

**МАРКОВА Олена,**

доктор мистецтвознавства, професор,  
заслужений працівник культури України,  
професор кафедри теоретичної та  
прикладної культурології  
Одеської національної  
Музичної академії імені А.В. Нежданової,  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4711-9538>  
dashaelena@gmail.com

## **САКРАЛЬНА ПЕРВИННІСТЬ УДАРНИХ ТА СТРУННО-ЩИПКОВИХ І СЕКУЛЯРИЗОВАНА ВТОРИННІСТЬ СПІВУ ТА МЕЛОДІЙНИХ ІНСТРУМЕНТІВ**

**Актуальність** теми дослідження зумовлена сучасним станом «перегляду цінностей», що відбувся на початку третього тисячоліття, коли у минулому столітті сталося релігійне відродження, і паралельно цьому процесу в мистецтві відбулося відсунення його художньої значущості на користь культурної цінності духовного естетизму, одухотвореного гедонізму. Останні намітили категоричне «заміщення» у мистецьких творіннях життєвого мімезису поринанням у надбуттєві цінності мисленнєвої комбінаторики, у захоплення чистотою абстракцій звукових сполучень (зокрема, феномен «народної електронної музики»), у замилювання першорелігійною співністю, екстатикою ранньохристиянської музики та відповідних шарів інорелігійного мистецтва. Ці процеси живої музичної діяльності, що йдуть у річищі «неоренесансу-неоготики» останніх півтораєста літ (див. розробки щодо цих стильових явищ [2; 12]), потребують перегляду естетико-етичних достоїнств звуковираження, які безнадійно театралізувалися в турботі про «правду вираження», забуваючи про органіку для музичного світу його розгорненості до трансцендентного, що під-

носить душі до зазвичай недоступних людині висот Неосязності, Над-досконалості, яка не має жодних аналогів у бутті.

У класичній для людської історії постренесансних трьох століть естетиці увага зосереджувалася в координатах співочості та характеристичності, інструментарій концентрувався навколо мелодійних інструментів та наближених до них, у яких справедливо вчувалися мовленнєво-інтонаційні звороти, а струнно-щипкові відчувалися як «звучно-збіднені». Ми знаходимо постійні свідчення домристів-мандоліністів про те, що очевидною є їх близькість до скрипки – але поза силою і артикуляційною гнучкістю останньої. І в тому ж річищі – висунення серед ударних типу маримби, що «заміняє» фортепіанно-ксилофонові акордово-мелодійні побудови, позаяк «чиста» ударність сприймається, і так воно і є, як дещо віддалене від мелодійно-душевного виявлення.

Але чистота екстатичного впливу ударних – безсумнівна й чітко відмежована від індивідуалізованого тону подання якості. Але саме ця сторона ударності цінується в психології організаційних заходів, що виводять людей зі стану буденної рутини, вказуючи на знаки надзвичайного, екстремального і того, стоїть над особистісним і буттєвим. Цю специфіку фіксації надзвичайного прекрасно схоплювали ті, що працював у звуковому оформленні майданних та інших соціальних актів, спрямованих на відрив від стабільності соціуму та уведення його у стан готовності до змін.

Інструментальна оснащеність музики була неодноразово переглянута музичними теоретиками з відповідним переглядом нових засобів виразності – візьmemo хоч би автореферат дисертації Сергія Олексійовича Бородавкіна «Принципи оркестрового мислення Й.С. Баха», захищеної у 1998 році в НМАУ ім. П.І. Чайковського (Київ) за спеціальністю 17.00.03 та наступні книги про оркестрове мислення різних епох, у тому числі це дослідження барокових особливостей інструментування, тембральної драматургії та фактурних принципів в інструментальних творах Баха.

Однак ці названі і численні подібні дослідження у різних частинах світу не торкаються принципово світоглядних чинників, які примушують міняти інструментальний загал людської музи-

ки, наділяти його запозиченнями з різних напрацювань народів планети. Врешті решт, настав час переглянути принципи інструментального налаштування, який явно перестає жититися мелодійно-мовленнєвими звуковими наповненнями в тому напрямі, як це сформувало класику Нового часу і спрямувало інерцію в позакласичний період Нового часу.

Обґрунтування історичної первісності ударних і струнно-щипкових інструментів у вибудові інструментального та вокального оснащення сучасного інструментального обладнання європейської академічної системи музичної гри вказує на логічне розмежування двох етапів вивчення зазначеного у назві розділу предмету. По-перше, це засвоєння історичної фундації перкусійністю як явищем, що відображує первинні міфічні світоуявлення людей, не властиві цивілізаційному антропоцентризму і пов'язаним з ним етапам людського буття. По-друге, це усвідомлення глибинної виявленості струнних, які у класичний період сконцентровані навколо смичкових мелодійних інструментів, пов'язаних із мовленнєвою інтонаційністю, тоді як антропоцентричний стрижень мелодійності та мовленнєвого інтонаційного фонду в ньому являється надбудовою відносно першістю щипкового інструментарію, пов'язаного з первісною перкусійністю через виділення тонової окремоті у звуковидобутті і тим віддаленої від «наслідування мовлення», недопустимого у міфенному доцивілізаційному способі мислення.

Первісність культури ударного інструменталізму у світовій історії є аксіоматичним положенням, що прийняте усіма описами музичної ритуаліки міфічних часів і зафіксоване у формулі про «уникнення природності людського голосу» у первісній музиці», що складає розвиток ідеї гетерофонії у Г. Адлера як першомузичного виявлення в історії людства [23]. Дещо менш аксіоматичним, ніж теза про ударний інструменталізм, як первісно музичну ознаку в ритуальних діях Первісності, є теза про ґрунтовність щипково-струнної основи хордофонів (струнних інструментів), хоча історія клавірів та фортепіано як «королівського» (рояль) явлення в них у термінології витримує назву *cembalo-cimbalum*. З них рояль, попри усі коментарі, вказує на

ідентифікацію зі струнно-щипковими, тобто цитроподібними інструментами [6], звучання яких передує рояльному втіленню співочої кантилени, асоційованої або з голосом, або зі струнно-смичковою грою.

