прозорість води, в якій впізнані контури морського дна, містять натяки на лісові посадки,

будівлі, застигли фігури людей. А щодо Фінала – то знов зображення жорстокої-буремної «гри хвиль» із штриховими quasi-графічними контурами «доповнені» контурами літер М.С., тобто даний авторський автограф.

Так що уся «олюдненість» в пейзажі символічна – в математичному і лексичному виявленнях, минаючи буттєву достовірність людського подання. Тобто «музика Сонати» як зображувальної якості позбавлена програмно-живописної конкретики, відповідаючи *ideї* сонати як музичної типології, покликаній розгорнути динаміку «озвучування арії інструментом» (першозначення терміну сонати), зважаючи на те, що арія виступає у дооперній її іпостасі *духовного вишуканого співу*. Вважаючи на тричастинність Сонати моря у Чюрльоніса, наявність швидкого руху в Алегро I і III частин, то в цьому поданні впізнавана сонатність, показова для В. Моцарта, а також моцартіанською являється «прихована за сакральністю театралізованість» вираження Сонати, відчуженої від драматизму (категорично не втілюючи антитетичну діалогічність «Патетичної» бетховенської Сонати, теж тричастинної, однак переповненої «патетикою боротьби»).

Звернемося також до відверто «музикально натхненної» картини М. Чюрльоніса «Фуга», в якій певні коментатори схильні побачити безпосередньо Фугу з першого «малого циклу» прелюдія-фуга I тому ДТК Й.С. Баха. Але таке бачення явно ілюструє дієвість закону аперцепції, тобто психологічно спрямованого сприйняття, коли су'єкт акції щиро «впізнає» те, що закладене назвою, асоційованою із іменем Й.С. Баха і його знаменитим циклом, в якому світла й врочиста музика Фуги in C ніби споріднена із красою Фуги Чюрльоніса. Вважаючи на серйозну музичну освіту Чюрльоніса, можна припустити те, що коли б діло було саме в музиці Й.С. Баха, автор не постидався б вказати на те ім'я. Але Чюрльоніс втілює *зміст жанрової типології*, а не персоналію бахівського творчого явлення.

Абстракція типологічно-жанрового подання виявляється в ряді технічних деталей, які принципово не співпадають із бахівською Фугою. По-перше, художник підкреслює у своїй

картині принцип *лінійно-поліфонічного викладення*, тематично-предметно зазначеного: контур-фігурка ялинки. І остання, за законами поліфонії, і це є, у принципі, у Й.С. Баха, проходить в основному у «перевернутому» вигляді на картині. Замітимо, у Фузі in C Баха немає ні одного такого проведення. Далі, названа Фуга Баха – на 5 голосів, тобто передбачається фактурна розділеність на 5 мелодійних шарів, а у Фузі Чюрльоніса такого не знаходимо.

У книзі О. Маркової, написаної ще у 1990-ті роки, знаходимо характеристику «Фуги» М. Чюрльоніса, виходячи із високої абстракції сенсу типології того жанрового виявлення:

«...збагнути типологію змісту фути як жанру можливо тоді, коли ця типологія визначає, точніше, демонструє, скажімо, сюжетний поворот розвиненої літературної програми симфонічного твору. У симфонічній поемі Р. Штрауса «Так говорив Заратустра» епізод програми, що характеризує зануреність героя в заняття наукою, вирішений з допомогою фути як жанру «вченої музики», включеного у драматургію твору. У «Фузі» М. Чюрльоніса формальні ознаки жанру вельми приблизно відтворюються засобами живопису. Проте змістовний його аспект – найглибша зосередженість і серйозність у розкритті теми-ідеї – визначає виразну «надзадачу» пейзажу литовського майстра, що символізує велич таємниці спадковості зв'язку минулого й сучасності рідної країни» [47, с. 31].

Музикальні компоненти у зображальному мистецтві демонструють підкреслену «розпредмеченість», яка проявляється в умовності втілення першого не стільки зображенням як таким, скільки символами-«натяками» чи то залученими із затребуваної сфери акустичної діагностики, чи подаванням тієї речовості у такій складній із «вкладених» побудов, що предмет-зображення, який досить точно може бути названим, не допускає такого «прямого» називання, але має контекстно пояснюватися заради наближення до суті, «закриваної» тими предметами-речами (як та «рука» в Анданте «Сонати моря», яка чітко впізнавана в її речовому представителстві, але контекст зображення вимагає дієслівної форми для називання її смислу-функції у ціло-

му – «рукотворний» спокій просування на паруснику у лагідних морських водах).

Окрім зображальності, музична складова досить часто виражається у поетичному слові – безпосередньо у віршах, опосередковано, але вчитуваного у художній прозі. В роботі Д. Андросової [90] увага поезіям, натхнених Україною – творам М. Волошина і А. Ахматової. Музична складова творчого методу вирішена жанровою концепцією цілого – «Corona astralis» М. Волошина вирішена у жанровій формі поеми, досить поширеній у добу романтизму і залученої з Поем Оссіана, опублікованих Дж. Макферсоном ще у 1760-ті. Структурно-драматургічно той жанровий типаж у різних авторів і в межах різних національно-стильових вимірів має надзвичайно широкий спектр вирішень. Але те, що здійснив М. Волошин, потребує усвідомлення з опорою на знання музичних форм – і зовсім минаючи стереотип симфонічної поеми Ф. Ліста, яка усталено асоціюється із музично-академічною версією музичної поемності взагалі.

«Corona astralis» здійснена, за аналізом Д. Андросової, за структурою, «з урахуванням самостійності завершального вірша 15, визначеного тут в аналогії до музичної форми репризою-кодою, і може бути інтерпретована в системі філософсько-схоластичного бачення, що породив свого часу знамениту бар-форму трубадурів і міннезінгерів» [494, с.59]. Авторка аналізу підкреслює, що той тип музичної типології – бар-форми – був надзвичайно обговорюваним у 1890-і – 1900-і роки у розпал торжества вагнеріанства, складаючи «непропорційну тричастинність, у якій дві перші побудови відмінні за текстом, але йдуть на одній мелодії, а замикаюча, відмінна від них, покликана поєднати сенс кожної (типу ААВ)» [так само].

Слід пам'ятати, що *контури цієї форми відповідають релігійно-схоластичному світосприйняттю: вишук розуму і простота серця об'єднуються Божою благістю. А в будові волошинської «Corona astralis» перша фаза висвітлює прагнення-пошуки, друга – божественний квієтизм Його, а третя коротко і ємно єднає ці кидання та відстороненості Його від них у «захватах розлуки як кохання» («в восторгах расставань как любви»).*

І таке насичення віршованих вербальних побудов музично-драматургічним чинником, народжених неоготичною «вібрацією» на грані людської пристрасті-кохання і неприйняття того заради космічної моралі «любові у розлуці». І таке поєднання позапредметного вирію політичних спостережень «Corona astralis» із конкретикою музичної форми, що усвідомлювалася і усвідомлюється як «неактуальна згадка» про релігійні вибори Давнини, склала певне парадигмальне поетичне виявлення «часу Х», переживаного у 1910-ті і усвідомлені як «нове відкриття відкритого-забутого» у 2010-ті.

Д. Андросова констатувала, що своєрідним продовженням принципу «Corona astralis» за сутністю композиційного рішення та образної подачі стала поетична цілісність, названа А. Ахматовою «Поема без героя». Написаний в 1940–1962 роках, цей твір у часових вимірах залишив далеко позаду себе полеміку символістів і акмеїстів, хоча наявною є спадкоємність по відношенню до символізму через розкіш метафоричної над-навантаженості текстових побудов. Аналіз виділяє в даній композиції 2 етапи – реального очікування і, як явлення очікуваного, усвідомлення безнадійної самотності і вторгнення натовпу, навколишнього незваного «його», реальної чи привиданої, маскарад-но оформленої, але явно тієї, що складає грізне і чуже наслання. В аналізі узагальнюється:

«Все відбувається *поемно*, оскільки йдеться про найважливіші події для суб'єкта викладу напередодні сакрального акту вступу Нового року та принесеного ним *оновлення*. А відбувається – в уяві чекаючої Празника? – щось демонічне і зневажливо-злісне: обличчя-маска замінює очікуваного (героя?)» [90, с. 60].

Названа авторка приділила увагу аналізу музичних складових в поетичних засобах твору А. Ахматової, зробленого в жанрі поеми – у варіанті «поеми без героя», що «анігілює» саме визначення ідеї поемної типології. Музичний компонент віршування визначається дослідницею як поєднання поетичних метричних типів, що співпадає з метричними схемами музики, оскільки спільною і для поезії, і для музики виступає «генетика

лірності», тобто *співу* під ліру. Тому в засадніх рядках композиції Ахматової знаходимо зазначення вихідної музично-ритмічної конструкції, що виконує функції значущої «теми вступу» у музичній поемі, що задають *монотему* для пов'язання різних тем-образів у свободну варіаційну побудову, долучну до того, що «поема» є те, що подається «поетом-аедом».

Як це і личить музичній композиції, початковий образ першої фрази, образу-монотемі цілого (порівняно з «вихідною побудовою» у О. Маркової [46, с. 9-18]), складає «пусковий сенс» композиції у цілому: «...засвітила завітнії свічі ...». У цій фразі побутова ознака пов'язана з сакральним і відівським, визначивши наступні переплетення побутових деталей і фантазмагорійних марень: позбавлена героїки поемність обертається «спухуванням» низького та непринадного.

Наводимо етапи аналізу твору А. Ахматової:

«Загальна ритмічна установка Поєми – хорей, але з ефектами “накладання вальсовості” анапесту:

Я запалила завітнії свічі,	Я зажгла заветные свечи,
_ / _ / _ / _ _ / / / _ / / _ /	
Щоби той засвітився вечір...	Чтобы этот светился вечер...
_ / _ / _ / _ _ / / / _ / / _ /	

Переважання першого або другого метра віршів створює гнучкий ритм хорейчного “частого” або “округленого” руху анапеста, однак показовими є “входження” й інших метричних схем. Зазначена, як бачимо, строга ритмо-метрична впорядкованість “розсікає” на відмічені вище два етапи рядків 1-26 та 27-51, з підсумковим шестиряддям рядків 52-57 (відтворюючих ритмічний стрій рядків 20-26). Але ця очевидна розчленованість вуальована “перекидами” рим... У предметному наповненні від рядка 27 представлено щось від “бала сатани”, барвисто-лякаюче втіленого у “Майстері та Маргариті” М. Булгакова [90, с. 60-61], – тільки «звуженого» до неподобств у коридорі скромної одинокої квартири.

Той поетичний зачин про Очікування Новоріччя і зв'язуваного з ним благісного оновлення переростає у Ахматової у «перебір подій та видінь», що створює пласти реалії Очікування та заміщення останнього, складаючи чітко *монологічне* викладення. А той монолог не розпадається чітко на строфи. П'ятирядкові варіанти строф позначені тільки у перших двох 10-ти рядках. Потім йдуть іншорядкові, трирядкові у тому числі утворення. З'являються шестирядкові промовлення від першої особи, яка вимушено відчиняє двері непроханому вторгненню. «Збиті» шестирядкові конструкції римуються із заключним рядком наступного триряддя ...» [так само, с. 60].

В аналізі Д. Андросової справедливо показані засоби смислового єднання того, що описує в композиції «етап очікування» – і «етап примусового звершення»:

«І далі повторюється, лише цього разу в п'ятерорядді, граматично уніфікуюча рима (рядки 36-43), виключаючи останній рядок, що римується з завершальною трирядковою побудовою (...тих/.../.../...грїх?). І цей же принцип – у доповнюючому троєрядді та наступному за ним чотирирядді (рядки 44-50). А підсумкове шестиряддя (рядки 51-57) структурно повторює шестирядність строф 20-26, реалізуючи у баченні маски-черепа-особи те, що делікатно позначено у вторгненому клубку “новорічними шибениками”» [90, с. 61].

Так в «Поемі без героя» А. Ахматової знаходимо ніби «згорнутий» варіант найзнаменитішого фрагмента роману М. Булгакова, поетеса явно усвідомлювала, як і єдинодумно налаштовані з нею сучасники, сатанинське наслання в людських долях кануну 1940-х. Але життєвий мімезис і у Булгакова, і у Ахматової не є самодостатнім, провідною стає думка про очікування іншого, того, що не співпадає із приземленно-сатанинськими його «заміщеннями». Адже предметно позначене в тексті символічно «дематеріалізоване», видіння *quasi*-карнавального вторгнення подаються в аналогіях та алюзіях, недоступних однозначній розшифровці. А те, що постає в образі «Владики Зла», ніби відтворені в «лиці-черепі-масці» завершуючого композицію видін-

ня, відзначене мимічною ознакою «злобного болю», що несумісне зі статусом «владаря» і сили взагалі.

Дві проаналізовані поеми – «Corona astralis» М. Волошина і «Поема без героя» А. Ахматової – різко розходяться у втіленні «бігу подій». У Волошина маємо чіткий «кругообіг», повернення в тому «бігу» до вихідної побудови, що містить потенціал нескінченності повторів «кругових акцій» Космосу (що й закладено назвою твору «Corona Astralis»). Ритмічне вирішення цієї поеми явно розвиває ту «прелюдійну моторику», яка в музичному поданні щедро розкладена у творах К. Дебюссі. У останнього вона утворює особливо типу «ліризовану рухливість», лірично осмислену моторність, відповідаючи сакральному призначенню того жанру у французькій традиції (див. зазначеність «французького ДТК» Ф. Куперена у вигляді «8 прелюдій для клавіра», цикл яких надихнув Ф. Шопена на вибудову його «Прелюдій без фуг», на «заміну» сонатного Allegro Прелюдіями у Концертах А. В'єтана, Г. Венявського, у симфонічних циклах французьких майстрів, включаючи К. Дебюссі).

А у А. Ахматової «моторика переміщення» у quasi-карнавальному явленні її Поеми в смислово-сюжетному плані підкреслено «розімкнута»: представлене у «новорічній ночі» певне «заміщення очікуваного» виступає фактично і психологічно принципово неприйнятним, а подальший розвиток того – смислово невизначеним. Тут представлена «карнавальна ніч» злих і нищівних нагнітань, що мають пряму аналогію до символістсько-експресіоністського світопредставлення – у дусі «карнавалів масок» Дж. Енсора чи «карнавалів скерцо» у II частині «Місячного П'єро» А. Шенберга.

З наведеного опису очевидна *музикальність* створеного смислового ланцюга образів «Поеми без героя», що виводить відверту аналогію того «карнавального (чи quasi-карнавального») дійства із музичним жанровим типом «гротескного скерцо», «мефісто-скерцо» – «мефісто-вальсу», тільки, за справедливим спостереженням Д. Андросової, у відстороненості від «демонічної величі» романтичних побудов подібного тематичного наповнення. Це, можливо, ближче до нескосених чарівництв «Учня

чародія» П. Дюка, але з вираженим присмаком злої концентрації піднятих сил, не виділених у зазначеному творі французького композитора, однак самим витримуванням «крещендуючої драматургії» цілого долученого до екстатичної «зростання Зла».

Сукупно ж музикальність композиції А. Ахматової, підкреслена карнавальною аналогією, наочна. Предметна «розмитість» висловлювань і явлених масок-осіб, ретельно вибудована континуумністю викладу, що задається «перекидними» зі строфи в строфу римами і мінливістю метро-ритмічних угруповань. А це відповідає символістським «наближенням» до катастрофічних падінь, що уникають прямого втілення, оскільки ущербність краси в їх твореннях не відділена й від «ущербності потворності» (останнє зовсім не співпадає із величчю «романтичного демонізму», почасти стверджується у «трупному сянні» фарбної палітри М. Врубеля). Одинокі «пересічна» квартира в сюжеті «Поема без героя» Ахматової наповнюється істотами різнозначущого явлення – але ніяк не зростає до фантазмагоричного вражаючого простору булгаківського «балу сатани», і у центрі того вирію неподобства стоїть не всевладний Воланд (ім'я якого і поведінковий стрій фонічно і пластично уподібнені Вотану вагнерівської епопеї), але гидкий потворний «Владарь світу», але зі знаком болю на тому, що могло бути обличчям, тобто позбавленого владної невразливості.

У цілому поємна двофазність, цього разу з вираженою «розвиваністю» у другій фазі того, що дане як поштовх в першій. Життєво-міметичний настрій припускає алегорію нічних очікувань дзвінка в передвоєнні 1930-ті роки, що завершувалися відведенням господарів у кліт «чорних марусь». Але цієї алегорії немає підтвердження у тексті поеми, хіба тут є психологічний колорит очікування розправи. На відміну від величнього космізму «Corona astralis» Волошина, Поема Ахматової має свою репризу-коду в завершальному шестивірші, але «виринає» для сутнісного підсумку – пограниччя буття і фантазмагорії, виділених ритмоуподібненням, але не словесно-сисловою співвіднесеністю.

І все ж загальний контур двофазності і з непропорційно коротким завершенням-кодом витриманий у «Поемі без героя» А. Ахматової, який, також як у «Corona astralis» М. Волошина, укладається і в рамки бар-форми, тільки поєднуючи буттєвий та фантазмагорійний пласти, що постають у баченні амбівалентності живого-прихованого-мертвого (обличчя-маска-череп) у таїнстві Новорічного акту. Головне в драматургії ахматівської Поеми – її варіантне «виросання» з вихідного дійства «зажигання завітних свічей», а також подальше висування з нерухомоті «світіння вечора» невинного зростання інтенсивності руху від строфи до строфи з завершальною «вакханалією» бачення ходи масок-облич.

Риси музичної поемності поєднують твори Волошина і Ахматової, причому, то показова для ХХ століття двофазова (а не романтична три-, чотирифазова) поемність, асоційована із класичними виявленнями тієї форми (типу АА¹) у «Вальсі» і «Болеро» М. Равеля (більш широка аргументація щодо атрибутивності тієї архітектонічної схеми для інструменталізму минулого століття у книзі О. Маркової 1990 року [47, с. 120-138]. І явне моделювання тієї музикальної поемної втіленості в словесно даних Поемах виділяє смисловий поворот, який щиро не помічають музикознавчі коментарії щодо вказаних музичних композицій М. Равеля: особливі, «резонерські» і ніби «надсюжетні» завершальні побудови як самозначущий смисл, безпосередньо не «виринаючий» із тематично-образного наповнення обох фаз викладення тем-образів. А в поетичних моделях тієї «поемності ХХ сторіччя» такі завершення виділені не тільки смислово, але і композиційно-структурно, явно виводячи на архітектоніку бар-форми (типу ААВ).

Абстрація релігійно-піднесеного над подійними рядами сенсу в «Corona astralis», вказівка на дещо, яке перекреслювало існуюче і видіння в «Поемі без героя», – то смисли, які переводять-перетворюють все, що фазово виливалося по двом подійним рядам. Вони дають новий рівень – якщо не розуміння, то усвідомлення *руху до нього, виринаючи з інерції спостережень предметів і сюжетних ланок, вказуючи вищий смисл тих*

утворень. Саме в цьому напрямі співвідношення різних *путів до Бога* вказується велич *Цілі, яка веде ті путі*.

Сказане відповідає установам схоластики, яка надихала вірних християнському натхненню Віри і Розуму музикантів-поетів і церковників в одній особі: це «філософія інструменталізму» музичної форми-архітекtonіки, зафіксованої як бар-форма. І вона долучає до висот музично-мусікійської абстракції, діючи на «периферії» музично-архітекtonічних рішень (див. названі композиції М. Равеля і численні споріднені з ними конструкції-смісли). І вона ж висвітлюється у представництві самої Музики у вербальній суміші поезій провідних творчих Розумів України.