У межах даного нарису пропонуємо два розділи, які присвячені окремо сакральним витокам і виражальній сутності ударних («філософії музичної ударності» в неопіфагорійській термінології дослідження В. Чернеця та О. Маркової [18]), і окремо ритуально-пізнавальним початкам струнно-щипкового інструментального надбання.

**Ключові слова:** сакральність, первинність і вторинність, ударні інструменти, струнно-щипкові інструменти, мелодійність і спів, секуляризація музичного мислення, міфічне світосприйняття і ритуаліка, інструментальне мислення

## **1. Архетиповість ритуального виміру звучання ударних інструментів за їхніми історичним та онтологічним показниками в системі виражальності музики**

Авторка розділу у статті «Музичні архетипи та “Прометеїв комплекс” музики», опублікованої збірнику «Українське музикознавство» [11, с. 51-60] засвідчила узагальнення щодо здатності ударних інструментів «витягати» тоновість із шуму через ритмізацію тих шумових зусиль, що порівнюється із тільки людською здатністю використовувати вогонь як світло із сукупності його теплорідної й нищівної здатностей у фізичному виявленні. Таке тлумачення здатності «видобувати світло-тоновість» із сукупності шумових і вогнетворчих якостей вчена назвала «Прометеевим комплексом», розширяючи в бік органології спостереження, сформовані у сферах звуковиявлення живої природи і людини як її частки і вогнетворення в його природно-стихійному та осмислено-людському втіленнях [9].

Саме зосередження на повторюваності («репетитивності») акту удару по предмету, що надає штучну упорядкованість діям людини (і не тільки), виводить на ефект «рухливої педалі» у перкусійному звуковидобутті, яка складає основу того «тонікального» ефекту у фактурі, який є метою та основою будь-якого ритуально-релігійного акту як упорядкування буттєвої даності згідно з його високою надбуттєвою спрямованістю. Підкреслено, що в герменевтиці «Прометеевого комплексу» музики, закодовано ідею про надання освітлюючого вогню людині першим богом-титаном.

Як зазначено у монографії В. Чернеця та О. Маркової «Філософія інструменту – філософія музики: актуальний українознавчий аспект», «...першодостоїнством ударних інструментів слугує їх здатність ритмізувати звукоподання, тим самим ставити їх у становище режисера-диригента щодо усіх інших» [18, с. 50]. І далі: «В цьому плані ідеальний план режисури-диригентства ... порівняний із персонально невтлюваною режисурою-диригуванням, що йшли від тонусу святкового подання вистави в конкретному храмі, що довгочасовими традиціями сформував відчуття ритмо-тонусу представлення конкретної вистави, який виходив з відчуття ритму «постійної довгості» і який усталюється у богослужбній практиці даного храму і виконавців тої служби Божої» [18, с. 50].

Почесне місце, яке посідали ударні інструменти у музичних виступах Стародавнього Світу, було невідривним від храмової і воєнної діяльностей, з яких остання реалізувала в бутті ідеальні настанови Віри та політики, що опиралась на віросповідальні принципи. Однак цивілізаційний період Стародавнього Світу, усіляко виділяючи ударно-шумовий загал звуковиявлення, все ж спеціальне значення надавав мелодійним інструментам, у тому числі це були багатоголосні типу китайського шена та його європейського аналога – органа. А в даному разі спеціальний акцент слід зробити на чистоті ударно-шумового наповнення музичних проявів саме у Первісності, коли позараціогнальні показники міфологічності у мисленні чітко відсували антропоцентричні уявлення про богів в їх наочному і поведінково-діяльнісному проявах.

Первісність – це і первісний монотеїзм, у якому уявлення про вищу силу не збігається з виглядом владної людини – і це збереглося в цивілізаційній Античності як шанування Космосу, що був вищим як за богів-олімпійців, так і їхніх попередників – першобогів-титанів. Звідси – дієвість тези щодо первісної музики як такої, що уникає у звуковиявленні наближення до природності мовленнєвого звернення, використання тембрів-регістрів позамовленнєвого діапазону, широта якого дозволяла ввіддзеркалювати голоси тварин, птахів, гуркіт неживої природи, ін.

Спів у 1950-ті – 1960-ті Іми Сумак, перуансько-американської співачки з діапазоном більше 5-ти октав, привернув до себе увагу як свідчення виходу з небуття первісного співу, в якому наслідування звуків навколишнього оточення перекривало можливості мелодійно-співочого вміння. У цьому співі складовою була європейська вокальна школа, тобто нашарування того цивілізаційного, саме історичного пласту, який життєвими стосунками відтісняв неосяжну до цього специфіку первісного, спрямованого не у внутрішній світ, а назовні людського звуковиявлення.

Вказане уникання природного мовленнєвого діапазону у звуковираженні повторилося у середньовіччі, коли прийняття Християнства йшло в річищі позбавлення із цивілізаційними здобутками Античності – і передусім у плані позбавлення матеріальних надбань античної цивілізації. Звідси – пустельництво єгипетських аскетів, які жадали розриву із мовленнєвим оточенням суспільства, з навичками налаштування одяжі, споживного вжитку, що в добу пост-ренесансного матеріалізованого раціоналізму було жахливим відступом від культурних засад взагалі, давши у якості постійного епітету щодо того періоду термін «епоха темряви».

Це було категоричне неприйняття матеріального оснащення людських культурних здобутків, гіперболізація у світоглядних установах ідеальних основ буття, містичної сторони віросповідальних установок, яка безмовно відсторонювалася раціональними засадами мислення і дій. І хоча маніхейство, тобто розділення на шанувальників Добра і Зла відповідно, усунення, а то й винищення останніх усвідомлювалося у світових релігіях як

ересь, однак етична ієрархія примату Добра над постійно активним Злом складає суттєву складову світових релігійних учень.

Однак світові релігії, і в їх числі Християнство, тримаються на визнанні містичного кореня Віри, який найбільшою мірою збережений у Православ'ї і найбільш усічений у Протестантизмі, Лютеранстві. Містичний «дематеріалізуючий» стрижень європейської християнської культури виявився у винайденні *вокалу*, тобто особливого типу співу, який принципово віддалений від мовлення. Ця сторона вокальної екстатки, тобто «занурення у безмовлення» ставала не раз предметом дослідження, у тому числі розгорнута в дисертації Сун Жуйшань [17].