Найбільш вражаючим проявом *омузикалення мистецтв* став факт висунення архітектури і кінематографа на провідне положення у мистецькій сфері у минулому столітті, що відтіснило трійцю класичних мистецтв (літератури, зображальності і музики) з їх привілейованого положення у Новий час. Новітня історія, згідно з епохальним найменуванням століття Науково-технічної революції, вивела на перший план мистецької діяльності *архітектуру і кінематограф*.

Що стосується архітектури, то специфіка цього виду мистецтва у XX ст. повністю охоплюється уявленням про «нову архітектуру» як «архітектуру без декора», в якій «чиста поверхня» (із скла чи скла з бетоном, в німецькому Веркбунді тільки з бетона і т.ін.) вражала і вражає своєю повною позбавленістю зображальних і навіть індексуючих познач і тим, можливо, найбільшою мірою наближається до того, що у свій час зазначалося: архітектура – «застигла музика» (і мала місце зворотна формула музики – «архітектура, що рухається»). Архітектурний принцип з його математичним остовом обцитувань важкої маси у добу романтизму, коли музика тяжіла до предметно-літературної чи зображальної програмності, математичні засади музики і особливо, як відзначалося неодноразово вище, духовної музики категорично не проходили.

Математично-теоретична оснащеність музикознавства миналася в загальних підходах до цього виду мистецтва як неможлива альтернатива тлумачення музичного світу. Доказ цього – абсолютна відсутність в одній особі композитора/виконавця і теоретика, тоді як у XVII–XVIII століттях фігури Ж.Ф. Рамо, Й.С. Баха, Дж. Тартіні, М. Ділецький, Ф. Куперен і багато інших блискучих музикантів-практиків у композиторстві і виконавстві (а то і з суміщенням тих спрямувань) надзвичайно послідовно і на рівні геніальності, співвідної за обсягом з їх артистичним внеском, працювали в області музичної теорії в найширшому ракурсі, у тому числі з математично-акустичними розробками. XX ст., як справедливо це констатував ще П. Валері, заявляючи «систему Леонардо да Вінчі» у вигляді атрибутивного показника віку Науково-технічної революції, широко розгорнуло у музичному просторі співвіднесеності композитора/виконавця і теоретика найширших науково-дослідницьких виявлень (М. Рославець, В. Ребіков, А. Шенберг, П. Хіндеміт, К. Орф, Е. Вілла-Лобос, І. Вишнеградський, О. Мессіан, Е. Денисов, А. Шнітке, Я. Ксенакіс і багато інших блискучих імен).

Цей математично-архітектурний внесок певною мірою реалізується в методі творення – в «симуляції математичності» у А. Шенберга, і у математизованості методів музичної роботи І. Стравінського, І. Вишнеградського, Е. Денисова, К. Штокхаузена, ін., а також висунення архітектора на перше місце у творенні «нової опери» М. Кагелєм, Л. Ноно та ін. Виділився і носій спільності музичного-композиторської і будівничої майстерності в особі Я. Ксенакіса (вихованця Ле Корбюзьє і О. Мессіана). «Metastaseis», написаним Ксенакісом для оркестру в 1953–1954 р., продемонстрував проєкцію архітектурної ідеї у звуковий ряд, проігнорувавши серіалізм, який на той час усталився в методі авангардистів і складав той самий «математичний симулякр», який заявив А. Шенберг від Нововіденської школи у вигляді емблеми Нової музики.

Саме архітектурні конструкції XX століття продемонстрували суттєве поринання у музичний тип мислення, і, подібно до того як модерн і авангард у різних видах мистецтва живився

здобутками символізму, що навіть тією назвою, вказуючою на міфенно-релігійне мислення, протистояв усій сукупності раціоналістичних культурно-мистецьких утворень Нового часу в їх найбільш показовій Просвітницькій установці на віддалення від церкви. І в архітектурі перший прорив від класики того новочасового мистецтва модерну здійснив єдиний з архітекторів, визнаний у представництві символізму: А. Гауді. Його «хвилясті» лінії стін і навіть покрівель у монументальних Домах Барселони (Cassa Mila 1905–1910, Cassa Battlo 1905–1907) демонстрували просто виклик прямокутним контурам архітектурної класики минулих до того двох століть, асоціюючись із мелодійністю музичних конструкцій. І відмітимо, у Гауді все почалося з Собору Szent Csalad, 1884: недарма П. Козловскі виводив термін *modern* з лексики першохристиян, які таким терміном відрізняли своїх від антиків-язичників [17].

З іконопису і різнорелігійної храмової архітектури починали свої символістські, символістсько-експресіоністські побудови М. Врубель, М. Бойчук, Дж. Сегантіні, П. Гоген, В. ван Гог та ін. майстри. А засади побудов А. Гауді згодом надихали і Ле Корбюзьє, і його геніального вихованця Я. Ксенакіса:

Певною паралеллю до символізму А. Гауді виступає «архітектурний романтизм» Елієля Саарінена, автора Центрального залізничного вокзалу в Гельсінкі (1905). Дану будівлю порівнюють із романтизмом вагнеріанського типу (це ж акцентують у Я. Сібеліуса), хоча а-пріорі романтизм не охоплює архітектуру, де закони земного тяжіння і важкості конструкцій протистоять антитезам романтичних звинувачень земного і захоплення Небом. Як відомо, свого стилю в архітектурі романтизм не породив, характеристикою напряду в цій сфері став термін «архітектурна еклектика», впізнавана по будівлям, які, часто в навмисно неадекватному оточенні, відтворювали середньовічні замкові споруди і т.ін. Тому сааріневський «романтизм» містить символістський присмак, концентруючи еклектичні тенденції романтизму в єдності модернової обважненої будівлі.

Однак суто стилістично творення Гауді і Ел. Саарінена принципово різні – демонстративна «музикальність» першого

контрастує із романською «фортецеподобою» фінського майстра, в якій асоційована подоба до музики Р. Вагнера підкріплена хіба що чисто модерною «безфасадною» оздобою знаменитого гельсінкінського вокзалу.

Син Ел. Саарінен, що емігрував у США у 1913 році, Ееро Саарінен став визнаним архітектором в цій країні, культивуючи принципово інший «політний» стиль будівництва, який склався на протилежних точках планетного простору – у Франції і в Бразилії в діяльності двох гігантів архітектурного мислення минулого століття Ле Корбюзьє (справжнє ім'я – Шарль-Едуар Жаннере-Грі) і Оскар Німеєр. Показовим є те, що обидва генії сходилися в симпатіях до соціалістичних ідей, Ле Корбюзьє співпрацював із адміністративними керівниками в СРСР («інтернаціональний стиль» 1930-х), Німеєр став навіть членом комуністичної партії Бразилії, за що заплатив вимушеною еміграцією у 1970-ті. Обидва тяжіли до надпросторовості у поданні своїх проєктів, свій «новий пластицизм» Ле Корбюзьє здійснив у стильових виявленнях, які стали авторськи емблематичними і одночасно невідривною стороною тієї «бездекорної» і безфасадної архітектури, яка потребує для свого сприйняття огляду будівлі з різних ракурсів і на різних відстанях.

Найбільш знаменитим і плідним у Ле Корбюзьє був період «нового пластицизму», який склався від кінця 1940-х – 1950-х років. Будівлі назначалися для різних націй і країн, для Парижу і «провінції» у Франції. А початком був «Марсельський блок», який «зادумувався як експериментальне житло з ідеєю колективного проживання (свого роду комуна)» [31]. Названа й інші знамениті будівлі (Національний музей західного мистецтва в Токіо, асамблея в Чандігархі, Капела в Роншані, ін.) «відрізнялася багатством пластичних форм, фактурною обробкою поверхонь» [так само]. Звертаємо увагу на «хвилясті» лінії в поданні покрівель, частково запозичені з практики зодчества Китаю й споріднених з ним культур, однак впізнавані і «мелодійні» лінії стін і покрівель А. Гауді, який одного разу зробив Каталонію і Барселону спеціально в ній світовим центром архітектурного модерну.

Показово те, що Корбюзьє надихав архітектурні відкриття Оскара Німеєра, специфіку яких вбачали, з однієї сторони, зі сторони названого Корбюзьє, а з другої – від бразильських архітекторів бароко. І відтоді, роздивляючись фото побудованих ансамблів Німеєра в Бразилії, Ле Корбюзьє резюмував: «Оскар, в твоїх очах увесь час *хвилясті* (курсив О.М.) гори Ріо-де-Жанейро. Ти створюєш бароко з залізобетону, але робиш це надзвичайно» [56]. В даному висловленні виділений епітет «хвилясті» стосовно ліній німеєрівських будівель, з посиленням на пейзажне оточення останніх. Важливо те, що в архітектурі класиків цього типу мистецтва у XX столітті як одна з базових рис будівельного мислення стоїть одне: *хвилясті* контури, несумісні з архітектурними нормативами постренесансної доби, в якій саме барокові «вкладення», що широко уводили «хвилястість» у «фасадні» оздоблення скульптурно-барельєфних «надбудов», все ж спиралися на геометрично прораховані паралельно-перпендикулярні пропорції.

Звідси – вердикт щодо авторського стилю О. Німеєра: «Важливою особливістю художньої манери архітектора було широке використання хвилястих, заокруглених, енергійно окреслених ліній і об'ємів, що йшли за хвилястим рельєфом місцевості або нагадували природні об'єкти» [56].

І той бароковий «хвилястий» позив, що увійшов від А. Гауді в архітектурний модерн-авангард, найбільш відверто виявляється саме у храмових конструкціях, особливо що стосується знаменитих провізантійських православних храмових «цибулинок» у вигляді опатних стель церков. О. Німеєр спланував єдиний у своєму роді ансамбль Бразилія, нової офіційної столиці Бразилії, вибудувану на винищених хащах басейну Амазонки з позицій соціалізованої системи Бразилії 1960-х. Німеєра шанували у статусі «поета архітектурних форм» і національного героя, і останнє базувалося на особливого типу відчутті зв'язку архітектора із природним оточенням нації, обранцем якої він себе відчував. І у висловленнях Майстра знаходимо самовизнання щодо базисності *пластики* (згадаємо «новий пласти-

цизм Корбюзьє 1940-х – 1950-х!) і «хвилястостей» у методології будівництва:

«Мене завжди вабили пластичні лінії. Подивіться навкруги. Хвилясті лінії панують навколо, панують у горах, у руслах річок, у хмарах на небі. Пряма лінія, створена людською рукою, здається мені штучною і далекою від природи. Я давно відчував, що багато чого в сучасній архітектурі можна і треба змінити. Адже залізобетон як будівельний матеріал має в собі надзвичайні можливості, слід лише використати їх більш винахідливо й розкуто» [56].

Так елементи «хвилястості» А. Гауді [17] стали «загальним місцем» в архітектурі поставангарду, коли в повній мірі розгорнулися будівлі з елементами «ластівкіних гнізд», що оживляють скучну довготність висотних «коробок». І ще раз нагадуємо, що витоком модерної архітектурної новаційності стали споруди, випущені у широкий простір представниками Веркбунду – Анрі ван де Вельде, Петером Беренсом, Вальтером Гропіусом, Бруно Таутом, Людвигом Місом ван дер Рое. Їм притаманна «тяжка» масивність бетонних поверхонь, часто скруглені контури їх будівель, більше схожих на бункери, ніж місце для буттєвого самоствердження, «мелодійність» модерної архітектури, що складалася у метафізиці епохальної близькодії «хвилястих» будівель А. Гауді і масивних-приземлених споруд з «опуклими» і «скривленими» лініями представників Веркбунду. А епіцентр авангардизму зодчих – то зроблене у «будівлях на просторі», життєва призначеність яких вуалюється «лініями взагалі» і в яких *пластика «хвилових» згинів стверджувала у «неопіфагорейському дусі» концентрацію пластичного запасу навколишнього світу*, не наслідуючи буквально речовість предметно-істотно суцього (як музичний тон усвідомлювався у згорненні досконалості кристалічних довершеностей і космічних пропорцій у Піфагора).

Архітектура ХХ століття ніби ігнорує прикладний тип цього роду мистецтва, навіть творчі напрями в якому здійснювалися втіленням соціально найважливішої споруди: Середньовіччя – храмова архітектура (романська, готична), Ренесанс – палацова, Просвітництво – палацово-садибна, т.ін. Тип будівлі – скон-

центрований на утриманні соціально визначеного контингенту, розрахованого на авторитет того, що уособлює ціль вибудови. Звідси – антропоморфна одиничність споруди, що має свою «голову» (стелі у храмах, що відтворюють лінію шолому, шапки, тіари і т.інш.), своє «лице» і «потилицю», свою «вертикаль», навколо якої укладається симетрія складових цілого. *Архітектура ХХ століття минає вказану антропоморфність – вона «оречевлена» її просторовістю, відтворює лінії живого взагалі, тобто лінійно-горизонтальні орієнтири «пейзажності» вказують на смислову суть тих вибудов.*

Виділяємо – *пластично-лінійний початок структуротворення в архітектурі ХХ століття*, на відміну від традиційної «прикладеності» окремої будівлі до уявної вертикалі, на якій тримається уся споруда, що виділена із сукупного простору стінами і стелею в самозначущості їх як відмежованого від оточення існування в представництві своєї соціальної призначеності через «лице» фасаду. Приведене узагальнення має видимі аналогії до музичної фактури Нового і Новітнього часів, коли перше співвідносне із гармонічним «вертикальним» засобом мислення у класичній музиці, а друге повертається до мелодійно-лінійного принципу доренесансного мислення, збереженого частково в бароко. І той «пластичний» бароковий домішок у співвідношенні стін, стель, абстрактних скульптур-доданків у просторі зеленого чи випаленого сонцем оточення, що передбачає принциповий погляд на об'єкт з різних сторін, із котрих ні одна не має причин «перетягувати» на себе фасадні функції – складає відмітну рису архітектури просторових конструкцій. В них неоднозначність співвідношень рис оселі і принципово відмінного від неї у вигляді «звихреної» лінії (щось на кшталт пасажу, морденту-групето в послідовності мелодійних складових у музиці бароко) містить глибинний а-функціональний, а-прикладний комплекс, що надає самодостатнього художнього змісту тому вираженню у тяжких формах надмасштабних будівельних конструкцій.

З тих описів виходимо на «філософію архітектури» – в її двох основних різновидах: 1) конструкція житла, дому (чи для

сім'ї обмеженого чисельно наповнення, чи для колективного суб'єкту спільнот общин, соціально-державних груп і спільностей тощо), 2) конструкція як втілення ідеї нерозривності людського і позалюдської істотності-речевності. І якщо перше (житло індивідуальне чи колективно-узагальнююче в ракурсі раціонально вимірюваних відношень) притаманне *цивілізаційному антропоморфізму* і втілене у вибудовах від Древності до Нового часу, то друге (просторова оточеність навколо стелі чи певної тотемної значущості Первісності – чи функціонально «стерте» призначення будівель, що символізують нерозривність суб'єкта і опонуючого йому оточення в міфенному араціоналізмі Новітності) – заявляють міфенний *варваризм* і *неоваризм* епохи Науково-технічної революції і *психології підсвідомого*.

Музичний компонент у тих різновидах архітектури явно концентрується на першісному і заключному для наших спостережень 2020-х, коли відверто діє «антиреалістичний» (міфенно- і прорелігійно-символістський) спосіб мислення. В умовах архітектури той «антиреалізм» проявляється в ігноруванні функціональної призначеності будинку, «предметна» призначеність якого «покривається глобально епохальною ознакою належності до «сучасності» (буквальне значення терміну «модерн»). І цей підйом «антиреалістичної» ідеології, здійснений пошуками антиреалістичних тяжінь у добу Середньовіччя, бароко, модерну кануну ХХ ст., і ця «розпредметченість» архітектурного мислення чітко вказує на музичну складову і виявляється в умовах зодчества на рівні *афункціоналізму* мислення (порівняємо із відмовою у ХХ ст.з відсуненням у музиці від системи акордики-гармонії з чітким виписаним функціоналізмом акордових відношень в ній). Адже саме музична виразність базується на невираженості предметно-знакової розділеності мистецького «повідомлення» (ще раз нагадуємо афоризм У. Еко: музика є, безумовно семіотичною сферою, але без семантичної області).

З того афоризму виходить достатньо чітка думка: глибинний символізм музики, в якій є «торкання» знаковості, речевності, але все покривається надпредметною і навіть надречовною виразністю духовного символу. І подібне маємо і у «позафункціональній»

(«безфасадовій») архітектурі минулого століття: ідея «належності до Сучасності» відсторонює життєву конкретику призначеності будівлі. І тим самим музика і архітектура набувають особливого типу *ліризму* вираження як *естетизованої лінійності* подання вираження. І подібно до того, як в музичних конструкціях минулого століття запанував *серійний* принцип, почерпнутий, за визнанням одного з найзапекліших адептів того типу мислення А. Шенберга, із ренесансної поліфонії і з минанням гармонічного функціоналізму (серія – дітище фактури «горизонталі», співвідносній із мелодійними конструкціями), і навіть коли серія розгортається у фактурну «вертикаль» quasi-акордового складу, все ж це не акордика, що відтворює внутрішній склад *тону*, але підкреслено відмінне від неї утворення.

Таким же чином розгортається «лінійність-горизонтальність» у архітектурі: архітектура «хмарочосів», що виглядає накопиченням вертикальних утворень; однак вирівненість поверхні кожної будівлі, що минає вираженість «лиця» традиційного будинку (із «очами»-вікнами, із «ротом»-дверима, «шапкою» стелі і т.ін.) відтворює «горизонталь» поширення подібних же побудов навколо. Відсутність наочно пов'язуючої їх усіх вибудованої лінії не знімає відчуття тієї поєднаності пласких і площинно вирівнених поверхнь. І якщо «музикальність» архітектури А. Гауді з його «хвильовими» контурами безпосередньо демонструє *мелодично подаваний ліризм у камені*, то «хмарочосні пейзажі» демонструють різкі-жорсткі лінії, але все ж зберігають «несентиментальний ліризм» єдності лінійного подання – подібно тому як *ліричною є гра Г. Гульда* на фортепіано, вся подавана нон-легато, у «терасній динаміці» з довгими пластами гри на forte.

І вражає ще одна сторона паралелі архітектури і музики у XX столітті порівняно з попередніми історичними етапами. Індивідуалізовано подаваний ліризм у класичній музиці має відповідність авторськи виражених функціонально-предметно представлюваній архітектурі того ж періоду. А у XX столітті ствердився так званий «об'єктивний ліризм» партитур С. Прокоф'єва і «сукупна лірика» профольклорно чи пробароково виписаних композицій І. Стравінського. Індивідуалізованість вираження знімається, тим відсуваючи драматизм протиставлень-антитез. Так,

у виконанні «Музики для струнних, ударних і челести» Б. Бартока оркестр під орудою традиційно налаштованого диригента обов'язково стане підкреслювати протилежності добро–зло у вираженні, ігноруючи тим самим не романтичний, але просерійний монотематизм угорського геніального майстра. Народ-нація для цього митця – то категорія-образ, який є народжуючим вражаючі різноманітні якості, однак через усвідомлення єдності суб'єкта (індивідуального чи колективного) і природного оточення, суб'єкта і об'єкта, минушого і Вічного (див.образ Герцога Синя Борода з одноіменної опери, в якому поєднані жакливе і прекрасне, вирівнені в космічній рівновазі сил). В цьому вбачається феномен, зафіксований у філософії як *індикативність* мислительних побудов, що минає виокремлення суб'єктивної особистісної якості і прийняття останньої у єдності-нероздільності з оточенням, з тим, що у традиційному, від Нового часу, сприйнятті виступало у вигляді об'єкту позасуб'єктного ества.