Однак у співі-вокалі повна «дематеріалізація» ніби минає ударні звукотворення – православна церква чітко відмежована від католицької та протестантських церков уникненням інструменталізму у Богослужінні. Однак беремо до уваги неточність таких характеристик: у православній Службі є інструментальна участь – у вигляді дзвоніння, користування ритмічно вишуканим мистецтвом дзвонного прикрашання храмової святкової Служби. Щоправда, ударна природа мистецтва дзвоніння стала «вимушеним» компонентом християнської обрядності, оскільки практика дзвонної участі у літургії була прийнята Західним Православ'ям, оскільки ірландські та британські монахи, наслідуючи культуру суворої аскези друїдів і пошуки мучеництва на підтвердження щирості Віри, тяжіли до пустельництва, на відміну від монастирського подвижництва Афону.

Тому грецьке православне вираження соборності, що органічно видавалось *хоровим* співом, потребувало у пустельницькій діяльності зазначення тої надіндивідуальної соборної зосередженості на символіці Богоприсутності. Вона виявлялась через *спів на ісоні*, подання мелодії гімну-наспіву на основі педалі низького, без слів представленого на голосній (частіше на «прикритому» «о») педального звучання, що втілює від глибокої дохристиянської давнини присутність Вищого. Зважаючи на свідоме залучення у канонічну мелодію Християнського Богослужіння наспівів, почерпнутих із язичького (найчастіше Аполлонійсько-

го, визнаваного до сьогоднішня витоком християнських обрядових здобутків), звернення до педального «офактурнення» наочно «відривало» від ранньої моделі, вказуючи на саме християнське призначення такого наспіву.

В умовах одиничного пустельного служіння ознаки соборного типу вираження імітувалися долученням педальних подавань дзвоновості, особливо що стосувалося басовитих звуків. Візантія не знала дзвоновості, хоча прийняла згодом (Македонський ренесанс, IX-XI ст.) це надбання кельтських вчених монахів, які стали визнаними хрестителями більшості народів Європи, в тому числі слов'ян. І саме на європейський Схід, у Руську Православну, Західну (Українську), а згодом і Східну (Російську) церкви прийшли й закріпилися знамениті великі, басовиті дзвони з биллом, тоді як Західні церкви взяли на оснащення високорегістрове звучання середніх і малих дзвонів, у яких розгойдуються корпуси, а язик нерухомо закріплений. Таким чином, образ ісонного співу став укріплений у звукоподанні православної служби інструментальним заміником, одночасно нагадуючи про інструментальний початок ісонної педальності, що прийшла у християнський першоспів із глибин ритуаліки першорелігійних дійств, де тільки педалі низько звучачих тонностей засвідчували в матеріалізованих виявленнях звучачої речевості уявлення про дещо велике й могутнє, нездоланне, що втягувало в себе силу і відокремленість найрізноманітніших сутностей живого й неживого, у сукупності складаючи Світ.

Всі ці якості початків ударної гри, що дозволяє репетитивністю «витягувати» із позаструнких напівхаотичних ударів, що споріднює їх гудячий континуум, який згодом сконцентрується у наслідуючому його «гудінні» чоловічого голосової «плями» ісону чи у протяглій ноті одного дзвонового звуку. Так прослідковується міфенно усвідомлювана «філософія ударності», в якій втілюється історія «видобування вогню-світла тоновості» через занурення у пільму низькочастотних нищівно-могутніх торкань застав буттєвості і Буття, до яких природний мовленнєвий голос людей був недолучний.

Ера цивілізацій, перші кроки яких, у тому числі територіально спільні з нами давні трипільці, закладені 5-4 тисячоліттям до н. е., виділили антропос-тип у культових присвяченнях, що категорично змінило наші уявлення про музичні настанови, коли не пошуки тону-тоновості, а «фуга-біг» по тонах у мелодичних побудовах, хай досить скупих, але утворених не менше, ніж з трьох тонів, які вже були здатні моделювати «хвилі» мовленнєвих інтонацій, що й надихало спів. У книзі видатного українського музикознавця О. Стахевича наведені матеріали щодо візантійсько-римських витоків концепції «співу», «голосу», про що зазначено у трактатах Ісидора Севільського (VI-VII ст.): спів зазначається як «відхилення голосу» від його природного, тобто мовленнєвого, звучання. Це уточнення є суттєвим, оскільки визначення співу мінає смислову характеристику, вказуючи хіба що на «виконання голосом» чи «тонові звуки у голосовому звучанні».

Тут показовими є установки довідника «Гарвардський «Музичний словник», де поняття співу взагалі не розглядається (маємо «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». І цікавим є коментар до того у дисертації Сун Жуйшан в її дисертації: за цим довідковим словником виділяється «сольний спів», що потребує «героїки віртуозності» для виявлення високого мислення про Вище [17, 24]. Останнє доречно пояснює смисл вокалу як «довгого дихання», що відповідає храмовому співу, наслідуючому «спів Ангелів» – а ті «співають вічно», їм не треба брати дихання. І наслідувати їх безперервному співу можуть люди хіба що хоровим звуковеденням, де «ланцюгове дихання» забезпечує безцезурне безперервне звукоподання, органічно пролонговане «довге дихання». А от сольно відтворюване «довге дихання» – це продукт тільки віртуозного – надприродного – володіння голосовим апаратом.

Виходячи із принципу, що цивілізаційна антропоморфність релігійних уявлень вибудовується тільки на рівні цивілізаційних накопичень соціального досвіду, останній усвідомлюється через

утримування в цивілізаційних здобутках перед-цивілізаційного досвіду. Найкращою ілюстрацією цього є інструментальний вжиток Античності, в якій мелодійні інструменти закономірно висувалися на провідне місце, однак зберігаючи їх похідність від перкусійного запасу.

Недарма у Давній Греції (і у Римі) на першому місці серед ударних постав тимпан, попередник литавр, ударна природа якого невідривно була від тонової визначеності, координованої із мелодичними інструментами як струнними, так і духовими. Саме запорізький оркестр, на візантійський манер, із сурм (дерев'яних труб) і котлів-литавр в узгодженні з ренесансним мисленням XV століття подавав відновлення звукового колориту Античності. Адже у XV–XVII ст. домінували у вжитку струнні щипкові, і в узгодження з цим оркестр Запорізької Січі увів у своє звучання «пом'якшені» труби, на відміну від міді римської і візантійської воєнної практики. Ця українська адаптація римсько-візантійської спадщини в інструментальному «оздобленні» воєнного буття, можливо, стала відгомонам впливу давньогрецької мистецької сфери: адже у Стародавній Греції використання ударних у воєнній музиці не культивували, це стало надбанням вжитку Риму.