Вищевідмічена риса архітектури ХХ сторіччя – вписаність в оточуючий простір, чи то у природно-пейзажний, чи то у міську штучність подібних до даної споруд. Звідси – особливе надособистісно і навіть надлюдськи усвідомлюване єднання з предметністю-речевністю ніби «позаземного» призначення («бароко з бетону» О. Німеєра у невідповідності «неживому матеріалу» життєвим призначенням будівель – як малюнки на плато Наска, зверненість яких життєво не розшифровується) [56].

Аналіз стильових показників архітектурного мислення на різних історичних етапах засвідчує наявність певної паралелі музичної гетерофонії (багатогласності – але не поліфонії) і «праархітектурних» споруд типу стели. І констатуємо паралель лінеарності мислення на етапі Новітності музичного серіального й мінімалістського лінеаризму і просторово-«горизонтальної» розгорнутості афункціональної «архітектури без декору» ХХ–ХХІ століть. Усвідомлена «дегуманізація» музики у минулому столітті через виражене уникнення провідними авторами душевної зосередженості у виразі, при тому як *одухотвореність* склала особливого типу чинник впливу (див.від О. Скрибіна до О. Мессіана і авангарду «другої хвилі»). І в цьому плані закономірною впливає концепція твору в жанрі, що

став зосередженням музично-мистецького надбання – в опері. І саме «нова опера», та, що виділилася в діяльності М. Кагеля і Л. Ноно, як це вище відмічалось, вклала в авторство таких «промузичних» композицій – участь архітектора.

Як вже відмічалось вище, архітектура ХХ століття починалася не тільки від «лірики каменю» в спорудах А. Гауді [17], але також у «виробничому стилі» споруд Веркбунду, в якому дефункціоналізація здійснена через гіперболу Виробничих зусиль – стиль заводської будівлі зазначає «людський універсум» у всій сукупності створених архітекторами здобутків. І не секрет, що того типу «будівництво» мало чіткі орієнтири на соціальне «вирівнювання» людських відносин причетністю усіх до Виробництва. Як вище відмічалось, соціалізоване мислення, аж до солідаризації з «інтернаціоналізмом» СРСР, а згодом з «олюдненим соціалізмом» 1950-х – 1960-х надихало Ле Корбюзьє, співпраця з просоціалістичним урядом формувала архітектурні відкриття О. Німеєра. В цьому плані відверта «дидактичність» архітектури ХХ століття мала паралель до «ангажованої» музики тієї ж доби. «Міфотворчий» заряд мало мистецтво футуристів, що усвідомлювали свою мистецьку діяльність у функції складової соціально перетворюючої діяльності (пор.з радянською ідеєю «соцреалізму»). Однак і архітектура у вигляді «космічної архітектури» планувань заселень позаземних просторів (що розгорнулася в Англії від 1970-х) відзначена міфотворчим геном не менше, ніж «антигуманні» композиції Е. Вареза 1930-х – 1930-х і т.ін.

Узагальнення музичної вираженості архітектури ХХ століття виводить підсумкові роздуми щодо «філософії музики»: позаіндивідуальний ліризм вираження – відмітна риса музично-«лінеарних» вкладень у будівельні споруди минулого століття, що «розірвало» принципи класичної архітектури з «лицем-фасадом» споруд і тим виокремленим будівлям, що зберігають свою відособленість навіть у сукупності функціонально націлених будівель типу культового, двірцевого, державно-організуючого комплексу.

Музична складова провідного у XX ст. мистецтва кінематографа, як не дивно, виростає із пори «великого німого», із перших кроків мистецтва, що піднялося з «фотографії, що рухається». «Німий» кінематограф долав свою фізичну обмеженість «рухливої фотографії», що переборювала свою вихідну статистику «фотографічності» множинністю зіставлень в кінострічці статичних кадрів-знімків заради досягнення *континуумності* в художній цілісності «кінокартини». І цей *а-дискретний* початок художнього кіно не міг сформуватися із «фізичних реалій», втілених в «рухливій фотографії», не міг йти від спорадично вставлених для читання словесних реплік. І на втілення такої континуальності запозичувався музичний ряд, причому, такий, який максимально не дискредитувався яскравими окремими темами-образами, але той, що принципово втілював «кіно-континуум» через набір звучань.

Ці вимоги «великого німого» щодо особливостей звукового супроводу спиралися на «проториторіку» музичного подання, за яким стояв «спрощений *initium*» («спрощений винахід»), що забезпечував неперервність продовжуваного звучання. То – передумова риторичних побудов і у вербальних, і в музичних текстах: «нанизування» уподоблених елементарних смислових утворень, в музиці це послідовність інтонацій-мотивів, скріплених ритмопульсацією, відповідною до кадрових і міжкадрових ритмів стрічки. Найлегше це робити музиканту-піаністу, що має досвід акомпанементу танцівникам, звідси і назва спеціалізації – «тапер», що від «стукати», виділяючи ритмічну регулярність викладання тих звукових побудов.

Поняття «тапер» склалося ще у XIX сторіччі для називання «піаністів для танців», яких запрошували у дворянські та купецькі дома на святкові прийоми й празники. Саме цей аспект функціонування таперів зафіксовано в оповіданнях двох видатних письменників – А. Чехова і О. Купріна, що мають однакову назву: «Тапер» [67]. Тільки тут герої, відмічені тим фаховим терміном, внутрішньо протистоять своєму заняттю, вбачаючи в одному випадку спосіб соціального приниження як особистості (тапер в оповіданні А. Чехова), а в другому вимушений засіб заробітку, що дав випадково йому заграти перед «самим А. Ру-

бінштейном» і, головне, сподобатися в цій якості, заклавши щабель до високого зльоту його слави як музиканта-фахівця.

Повнота характеристики спеціалізації показана у формулюваннях довідкової літератури:

«Тапер (фр. *Tapeur* от *taper*, букв. – «плескати, стукати») – у другій половині XIX – на початку XX століття музикант, переважно піаніст, що супроводжував своїм виконанням танці на балах, вечорах, згодом – німі фільми. Назва професії пішла від манери виконання, тому що часто в наявності було лише піаніно низької якості, на якому доводилося грати, буквально стукаючи по клавішам. Після появи звукового кіно необхідність в наявності таперів відпала, і до 1930-их років вони практично стали незатребуваними. В наш час, з відродженням інтересу до старих фільмів, у якості експерименту деякі музиканти відроджують мистецтво тапера» [67].

А щодо пункту про відроджуване мистецтво «німого» кіно, виділяємо значення *мистецтва* по відношенню до тієї недосконалої за вимірами художньо-самостійної музики гри, але тої, що володіє якостями, несумісними із художньою музикою: це *прикладна* творчість, «прикладена» до візуальних вражень стрічки і в єдності з нею утворююча художню цілісність фільму. І як вже відзначено вище, саме гіпертрофія естетичного подання у грі добре узгоджувалася з кінокадрами, відповідаючи законам популярної сфери, в межах якої розвивався кінематограф.

У свій час, як вже відзначалося вище, позарядові музиканти грали у німому кіно, у тому числі Дж. Баланчин, Д. Шостакович, В. Косенко, ін. у молодості працювали таперами. У випадку таперської гри не художня «правда життя», але естетична *компенсативність* складала предмет втілення у грі провінційного піаніста-аккомпаніатора, що минав високі виміри прекрасного-піднесеного, але категорично відсторонював протилежне (бридке-низьке), якого досить було у живому оточенні, а відвідувачі ждали певної ошатності подання. І не забуваємо і технічно-прикладне призначення гри тапера, який грою заглушував стрекіт кінострічки, складаючи вихідний *темпово рухливий* зачин, що генетично походив від типології радісного (алілуйного) співу, який спирався завжди на високі темпи і вміння вкладати у звучання віртуозні елементи як Богопоминальні компоненти

змісту виступу. Як відзначено в роботі Г. Дудкіної, «ритмічна гра у високих темпах зі вставками «прикрас» у вигляді пасажів, мелодійних фіоритур (але минаючи оркестральні маршелято, динамічні зіставлення, перекиди рук як спеціально художні засоби подання музики) визначила те, що тапером у кіно намагалися взяти підготовленого піаніста, але без театральних показників сольного музикування» [20, с. 29].

З тих імен знаменитих музикантів, які приведені вище (Дж. Баланчин, Д. Шостакович, В. Косенко), привертає увагу те, що всі вони як піаністи мали досвід супроводу танців (Баланчин) або салонної гри (Косенко), або тих обох занять (Шостакович). Тобто всі види фортепіанного виступу в ансамблі з візуально-пластичним втіленням чи в комунікативно-піднесеному тонусі вираження органічно проступають у виходах на таперство у «німому» кіно.

«Німе кіно» – то суттєва складова мистецького здобутку ХХ століття (і особливо виділяється в цьому плані італійський кінематограф, в якому застосовувалася «під стрічку» гра оркестру і спів позарядових співаків в озвучуванні оперних зірок, знятих на плівку у стрічці. Свій внесок, і вагомий, зробила Україна в те мистецтво, особливо виділивши Одесу, де вперше в Україні запрацювала студія світового рівня, висунувши таких зірок як Віра Холодна та Іван Мозжухін. Праця у кіно для актриси склала тільки 4 роки, вона померла у 26 років у 1919 році, знявшись у 50 фільмах, з яких збереглося тільки 5. Трагедія смерті В. Холодної сталася в Одесі, похорон якої, знятий режисером П. Чардиніним, став сюжетом окремого фільму. Дивно щезло захороніння великої актриси, розстріляним був ЧК Володимир Холодний за зв'язки з білогвардійськими колами.

Іван Мозжухін, одеський партнер Віри Холодної, емігрувавши у Францію, створив єдиний у світі *символістський* кінематограф, передбачення стилістики якого знаходимо у фільмах, знятих за участю Віри Холодної (уродженої Левченко, з Полтави).

Щодо музичного ряду, виконуваного у «німих» фільмах піаністом-тапером, то виділяються такі показники:

– спеціалізація тапера виділилася у популярній, пограничній до мас-культурної сфери, де ритмічне «стукання» склало

естетичне інобуття щодо виконуваних акцій, а клавірна рухливість у звучанні допускала, за принципом виняткових обставин (описаних у оповіданні О. Купріна), дотичність до сольо-салонних виявлень;

- для «німого» кінематографа таперське «стукання» заклало базис художності у сприйнятті кінострічки, демонструючи умовність життєподоби у фотографічних добірах відеоряду і тотально компенсуючи брак шумо- і звукооформлення на екрані;

- гра тапера націлена була на абстракцію вираження, що проявлялося в униканні жанрово-тематично визначених побудов, здатних фіксувати увагу на їх самозначущості, ламаючи тим самим художню речовність фільму в його фотографічній налаштованості [20, с. 33].

В нашому розпорядженні – аналіз німої кінострічки першого грандіозно успішного на світовому рівні фільму з Вірою Холодною-Левченко 1915 року «Життя за життя», виконаний А. Дудкіною в її магістерській роботі, із сторінок якої залучені наступні описи [20, с. 43-45].

Перше – установче – узагальнення:

- музичний супровід не розгортає в кадрах мелодійно-гармонійної повноти показу жанра, який явно присутній у сценах, наповнених танцювальними чи урочисто-прийомними акціями, що в бутті передбачають звучання вальсу чи полонезу...; висновок: *«згорнення» музики «ілюстративної» в ряду компенсативного континууму таперського супроводу фільму;*

- музичний супровід фільму не дає музичних диференціацій в описах психології поведінки персонажів, віддаючи перевагу музичним *зазначенням поворотів фабули* викладення, тобто зазначаючи грані драматургічних змін дії і відношень;

- музичний ряд кінострічки не настроєний на відображення конкретики жестово-мімічних показників поведінки й думок героїв;

- три етапи розвитку драми висувають три шари музичних утворень у вигляді прощопенівської прелюдійності, ритмо-формули хабанери, басових акордів-остінато, при тому що на найвищих точках кульмінаційного сходження маємо розчленуван-

ня звукового континууму паузами на забезпечення екранного простору для зорового враження.

І як констатується в роботі вищеназваної А. Дудкіної, дещо несподіваним для результатів аналізу виступає наявність, з опорою на музичний ряд, *виразності форми музичної поеми*. І це при тому, що спостерігаємо засіб звукового паузування на кульмінаційних точках екранної дії, яке засвідчує першість зорових вражень у фільмовій виразності і вказує на музичний ряд втілення *прикладного* призначення музики у синтезі кінострічки [20, с. 45]. Тобто драматургія фільму демонструє долученість до канонів романтичної краси в музиці (яка проступала у вигляді інтонаційних «натяків» в музичних ілюстраціях місця і характера дії), хоча саме кульмінаційні моменти кінодії йдуть без таперської участі.

Принцип «омузикалення» у стрічках «великого німого» демонструє особливого типу *символізм* фортепіанного мислення, в якому минається художня наслідуваність буттєвої достовірності втілення певних музично-жанрово виражених фрагментів цілого, але з виділенням естетизму фоново-урівнюючих звучань, що «обходять» музичне оформлення сюжетно-драматичних фрагментів цілого. В цьому виявляється чітко *компенсативно* використана участь музичного ряду фільму, який не відтворює сюжетно-образне наповнення, але подає в гіперболізованому вигляді ту естетизуючу функцію, яка технічно визвала участь тапера: «закрити» тріск протягування стрічки в апараті, що представляє рухливі послідовності фотографій. В цьому парадоксально спливає практика салонного мистецтва, в якому музичні фрагменти подання не розраховані на «відтворення пристрастей», але на «створення раю на землі», у згоді з уявленнями про відсторонену надособистісну спостереженість і високий спокій вираження. І та паралель із салонністю є тим більш доречною, що переважання буттєво-мелодраматичних сюжетів виводили кіно-театральність у світ умовностей в поданні життєвих реалій.

Відомості про італійську практику створювати буквально «кіно-театр» через підстановку «живих заміників» граючих і співаючих на екрані зірок оперного мистецтва самою своєю участю «відсторонювали» сценічний драматизм оперного дійства на користь концертної демонстрації уміння «звукових дублерів» щодо

відтворення достоїнств моделей, яких вони представляли у своїх виконавських зусиллях. Сценічний драматизм співу тут поступався естетизму реально звучащих голосів та інструментів на користь звеличення самого акту *«оживлення» мистецтва гри-співу як таких*. Результат – висунення на перший план сприйняття *естетичного переважання у потоці звукових подань*, тобто відначального ліризму музичного втручання у цілісність відео-мистецтва, тобто відтворення базових показників «філософії музики» як *аполлонійства лірної гри*. І саме фортепіанне «таперство» у стрічках «великого німого» концентрує той «урівняльний естетизм» *ошляхетнення екранного дійства попри подробиці «драматизму життєвих реалій», втілюваних відео-екранно*.

Ера звукового кінематографу привнесла багатства музичних уподобань «звукам життя», одночасно зберігаючи ту значущість естетизуючої складової, компенсативної щодо драм, що розгорталися у відео-ракурсі на екрані. Останнє особливо виділялося у так званих «музикальних фільмах», в яких участь музики гарантувала концертну піднесеність і ошатність цілого, випускаючи трагіко-драматичні подробиці сюжетів. Тут не можна не нагадати про кіно-Гімн героїзму українських учасників антигітлерівської Війни 1941-1945 років режисера і актора Леоніда Бикова у фільмі «В бій ідуть одні старики». Його музикальність, закладена сюжетом про співаючих-граючих льотчиків талановитої бойовим мистецтвом ескадрильї, надає умовності подання трагіко-драматичних перипетій бойових дій воєнного часу такого надихаючого на високі почуття накалу вираження, що з тою компенсативно-популярною строкою фільмового цілого по глибині художнього впливу порівняним стає те ціле із саме музичними шедеврами симфонічного розмаху – рівня Сьомої симфонії Д. Шостаковича чи Другої симфонії А. Онеггера.

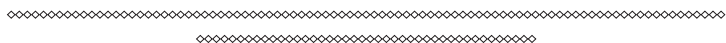
Італійський кінематографічний неореалізм, а також переможне шестя того напрямку в різних національних умовах продемонстрував торжество драматичного напруження екранного дійства – саме виключенням музичного ряду з числа базових чинників художнього цілого. В цьому плані особливої значущості набула робота провідного режисера України і блискучого представника творчої Одеси Кіри Муратової, яка запрошувала

досить насторожено прийманого у свій час Володимира Ви-соцького на провідні ролі у своїх фільмах, але *минаючи такий важливий атрибут тієї творчої особистості як спів*.

Однак італійський же кінематограф представив унікальний варіант *омузикалення* кінострічки у феномені фільмів Федеріко Фелліні, який створив єдиний у своєму роді *поетичний кінематограф*. Нерідко сюжетне подання таких фільмів трималося на осмисленні музичного феномену (наприклад, фільми «Репетиція оркестру», «І корабель пливе...»), однак тільки чотири фільми Фелліні завоювали премію «Оскар» за найкращий фільм іноземною мовою – то «Дорога» (La strada, 1954), «Ночі Кабірії» (Le Notti di Cabiria, 1957); «8½» (1963) і «Амаркорд» (Amarcord, 1973). І ті дивні фільми – глибоко музикальні не стільки через безпосереднє переважання в них музично звучачої складової, скільки через умовність показу життєвих відносин, в яких етичний позитив формується в діях персонажів не стільки логікою відносин і обставин, скільки певним «ідеальним проривом», що виникає поза логіки стосунків і намірів, але силою «освітлення» обставин. Кожний з названих та інших «поетичних» своєю недемонстративною музикою фільмів достоїн спеціального аналізу; у даному разі важлива констатація: музикальність тієї «фільмової поезики» Фелліні зумовлена надбуттєвим шарінням «нравів добрих», які втілюються поза зв'язків життєвих відносин, конденсуючи ту ідеальну складову буття, яка часто існує непоміченою, але в певний момент *озаряє* суще.

Сказане про італійський «поетичний кінематограф» заго-струє значущість у «філософії музики» самоцінності в цьому виді творчості ідеального ліризму *шаріння*, який гіперболізує-пронгує «піанінний естетизм» тапера з «великого німого», розгортаючи ідеальну паралель до буттєвих негараздів у величній борні людей за удосконалення своєї людської породи.

РЕЗЮМЕ З ПОЗИЦІЙ «ФІЛОСОФІЇ МУЗИКИ» РІЗНОІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ЇЇ ПОДАННЯ



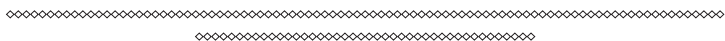
Історично музика виникає із шанобливого «торкання» натягнутої, як для борні, струни, здатної тим самим видати дивний своєю несхожістю з природним звуковим оточенням *чистий тон*, за яким ввижається досконалий світ правильних-гармонійних числових відносин. І тим самим натягнута струна стає *інструментом входу у відношення позабуттєві і дивні своєю ідеальною компенсативністю стосовно прози життя*. Інструменталізм «канону» Піфагора став направленим на протилежно спрямовані типи діяльності – розумно-числового осмислення буття та інтуїтивно жаданої краси співвідносин, що числом вимірної досконалості *компенсують* недосконалості оточення.

Представлена книга є тільки I частиною монографії, українськознавча спрямованість якої зумовлена захистом величної здатності української нації на самоствердження через ідеальний світ музичних звершень. І останні не є «доповненням» до економічно-політичних справ, але провідним ідеальним орієнтиром у спрямуванні до перемоги Розуму і Досконалості соціальних відносин, які на протязі усієї людської історії надихали і підносили до героїчних діл людську метушливу активність і прозу побутових кидань.