Взагалі давньогрецька і давньоримська Античність широко розгорнула користування різних ударних без визначеної звуковисотності – грецьке надбання – це кимвали-тарілки, бубни, кроталі, псифіри, роптри, а до них у Римі додалися дзвіночки, scabellum (дерев'яне або металеве пристосування для відбивання часу). Все це мало особливе призначення в театральних, взагалі театральньо-містеріальних акціях, які в Римі замінювали цирковими виступами і які включали саме театралізовані вистави мімів, ігрові дійства з гімнастичними і воєнно-бойовими змаганнями, разом з гладіаторськими боями та розправами з хижими звірами.

Однак вказані циркові вистави Давнього Риму сприяли застосуванню таких багатоголосих і врочистих інструментів, як органи, значущість яких у духовному (двір імператора у Візантії, що був не тільки главою держави, але вищим ієрархом церкви) і позацерковному бутті у цілому стояла нездоланно високо (не

забуваймо, що у Православ'ї Нерозділеної церкви не існувало спеціального протиставлення церковного і світського, той раціональний розділ ствердило Католицтво, особливо Протестантизм). Ця відкритість Риму до насичення шумово-ударними інструментами на рівні християнізації проявилася у впливі на літургійну практику *неримських етносів*, зокрема тих, що стали сприйнятливими до римської культури загалом – такими були кельти, галли, ірландці й бритти, які зацікавлено і ревно прийняли Християнство у вигляді Західного Православ'я [18, 61–102].

Адже, як вже зазначалося, саме Ірландсько-Бриттська церква увела дзвони у Службу Божу, попри суто вокальне храмове Богослужіння у Візантії. Так само *канонізованим* став у християнській церкві інструментальний учасник літургійної музики, і якщо до сьогодні дзвоніння означає християнську службу у всіх конфесіях, і це не складає винятку і для Православ'я, яке підкреслює своє суто вокальне, у цілому вокально-хорове відправлення літургії. І Православ'я має, як вже підкреслювалося вище ще й той привілей, що зберегло дзвоніння низькозвучних великих дзвонів. Західне Православ'я Галлії, Ірландії, Британії згодом було витіснене в XI–XIII століттях в Галлії (яка стала називатися Францією з VIII ст.) Галліканством у середині XIII ст. та Католицтвом у Ірландії і Британії, причому тут вкрай криваво.

Так що православний, ірландсько-бриттський церковний винахід «басовитих» дзвонів зберегла тільки Русь і православна складова слов'янського світу. Це зумовило багато в чому глибокі проникнення в українство як націю кельто-ірландських, кельто-бриттських компонентів у вигляді дотичності до *містичного* Православ'я (див. культуру «козаків-характерників» у козацькому бутті, що базувалася на прямих контактах козацької старшини із ісихастськими центрами Афону – про це йшлося вище).

І все ж християнська «дематеріалізуюча» спрямованість подання інструменталізму у європейському музичному просторі сковувала звернення до ударності, що одного разу було здолане світоглядною настановою XX ст., сформульованою як «розрив із європоцентризмом у європейському мисленні». Показово, що

цей мисленневий поворот у зверненні до культурно-протилежної традиційно-національної, традиційно-регіональної позиції бачимо у планетарному масштабі в позаєвропейських націях – тільки вже в напрямку «розриву з націоцентризмом» задля солідаризації з європейською культурною ідеєю, а не раз і з афро-американськими впливами джазу і рок'у. А у культурах Далекого Сходу спостерігаємо принципову синхронізацію з європейськими зусиллями «вбирання» африканського здобутку, технологічно й виразно-штучно полярно-протилежного до далекосхідних традицій не менш, ніж до європейських.

У книзі В. Чернеця та О. Маркової наведено приклад «розшифровки» змістовності футуристичного твору Е. Вареза «Іонізація», усвідомлення якого у звичних вимірах персоніфіковано-психологізованого тематизму є неможливим. І тільки вихід на основи «філософії інструментів» – ударних у даному разі – дозволяє вказати на ідею-символ цього безумовно геніального творіння:

«...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 “очищаюче”, майже “катарсично” після все наростаючої напруги чистої ритмо-ударності. Ця дзвонівість за смыслом виступає як благословення... – звуки дзвонів чітко асоціюються із сакральністю, ... як погляд у Небо після вогнетуження у земних негараздах, кульмінаційний сплеск яких відзначені звуком біди, «виттям» сирен. І всю цю сукупність відсторонюють звуки дзвона... Символізм того твору довго не обговорювався, в історичних колотнечах завжди смыслом конфліктності ставала кривава примара війни. Але у творі, названому “природознавчо-фізично” (“Іонізація”) і створеному в період політичного “затишся” після Першої світової війни, революцій та громадянських воєн у різних куточках світу (1931), звичні промітетичні мистецтвознавчі зусилля словесно пояснити той комплекс напруження і розрядки через музику не склалися» [18, с. 52–53].

Автори монографії приходять до формули, що підводить підсумки аналітичних культурознавчих пошуків: «Без прийняття

символіки перкусійності в різноспрямованості ударно-шумового і тоново-вивіреного звукоподання сенси тої композиції знецінюються до уявлень про «експериментальний кунштштюк» [18, 53].

Як бачимо, ударним інструментам притаманна *лінеарність* звуковлаштування, яка визначає специфіку партій перкусій, що наочно втілюється у нотному записі фіксацією їх партій на так званій «нитці». І клавішні перкусійні складові, ксилофон і маримба, також є мелодійними у своїй основі інструментами, хоча в певних умовах допускається гра «гронами» з кількох звуків, щоправда, не диференційованих у динамічно-ритмічному плані. В числі ударних фігурує челеста, яка за суттю являє мініатюрний клавір, і часто в умовах виконавської роботи її партію грають з відповідною артикуляцією і динамікою піаністи. Ударні якості виділяють також і звучання фортепіано, інших клавирів – до середини XVII століття був у вжитку візантійський тип органу, про тип звуковедення на якому добре свідчить давньоруська ідіома «в органи биті», коли саме силовий момент в натисненні клавіші забезпечував «аккламаційний» дух візантійської органної продукції – підтримувати урочисто-прославний тон «аккламацій», тобто вітально-виголошуючих вигуків на честь Вищого та імператора.

На хвилі «німецької культурної ідеї», плодом якої стало утворення об'єднання (протестантів і католиків) Західної церкви, склалася нова концепція церковного органу, для якого принцип *cantus planus* став вирішальним щодо звукоподання. А у XX столітті практика «таперів» (буквально «стукальщиків», від франц. taper – «стукати»), вміння яких підтримувало танцювальні зібрання («дансінги») з наступом XX століття, відсторонивши бальну добірність вальсових і подібних до них танцювальних спілкувань доби романтизму. «Стукаюча» фортепіанна (скоріше піанольна) гра відзначала культуру так званого «білого» джазу, тобто піаністично подаваної музики кек-уоку і рег-тайму, ансамблеве духово-ударне виявлення яких стали основою «гарячого» джазу 1910-х.

Тапери склали суттєвий прошарок в мистецтві «німого» кіно, гра яких потрібна була задля приглушення тріску обертань кінострічки, з одної сторони, а з другої – певним порядком естетизу-

вати дійство «рухливих фотографій», чим в своїй основі й було візуальне дійство на кіноплівці. Врешті решт, «таперство», гра «стукальщиків» стала складовою мистецтва, виходила за межі художності, однак утворювала своїм естетизуючим континуумом суттєву ланку кінокомпозиції як художнього цілого.

Однак «стукарство» як складова клавірної та фортепіанної техніки увійшли у класику ХХ і ХХІ століть, оскільки «ударна» специфіка фортепіано культивувалася певними авторами. І в першому ряді величних творів у тому типі минулого віку – «Музика для струнних, ударних і челести» Б. Бартока, в якій фортепіано поставлене у групу ударних (а челеста формально-термінологічно відділена і від ударних, і від фортепіано, яке у практиці виконання цього твору досить часто «замінює» челесту). Фактично ударність фортепіано домінує у творі Б. Бартока, який емблематизував «космізм» змістовності того, що назвали «мініатюра ХХ ст.»: п'єса «Allegro Barbaro».

У цій композиції справедливо ввижається дещо стихійно-доісторичне, навали племен-завойовників, можливо (судячи з пентатоніки виділеної мелодії-теми на білих клавішах), це – натяк на предків-угрів/гуннів, що згодом заклали початок угорської нації. Однак стихійно-примітивне «вистукування» – фортепіанне мартельато у «рухливій педалі» середніх і нижніх голосів, певна оголеність моторики на дисонуючій акордиці «акомпанементу», відзначена пентатонічна тема-мелодія у верхньому голосі, контури якої видають лінію Хреста і Кільця ( $a^1 - g^1 - c^2 - a^1$ ). Тим вказується на космічний символ «перетину світів», ідеального й матеріального, який сформував і саме християнську емблему (Барток схилився до прокомуністичних позицій, разом із З. Кодаї працював у керівних культурних ланках Угорської Радянської Республіки у 1918 році, не поринаючи спеціально у церковну символіку), а також на позачасовий покажчик Кільця-Круга як втілення ідеї Усього, Бога [24, 25].

Особливе місце займає «стихія ударності» у творчості надзвичайно масштабно-ємного втілювача ідей-образів минулого століття К. Орфа, який через баварські профольклорні над-

бання надав антиромантичному потокові німецької музики минулого століття самозначущої стильової якості *примітивізму*. Останній складав підоснову інших провідних напрямків модерну та авангарду, тобто символізму, футуризму, експресіонізму, одночасно концентруючи примітивістські тенденції вказаних базисних та інших течій (веризм, неокласицизм), чим мистецьки уточнювалося найменування світоглядного вибору епохи Науково-технічної революції і *психології підсвідомого*.

Увесь Новий час пройшов під знаком Розуму й Свідомості, а ХХ ст. психологічний принцип змінив на протилежне: Підсвідоме, що презирливо засвідчувалося як фізіологічне в принципі, примітивно-інстинктивне, в контексті релігійного Відродження ХХ ст. і в конкретиці конфесійної чіткості розгляду літургійних прикмет у відповідному музичному оснащенні психологія Підсвідомого вивела на масштаби відкриття міфологічного і релігійного мислення як самодостатньої цінності.

Таким чином, «філософія ударних» генетично-історично і творчо-онтологічно вибудовується навколо цінностей тих інструментів, які володіють достоїнством втілення високої абстракції *тоновості*, забезпечуючи *привілейоване місце, подібне до генетичного коду ліра-авлос в мелодичних інструментах, для тимпанів-литавр і дзвонів*. Ритмічно-організуюча та емоційно спрямовуюча дія цих перкусійних артефактів базується на дотичності *до мусікійського кореня звуково-музичного «виробництва»* у вигляді тоново вираженої висотності. Ця висотна визначеність не безпосередньо, а через тембрально-регістрове розташування зближується із висотно-визначеними звучаннями, особливо, через способи тремоло, що «продовжують» дрібно-ритмічним повторенням взятий єдиним ударом звук. Той самий прийом «тремулювання» ставав способом подання інтонаційної виразності, тобто співставної з мовленням, оминаючи останнє як таке, у струнних щипкових інструментів.

Як вище вже узагальнювалося, у православній Україні, саме у центрі бойових акцій на захист віросповідальної Істини, вирощений був принцип зіставлень афонського ісонного співу з реа-

ліями інструменталізму язичницького Риму. В Україні відбулося психологічне переосмислення у сприйнятті названих воєнно-інструментальних візантійських індексів у святкуваннях воєнних дій, породивши запорізький воєнний оркестр із дерев'яними трубами-сурмами у речовості, відсунутій від «мідного блиску» мідних звучань. Так виступає метафора уречевлено поданої «дема-теріалізації» звукового образу «церкви войовничої», вихід вояків якої тримався на тоновій «нитці» басового «гудіння» литавр-котлів. Історично саме запорізька воєнна активність на захист Православ'я надихнула чеських гуситів-таборитів, які в основу своєї переможної тактики бою в спиранні на пересувні фортеці-табори запозичили український винахід «фортець на возах»: дистанційний вогонь гарматників і стрільців-мушкетерів (стріляючих з мушкетів-рушниць) став найпотужнішим способом ведення переможного бою, який викликав захоплення мілітарно налаштованих королів та шляхти Франції (про це детально викладено у праці Г. де Боплана [4, 20–21]).