Кожен з музичних інструментів, і голос як «інструмент у тілі», засвідчує неповторний поштовх для свого явлення через сакральний зачин його існування, формуючи одночасно атрибутив усього його існування у людському бутті. І те співвідношення сакрального почину і життєвих перипетій існування, що зберігає свою високу заставу в різноманітті життєвих виявлень, – народжує *філософію* тих інструментів, речевність яких засвідчує життєву вписаність в буття, а сакральний поштовх їх існування назавжди прирікає на долання у виразності озвучувань недосконалостей прозаїчних буттєвих вимог.

Наступний крок дослідження – усвідомлення числового ряду у виразній палітрі музичного світу як накопичення у гармонійних співвідношеннях явлень інструменталізму в його ідеально-розумовому і творчо-життєвому виявленнях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ



1. Андросова Д. Мінімалізм в музиці. Учбовий посібник для вузів мистецтв. Одеса: Астропринт, 2008. 126 с.
2. Андросова Д. В. Символізм і поліклавірність у фортепіанному виконавстві ХХ ст. Монографія. Одеса: Астропринт, 2014. 400 с.
3. Андросова Д., О. Маркова. Нариси з історії зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. США. Греція. Польща. Вип.2. Одеса: Астропринт, 2011. 124 с.
4. Арабаджи Д. Нариси Християнського символізму. Одеса, Друк, 2008. 548 с.
5. Барт Ролан. Від твору до тексту (переклад Ю. Гудзя // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст., Львів, вид. Літопис, 2002.
6. Батанов В. Ю. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. Дис.: канд.мистецтв., 17.00.03. Одеська нац.муз.академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 186 с.
7. Бодріяр Ж. «Війни в затоці не було» К.,1991.
8. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / переклад Володимира Ховхуна. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004.
9. Боплан, де Г.Л. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що простягаються від кордонів Московії до Трансильванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і веденням воєн. Переклад з Руанського видання 1660 року. Київ, Видавництво «ФОП Стебеляк», 2017. 168 с.
10. Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический иллюстративный словарь. Харьков: АРГУМЕНТпринт, 2012. 576 с.
11. Васильков А. Розпізнавання в філософії і математиці. Київ: Вид. Київ.держуніверситету, 1972. 194 с.

12. Верин-Галицкая А. Дж. Каччини: между пассажной и аффективной музыкой. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=oouxseEAAAQBAJ&pg=PA17&lpg=PA17&dq=Трактаты+о+пении+XIV-XVI+веков&so> (звернення 20.07.2022).

13. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема. Автореф.канд.дис. 17.00.03. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.

14. Волкова Г. Ритуал як основа культурних процесів, музично-освітніх акцій та ритуаліка музично-типологічних проявлень творчості. Маг.роб. ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одесса, 2016. 126 с.

15. Волкова Г. Ритуал у збереженні та трансляції культурних цінностей. Канд. дисертація, НАКККиМ, Київ, 2020. 261 с. Volkova H. Ritual in the preservation and transmission of cultural values. Cand. dissertation, NAKKKiM, Kyiv, 2020. 261 p.

16. Ву Гуо Лін. Про передумови інтонаційних взаємодій китайської та української пісенності // Музичне мистецтво і культура. Одесса, 2001. 169-178 с.

17. Гауді А. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Гауді_Антоніо. (зверн.25.05.2024)

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

19. Друскін Я. Про риторичні прийоми в музиці І.С. Баха. Київ: Муз. Укр., 1972. 111 с.

20. Дудкіна Г. Жест та міміка як дієслівна форма висловлення у музичному вираженні (на матеріалі фрагментів німого кіно). Маг.роб. Одеса, 2022. 53 с.

21. Дьюї Дж. Досвід і освіта. Переклад М. Василечко. Львів: Кпальвара, 2003. 84 с.

22. Зінків І. Бандура як історичний феномен: монографія. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2013. 448 с.

23. Зосім О. Л. Сакральний вимір східнохристиянської духовної пісенності другої половини XVI – початку XXI століть. Доктор.дисерт., 26.00.01. Київ, 2018. 504 с.

24. Іванова Л. Традиціоналізм у складі стильової парадигми мистецького мислення минулого століття. *Науковий вісник НАКККиМ*, № 3 2021. Київ, 2021. С.209 – 213.

25. Ідеальні першооснови націй і мистецьких відкриттів. Монографія. Київ: Ліра-К, 2023. 460 с.

26. Камінська-Маркова О. М. Методологія музикознавства і проблеми музичної культурології. До 50-ліття педагогічної діяльності. Одеса, Астропринт, 2015. 532 с.

27. Канарський А. Діалектика естетичного процесу. Генезис почуттєвої культури. Київ: Видав.Київ.унів., 1982. 192 с.

28. Кантемирова А. Культурні цінності православної Молдови та їх впровадженість в ідею християнського лицарства Запорізької Січі. Бакал.роб. ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 69 с.

29. Кобза О. Вересая, бандура Г. К. Ткаченка, торбан Відортив: навч. посібник. Київ: Lite, 1997. 143 с.

30. Козловскі Петер URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Koslowski_Peter/Postmoderna_kultura.pdf?PHPSESSID=03jkrii-hu7bavejfh6hiredf3r5

31. Корбюзьє Ле. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/ЛДє_Корбюзьє (зверн. 25.05.2025).

32. Костівський Я. Концертний вимір тромбонового репертуару і концерт О. Ланге. Маг.роб. ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 50 с.

33. Котляревський І. Музично-теоретичні системи європейського мистецтвознавства. Київ: Музична Україна, 1983. 158 с.

34. Кошиць О. Спогади. Київ: Рада, 1995. 384 с.

35. Красіліна І. Опера seria в контексті еволюції християнської містерії Дис.: доктор філософії, 034. Одеська національна музична академія ім. А.В.Нежданової. 195 с.

36. Крістева Ю. Полілог / Пер. з фр. Петра Тарашука. Київ: Юніверс, 2005. 480 с.

37. Лінь Цзюньда. Єдність рис рококо та високого класицизму у фортепіанних сонатах Людвіга ван Бетховена №№ 19, 20, 22, 24 // *Shere of culture*. Vol. XX. Lublin, 2019. P. 138 – 144.

38. Лінь Цзюньда. Сонати Л. Бетховена в контексті мистецтва XVIII-XIX століть. Канд.дис. 17.00.03. ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 173 с.

39. Ліу Бей. Жанр скрипкового концерту у творчості композиторів різних національних шкіл та епохально-стилістичних переваг. Дис.: докт.філософії. ОНМА ім. А.В.Нежданової. Одеса, 2025. 189 с.

40. Лі Юйсюань. «Концертні жанри у саксофонній творчості митців XX-XXI століть. Дисерт.: доктор філософії, спеціальність 025, Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2025. 179 с.

41. Лосєв О. Вступ.нарис і зібранні текстів // Музична естетика Античного світу. Київ: Музична Україна, 1974. 220 с.

42. Лосєв А. Музыка как предмет логики. Москва: издат.автора, 1927. 224 с.

43. Лю Бінцян. Музично-історичні паралелі розвитку мистецтва Китаю і Європи. Монографія. Одеса: Астропринт, 2014. 440 с.

44. Ляшенко І. Музична україністика в світлі сучасної культурної політики: аспекти гуманізації та гуманітаризації національної освіти. // Українське музикознавство, вип.28. Київ, 1998. С.3-8.

45. Маркова О. Естетичний аналіз музичних творів. Канд. дис., ІМФЕ АН України, Київ, 1983. 146 с.

46. Маркова О. Інтонаційність музичного мистецтва. Київ: Музична Україна, 1990. 182 с.

47. Маркова О. Музичні архетипи та «Прометеїв комплекс» музики. // Українське музикознавство, вип. 30. – Київ, 2001. – С. 51-60.

48. Маркова О. Нариси з історії зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. США. Греція. Польща. Вип.1. Одеса: Астропринт, 2011. 124 с.

49. Маркова О. Проблеми музичної культурології. Одеса, Астропринт, 2012. 164 с.

50. Маркова О. Про духовні застави культури рококо, їх випередження і паралелі *Ideal and cult bases of cultural actions and*

artifacts. Monograph. Ch.6. Riga, Latvia 2024. P. 169-208. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-509-6>

51. Маркова О. Метафізика епохальних і персонально-творчих синхронізацій // Культурологічні аспекти музичного українознавства. Монографія. Київ: Видавництво Ліра-К, 2024. С. 153-169. DOI: 10.59647/978-617-520-809-0/1 Markova O. Metaphysics of epochal and personal creative synchronizations // Cultural aspects of musical Ukrainian science. Monograph. Kyiv, Lira-K, 2024. P. 153-169. DOI: 10.59647/978-617-520-809-0/1

52. Митці України. Енциклопедичний довідник. Ред. А. В. Кудрицький. К.: УЕ, 1992. – 848 с.

53. Морозевич Н. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності. Автореф. канд. дис. Одеса, 2003. 16 с.

54. Моторна Т. Ф. Ідеї містеріальності у музичній культурі ХХ століття (на прикладі фортепіанної творчості Олів'є Мессіана). Канд. дисертація, 26.00.01. НАКККиМ. Київ, 2021.

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

56. Німеєр О. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Німеєр_Оскар (зверн. 07.07.2025).

57. Овсяннікова-Трель О. Національна ідея німецької музики у творчості композиторів XVIII-XX століть. Автореф. канд. дис. 17.00.03. Одеса, 2007. 15 с.

58. Репецький В. Міфологічно-релігійні витоки образу Прометея у детермінації історичної динаміки творчих пролонгацій його образу. Бакалаврська робота. ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2025. 71 с.

59. Сиротинська Н. Західний вектор у розвитку української сакральної монодії // Музикознавчі студії: збірка статей. Львів: ЛНМА, 2012. вип. 26. С. 23-34.

60. Соколова А. Феномен маскарadu і рядження в інтеріоризації святкових дійств у Британії, Материковій Європі та Україні // Ідеальні основи націй і мистецьких відкриттів. Монографія. DOI: 10.36273/978=617-520-423-8. С.

61. Соловей А. Культура Молдови і України XVIII – XX сторіч в їх історичних зв'язках і музичних виходах. Маг. ОНМА ім. А.В. Нежданової, Одеса, 2023. 95 с.