Творчі пошуки музики протягом у цілому примітивістськи налаштованого ХХ сторіччя органічно замкнулася на творенні «нової простоти», – концепції геніального естонського майстра А. Пярта, який прийшов, через релігійні звернення до різних християнських конфесій, до простоти-глибини християнської ортодоксії Православ'я, музично-концепційно збудувавши свою «філософію дзвонівості». Вона закладена церковною символікою дзвоніння, яке широко надихало високе мистецтво через уведення дзвонівих фрагментів «звукових картин» задля життєвої повноти втілення подій, відносин і персонажів-образів. А у підсумку цього «дзвонного налаштування» виступила *техніки-смысл «тінтіннабулі»*, як те, що для автора символізувало образ церковного дзвіночка як відбитка і концентрат величчя церковного дзвоніння, що увібрало розмах літургійного Служіння усієї сукупності християнських церков.

Далі приєднуємося до тези, яка увінчує характеристики «філософії перкусій» у книзі В. Чернеця і О. Маркової і котра підводить рису під описами змістовності речевих можливостей інструментальної конкретики вираження ударності:

«...Саме перкусійний рівень інструментального вираження порушує історично найглибші грона того, які в сучасних умовах прийнято називати “релігійним інстинктом” людей, вказуючи на шар протораціоналістичних передлогічних конструкцій, які, тим не менш, не протистоять логіці й раціо, а видають їх у фігурах міфологічного мислення, що охоплює містичний пласт співвіднесенням із раціоналістично «лінійним» наслідуванням, утворюючи особливого типу “зрощеність” фізично-речової конкретики із метафізично (над-фізично) поданих смислових утворень» [18, с. 56].

**С.17** Підводячи підсумок історичним описам, узагальненням та спостереженням, зазначимо такі позиції: тоновість

– тонові прояви музичного вираження, що демонструють штучну-надприродну, інтелектуально-людську специфіку матеріалу музикування, знайшли в перкусійній уречевленості сприятливі можливості для формування «чистоти» тону із репетитивної наполегливості «мартелятного» подання ударно видобуваного звучання. тобто, з доступної (для живих істот) здатності удару одного предмета по іншому репетитивне налаштування у звуковиявленні виводить на *тонове видобування звуку*, неприродне виявлення можливостей із природою народжених речей і осіб;

– вказана здатність «видобування тонів із шуму» у первісній перкусійній налаштованості звукодобування» орієнтована не на антропоцентричну здатність мовлення, однак на поєднання тієї людськи-штучної тоновості із багатством звуконаслідування відносно предметно-звукооточення людини, засвідчуючи доцивілізаційний принцип світобачення-світосприйняття як надлюдськи існуючої системи, в якій гармонізуюча спрямованість ритмізацій надавала самостійне і значуще (але не керівне) місце в людській «картині світу»;

– зазначена ударно-шумова налаштованість первісно-людського «музикування», що є невіддільним від ритуально-надособистісного спілкування задля виживання соціальної комунікації, викликає паралель до світло-виробництва людей, які з вогняної стихії, що і в позитиві зігрівання, і в негативі нищівної пожежі складає природні здобутки, яке через усвідомлення світлотво-

рення через вогонь підключає інтелектуальну експансію людини, розширяючи суттєво візуальні надбання, які, на думку психологів, є первісними живильними чинниками інтелектуального озброєння homo sapiens.

## **2. Онтологічна первісність струнно-щипкових інструментів у становленні струнного музичного інструментарію світу**

Вище зазначено було історичний привілей ударності у просуванні «світла-вогню тоновості» у сукупності інструментально-предметних напрацювань. Однак і на тлі музичної шумово-ударної Первісності проступали першомелодійні виступи, які оформилися в інтонаційну «хвилю» мелодії в умовах цивілізаційного антропоцентризму. Зрозуміло, що буттєво-історично доба Первісності не щезала жорстким перериванням і різким вторгненням цивілізації, позаяк і перша, і друга пов'язувалися холістичним континуумом буття. Відповідно, інструменти, що характеризувалися на рівні Первісності в перкусійній стабілізованій винайденій педальній усталеності звукоподання, доповнювалися інструментами, які допускали елементарне переміщення висотно-визначених звуків, цінних своєю фіксованістю і незалежністю від мартелютної повторюваності перкусій.

Відповідно, голосова здатність людей, що у Первісності старанно оминала мовленнєвий діапазон, настроюючись на звуконаслідування звучачого довкілля чи на звуковидобуття педально подаваних тоновостей позамовленнєвого реєстрового призначення, тим втілюючи уявлення про вписування себе і собі подібних у велич і силу позалюдського світу, змінилося при процивілізаційному наближенні на дещо інше. Це культивування окремих тонових виявлень, що втілюється чи то духовими – свищиками, сопілками, трубоподібними пристосуваннями із двома-трьома тонами тощо. І в числі тих перших протомелодичних інструментів виділяються струнні щипкові, і серед них впевнено називають

лук, защипування натягнутої тятиви якого справедливо вказують як на початок впровадження моно-, бі-, трихордних інструментів, що стають основою для виготовлення арфо, ліро-, кіфаро

Це шарпання натягнутої струни не орієнтоване на виписування мелодійної лінії – останнє відверто антропоцентричне, оскільки здатне своїми висотно «розкиданими» точками віддзеркалювати ламані контури мовленнєвої подачі. А та міметична відносно інтонації «говоріння» контурність у голосовому представленні не одразу стає світоглядно допустимою; спочатку усвідомлюється важливість мати перед-настройку на таку «лінеарність» – а це і є введення у «філософію струнно-щипкових», які зберігають у звуковидобутті сакральну відокремленість кожного тоново вибудованого звуку. І так званий «спів під ліру», заповіданий, за міфологічними переказами, вмінням самого «артистичного» Аполлона, був, у цілому, наближенням до декламації віршованих рядків слів, але обов'язково підтримуваних чистою тоновістю окремого звуку на смислово сутнісних моментах, спочатку й кінця рядка, передусім.

Ця сакральна затребуваність «чистоти тону» в потоці різноінтонаційного проголошення вербального тексту складала особливого типу високу відміченість такого типу звукотворення, яке зумовило використання аполлонійського надбання у вигляді саме *супроводу* співу-декламації. Завдяки цій функції утримання дотичності до Вищого цей спів-декламація утримується на рухливих у висотному плані нотах, але фіксованих у тій висотній визначеній якості, яка долучає до космічно-Мусікійського, до того, що усвідомлювалося давніми музикантами як дещо досконаліше, могутніше і взагалі вище за богів – античне уявлення про Космос стало основою формування концепції християнського Бога, наочню не уявлюваного (ікона Бога-Отця подає *умовно* Його у вигляді Старця, зображення якого розміщується над Ісусовою іконою, інакше вказана зазначеність недоступна), сила якого безмежна, але не масою визначається, а безтілесною *енергією* (цей термін фізики запозичили із Богослов'я для зазначення сили, яка не регулюється масою, але напруженням полів та енергоносіїв).

Це дозволяє зрозуміти логіку усвідомлення Піфагором монохорду як моделі Космосу-Всесвіту, при тому, що зовні він має вигляд музичного інструмента і почасти представляє його. Струнно-щипкове звукотворення, підтримуючи мелодійні побудови, зберігає дотичність до ранньоритуального культивування смислової ємності кожного окремого тону. І тим пояснюється, що струнно-щипкові складали інструментарій ренесансної гуманістичної верхівки в соціумі, тоді як струнні смичкові, у формулюванні, сприйнятого від Візантії – «ліра де браччо», «ручна ліра», тобто скрипка, усвідомлювалася як інструмент широкого вжитку.

І тому не дивно, що лицарська культура козацтва, Запорізької Січі як лицарського православного ордену, вибудованого на захист Віри, сприйнятої від Київської Русі, спиралася на уміле володіння мистецтвом гри на струнно-щипковому інструментарії: кобзі, бандурі, торбані. То були інструменти, що закріплювалися за певними соціальними верствами, оскільки кобза була інструментом, невіддільним від культурного озброєння «простих козаків», лицарів невисокого воїнського звання і соціального потенціалу. На бандурі грали ті, що були не нижче звання полковників у військовому виявленні, тоді як торбан відповідав смакам представників гетьманського оточення. Із падінням військової і державної значущості Запорізької Січі у кінці XVIII сторіччя вказані воєнно-соціальні градації втратили смисл, бандурне мистецтво комерціалізувалося, кобзарі й бандуристи стали хранителями вмінь, які вміло представляли рівень воїнської відваги, що закладалися в текстах епічних дум, які утворювали епіцентр репертуару бандуристів.

Воєнно-соціальна розшарованість кобзарів-бандуристів мала далекосяжні, історично підтримані паралелі до двоїстості представлень героїчних текстів у патріотичних переказах у православних Ірландії і Британії: мистецтво бардів і феллідів. Думовий пласт козацької поезики, який відзначили польські дослідники терміном «дума», склався, як відомо, на базі літературної традиції Київської Русі, а значення слова «дума» збереглося у першослов'янському значенні тільки в Польщі: *duma* – гордість, бо, дійсно, це збереження пам'яті про гордість нації (І. Зінків [6]

вказує на іншу етимологію терміну, пов'язану з народно-професійними виконавцями давньоіранського епосу – думів, а також словом давньоіранського походження «думати»). І якщо з бардівським здобутком розправився у 1642 році кривавий (але дуже «прогресивний» за вимірами революціонерів-антимонархістів) О. Кромвель, фізично вирізавши до одного всіх бардів і спаливши усі їх музичні інструменти, то досить печальною виявилася й доля більшості бандуристів у 1930-ті роки, лицарський аристократизм поезії яких, хоч і підтримуваний від ХІХ ст. жебракуючими мандрівними бандуристами, радянську владу драгував пам'яттю про подвиги в ім'я Віри і козацької Честі.

Тому в клавірній і саме фортепіанній техніці до сьогодення живе пам'ять про струнно-щипковий базис клавірності, яка має як ударні, так «щипкові» виявлення. У не раз вже цитованій роботі Чернеця В. і Маркової О. відмічається: «...Пальцева гра на клавірі має непряме співвідношення із цимбальністю, тим паче, коли гра здійснюється не пальцями, а спеціальними молоточками. І скільки б у методично-учбових цілях педагога-піаніста не наполягали на «молоточковості» дій пальців на руці піаніста, самостійність 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 чутливістю до дотику, співвідносною із «защипуванням-поглажуванням» клавіші, які на певному етапі розвитку інструменту замінили струни для гри...» [18, с. 53].

Ще раз нагадуємо про ренесансне піднесення авторитету струнно-щипкової гри як здобутку аристократичних верств, явище «інтелектуального дозвілля» гуманістів як високоосвічених та надзвичайно діяльних особистостей, для яких вчені заняття, мистецькі (за нашими критеріями, наукові за їх) досягнення і обов'язкова відкритість до музикування складали «стиль життя», «стиль мислення». Ще раз підкреслюємо: українське козацтво, з глибокою турботою про навчання у школах Академії (прості кобзарі – також у кобзарських цехах), із пильним дотриманням смаку до музичних занять – це все почерк лицарської

ренесансної культури, в якій перераховані вишколи навченості, мистецької озброєності, несамовитої віросповідавльної відданості та органіки суворого воєнного налаштування складають дещо нерозділене, це саме і є ренесансним принципом мислення і дій.

Китайська дослідниця Юань Шуцзін підсумковувала ці враження щодо глибинно-ренесансного виявлення культури українського козацтва, вказуючи на те, що віола, лютня і пізніше гітара глибоко цінувалися аристократичними колами як найбільшою мірою відповідні витонченому, вишикуваному музикуванню в салонах гуманістів, тоді як скрипка в епоху Відродження була суто народним інструментом. І підкреслювала, що «останнім трувером», спадкоємцем готичної традиції в умовах Ренесансу, вважають Ескюреля, то показовим стало вживання у його піснях акомпанементу, призначеного для гітари, лютні та арфи» [22, с. 19-20].