62. Софія Київська. Державний архітектурно-історичний заповідник. Автор статті і упорядник Г. Н. Логвин. Київ: Мистецтво, 1971. 47 с., 274 іл.

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

64. Степаненко М. Музично-історичні етюди. Київ: ГРОНО, 2012. 160 с.

65. Сун Жуйшань. Духовний виток аріозних і пісенних форм в Європі і в Китаї // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва. Щоквартальний науковий журнал 2'2020. Вип. 3. Київ, 2022. С. 253-259.

66. Сун Жуйшань. Духовно-пісенна генеза арії та її виконав. парадигма. Дис.доктор філ. 025. ОНМА ім.А.В. Нежданової, Од. 2023. 178 с.

67. Тапер. URL: <https://uk.wikipedia.org/тапер> (зверн.02.07.2025).

68. Тищенко К. Іншомовна історія українців: 2300 запозичених реалій античності й середньовіччя у мові, топонімах і прізвищах. *Київ-Броди: Поросвіта*. 2018. IV + 816 с.; 272 іл. і табл., 404 карти.

69. Транько В. Тромбонна гра в музиці XX століття (на прикладі концерту А. Томазі). Маг.роб.ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2024. 43 с.

70. Українська душа. Збірник статей. Вступ.стаття та ред. В. Храмової. Київ: Фенікс, 1992. 127 с.

71. Уотс А. Миф и ритуал в христианстве. Киев: «София»; Москва: ИД “София”, 2003.

72. Філіппова С. Парціально-психологічний ракурс творчості А. Вівальді (на прикладі скрипкових концертів та ін.). Маг. роб. ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2023. 81 с.

73. Філіппова С. І. Опера А. Вівальді «Олімпіада» як зразок венеційської *seria* // Вісник НАКККіМ, № 2, 2024. Київ, 2024, с. 337-343.

74. Чернець В. Г. Держава і культура: онтологія теоретичного і історичного виміру: монографія. Київ: НАКККіМ, 2016.

75. Чернець В.Г. Захист культурної спадщини в умовах повномасштабної українсько-російської війни: урок і перспективи // Вісник Науково-дослідницького інституту українознавства. Київ, 2023. С. 47-61.

76. Чернець В.Г. Естетика і психологія: проблеми співвідношення і взаємодії. Київ, 2003.

77. Чернець В.Г. Україна: динаміка культуротворчих процесів: монографія. Київ: ДАКККіМ, 2002.

78. Чернець В.Г., Тимошенко М.О., Шман С.В. Регіональні мистецькі проєкти в дискурсі синергії культурного капіталу // Часопис Національної музичної академії імені П.І. Чайковського. Вип. 1 (66). Київ, 2025. С. 111-130.

79. Чорний квадрат на Чорному морі. Матеріали щодо історії авангардного мистецтва Одеси ХХ ст.(36.) / Одес.дер.наук. бібл.ім. М. Горького. Одеса: Друк, 2001. 264 с.; іл.

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

81. Шен – музичний інструмент URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/шен_музичний_інструмент

82. Шопенгауер Артур. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Шопенгауер_Артур (звернення 25.05.2025).

83. Юнг К. Психологія несвідомого. Київ: Центр навчальної літератури, 2022. 404 с. ISBN 978-611-01-2668-7:

84. Юнг К. Аналітична психологія. Київ: Центр навчальної літератури, 2022. 250 с. ISBN 978-611-01-2706-6;

85. Юнг К. Людина та її символи. Київ: Центр навчальної літератури, 2022. 436 с. ISBN 978-611-01-2777-6;

86. Юнг К. Структура і динаміка психічного. Київ: Центр навчальної літератури, 2022. 574 с. ISBN 978-611-01-2739-4.

87. Юрчик Ю. Концерт Ж. Ібера для флейти з оркестром у контексті традицій флейтової культури Франції XX сторіччя. Магістр.робота. ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2020. 53 с.

88. Ялоза А. Бідермаєр у становленні класики гітарного мистецтва. Дис.доктор філос., спец.025, Одеська націон.муз. академія імені А. В. Нежданової, Одеса, 2023, 189 с.

89. Androsova D., Markova E. Znaczenie symboliki epoki w utworze muzycznym. Semantyka kulturowego kontekstu twórczości. //Interpretacje dzieła muzycznego w kręgu semantyki Interpreting musical works from a Semantic Perspective. [3]. Pod redakcją Anny Nowak. Bydgoszcz, 2018. S.141-147.

90. Androsova D. Musical components of symbolist – pro-symbolist poems, their embodiment in vocal music as a way of sacralization of the product of creativity *Ideal and cult bases of cultural actions and artifacts. Monograph. Ch.2.* Riga, Latvia 2024. P. 35-71. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-509-2>.

<http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/book/546>

91. Adler G. Der Stil in der Musik. Lpz.: Breitkopf und Härtel, 1911. 46 S.

92. Adler G. Über der Heterophonie. //Jahrbuch Musikbibliothek Peters für 1908. Lpz., 1909. S. 17-28.

93. Adorno T. Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt a.M., 1975. 269 S.

94. Adorno T. Philosophie der neuen Musik. Frankfurt a.M., 1978. 200 S.

95. Barbier, Patrick *Historie des castrats*. Paris: Bernard Grasset, 1989. 168 p.

96. Burkert W. Weisheit und Wissenschaft: Studien zu Pythagoras, Philolaos und Platon. Hans Carl, Nürnberg, 1962, DNB 48231737109.

97. Cifka P., Friss G., Kertész I., Tótfalusi I. Képek és jelképek. Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1988. 205 s.

98. Dahlhaus C., Brockhaus E. Riemanns Musiklexikon in zwei Bände. II B.(L-Z) – Mainz: Schott's Söhne, 1979.

99. Dictionary of Music und Musicians. The nev Grove. Volum 9. – Tauton: Macmillan Publishers Limited, 2001. 947 p.p.
100. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. 587 s.
101. Eco U. Semiotik. Entwurf einer Theotie der Zeichen. München, 1987. 187 c.
102. Ellenberger M. Ivan Wyschnnegradsky // Ivan Wyschnnegradsky. Etude. Sonate. Dialogue. Etudes...Duex chants sur Nietzsche. Dithyrambe. Frankfurt: Distribution Disques Concord, 1994/1995. S. 20-21.
103. Goléa A. Esthtique de la musique contemporaine. Paris, 1954. 216 p.
104. Grempler M. Rossini e la patria. Kassel: G. Bosse Verlag, 1996. 241 S.
105. Goodman F. Magic symbols. Brian Trodd: Handcover – Januar 1, 1989.
106. Harvard concise dictionary of music. Complidet by Don Michael Randel/ The Belknapmpress of Harvard University Pess. Cambridge, Massachusetts, London, England.
107. Ingarden R. Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości. Kraków: PWM, 1973. S. 187.
108. Karol Szymanowski. Opracowała Teresa Bronowicz-Chylińska. Kraków: PWM, 1967. 228 s.
109. Kretschmar G. Gesachichte der Oper. Lpz. 1919
110. Markova Olena. Musicality in the picturesque canvases of art nouveau and avant-garde. the phenomenon of «Improvisation» and «Compositions» of Vasyl Kandinskiy// Collect. monograph Ukrainian musicology of the first decades of XXI century. Lviv-Toruń. 2020. P. 81-106.
111. Mez A. Renesans Islamu. Warszawa: PIW, 1980. 492 s.
112. Potter K. Four musical minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass Cambridge, 2000. 389 p.
113. Strickland E. Minimalism: Origins. Indiana University Press, 1993. 312 p.
114. Toffler Alvin, *Trzecia fala*, przekł. E. Woydyłło, Warszawa, 1985 «нов.электр.дер.» с. 153

115. Vlad R. *Modernita e tradizione della musica contemporanea*. Torino, 1955. 267 p.
116. Wagner P. *Geschichte der Messe*. Tl.1 – bis 1600. Lpz., 1913. 451 S.
117. Wilson-Dickson A. *A brief history of Christian music*. Oxford: Lion Publishing pic, 1997, 428 p.
118. Wicke P. *Rockmusik. Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums*. – Lpz.: Verlag Philipp Reclam jun., 1987. – 316 S.
119. Szczypka J. *Legendy polskie*. Warszawa: Institut Wydawniczy Pax, 1983. 200 s.
120. Yudkin-Ripun I. *Etymological roots of the artistic thought in slavic folklore*. Kiev, 2003. 26 p.
121. *Z pogranicza muzyki – tańca – plastyki / W kręgu muzyki i myśli humanistycznej XI*. Pod redakcją Mieczysławy Demskiej-Trębacz. Warszawa, 2007. 301 s.

Наукове видання

Чернець Василь Гнатович, доктор філософії, професор,
заслужений працівник освіти України, академік НАМ України,
лауреат Державної премії в галузі науки і техніки,
проректор Національної музичної академії України

Маркова Олена Миколаївна, доктор мистецтвознавства,
професор, заслужений працівник культури України,
професор Одеської національної музичної академії
імені А.В. Нежданової

**ФІЛОСОФІЯ ІНСТРУМЕНТУ –
ФІЛОСОФІЯ МУЗИКИ:
АКТУАЛЬНИЙ УКРАЇНОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ**

Монографія

Керівник видавничого проєкту *Віталій Зарицький*
Редакторка *Лідія Іваненко*
Комп'ютерний дизайн *Олена Щербина*

Підписано до друку 12.02.2026. Формат 60х84 1/16.
Папір офсетний. Друк офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Умовн. друк. аркушів – 7,55. Обл.-вид. аркушів – 6,39.
Тираж 300

Видавець і виготовлювач: ТОВ «Видавництво Ліра-К»
Свідоцтво № 3981, серія ДК.
03115, м. Київ, вул. С. Чобану, 24
тел.: (050) 462-95-48; (067) 820-84-77
Сайт: lira-k.com.ua, редакція: zv_lira@ukr.net