Показовим стало вживання в Україні в народному бутті візантійської спадкоємиці «ліри де браччо», тобто скрипки (див. склад «троїстих музик», в оформленні ансамблю котрих Т. Полянська справедливо впізнавала аналогії до італійської, згодом західно-європейської у цілому тріо-сонати [14, с. 164-165]. І скрипкова гра поширилася у Західній Європі на хвилі пост-ренесансної барокової доби, в якій церква намагалася відновити церковний пріоритет по відношенню до ренесансного культурного «двоєсвіту», і саме в цьому культурному річищі поширити в масах вірян зацікавленість в усталенні релігійних засад – від церкви йде заохочення розвитку скрипкового мистецтва, передусім в Італії. Саме церковний виразний принцип італійської скрипки кидається у вічі, коли охоплюємо бурхливий розвиток італійської скрипкової школи у XVII-XVIII ст., що «обривається» на тріумфі Н. Паганіні, який демонстрував свої «демонічні» налаштування.

У дисертації Ліу Бей зроблено висновок-узагальнення, у якому саме церковна спрямованість італійської скрипкової школи відзначила і її прикметну ознаку, і суттєвий чинник виразності італійської скрипкової гри:

«Італійський скрипковий концерт завершив певну світоглядну еру саме релігійного світоглядного спрямування. Віденський

концерт поставив на привілейоване положення фортепіанний тип концертності – наочно це зробив В. А. Моцарт, переставши писати скрипкові концерти і зосередившись у останнє десятиріччя свого творчого піднесення на фортепіанних концертах...» [10, с. 64]

І фортепіано у романтичну добу, причому, передусім, у вигляді «легких» фортепіано, які розробили *піанізм* як такий, повністю «підмінили» скрипку у вокальному навчанні – і все це на тлі відвертого релігійного Відродження: «легкі» фортепіано втілювали своїм «перлинним», «точковим» звучанням певну «дематеріалізацію» в дусі «щипковості» інструменталізму аристократичного вжитку (ідеологія Реставрації монархії!), в той час як лістівське «бетховеніанство» запропонувало філармонійно-театралізовану «демократизацію», в якій «рояльні-оркестральні» фортепіано через механіку щільної педальності відтворювали смичково-мелодійні «щільності», які надавали привабливої життєвості їм в умовах прийняття естетики художньої «життеподоби».

Слід пам'ятати, що «чембальний» дотик до клавіш склав спеціальну лінію розвитку фортепіанної педагогіки Г. Нейгауза, який був спадкоємцем віденської школи піанізму Й. Гуммеля (див. про це у Л. Степанової [16]). І такий фортепіанний підхід (німецька «праворучна» quasi-бетховеніанська постлістівська техніка фортепіанної гри, див. про це – у книзі Д. Андросової [1]) складала протилежність клавірному проклавесинному *моцартіанському* піанізму (див. [Ш.]), базувалася на *салонному* способі гри, що тримався на динамічній єдності усіх голосів (французька фортепіанна школа – див. про це у Д. Андросової [1]), що склалася у продовження клавірного моцартіанства і отримала повноту геніального піаністичного втілення у творчості Ф. Шопена-піаніста.

Історично-формально той французький піанізм зазначився в діяльності лондонської (М. Клементі) і віденської (Й. Гуммель) шкіл, з яких перша, у величному поданні її ірландцем Дж. Фільдом, що уособлював «кельтську хвилю» культурного руху першої половини ХІХ століття, і друга, виявлена феноменально-віртуозним даром Гуммеля-піаніста, визначили висоти недосяжних звершень у представленні одухотвореної «перлинності» надшвидких «іс-

крометних» уславлюючих Наджиттеві цінності Ідеального фортепіанної гри. Та генетично «чембально-цимбальна» лінія фортепіанізму була люто відкинута революційними установами 1848–1849 років, зберігалася у «провінційних» умовах як у Європі, так і на вітчизняних теренах, наприклад, у Лембергу-Львові, де працював і був ректором консерваторії у кінці XIX сторіччя блискучий вихованець Шопена-піаніста К. Мікулі.

Не раз відзначалася автором даного нарису особлива турбота про збереження салонності в українській провінції – українське шляхетство, в певних моментах свого життєвиявлення, солідаризованого із польським культурним провінціалізмом – ну хоч би в особі М. Завадського, тоді як специфічно українські салонні здобутки знаходимо у Харкові, в діяльності М.Д. Дмитрієва, що виховав М. Лисенка як блискучого салонного піаніста. Цю ж стильову лінію підтримувала вже в межах XX століття педагогиня, згодом професорка Одеської консерваторії, уродженка Житомира і учениця В. Пахульського по Києву М.І. Рибицька.

Педагогічний підхід Марії Іпатіївни Рибицької формував у її учнів основу так званої «фортепіанної перлинності» та стриманої, делікатної динаміки. У її виконавських настановах переважали поміркованість у звуковидобуванні, уникання різких контрастів, надмірного драматизму й експресивної перебільшеності. Їй були ближчі м'які, пластичні, поетично забарвлені образи.

Творчі контакти з Левком Ревуцьким і Борисом Яворським засвідчують належність її мислення до салонної традиції, що згодом стала підґрунтям для формування просимволістських стильових орієнтирів у фортепіанній грі. Водночас ця естетика «легкого фортепіанізму», яку плекала Рибицька, не отримала належного продовження серед її учнів через ідеологічне заперечення в радянський період усього, що асоціювалося з монархічною культурною спадщиною.

Ці ознаки салонного піанізму певною мірою зберігав професор Ю.І. Некрасов, чие навчання в аспірантурі у класі М. Грінберг, спадкоємиці К. Ігумнова, причетного до школи М. Зверєва, дозволяло йому гнучко сполучати навички традиційного

у ХХ сторіччі прооркестрального фортепіанного бетховеніанства із торканнями специфічного просалонного піанізму, що мало продовження в учнів Некрасова – Д. Андросової та О. Рижової, які й самі грали, і грають стильово альтернативно у «бетховеніанській» та «моцартіанській» манерах, передаючи це своїм вихованцям (див. виступи випускниці О. Рижової Г.Вовченко в Одеській філармонії і поза нею, ін.).

Ця «прозорість» певних ліній фортепіанної гри до салонної клавірності коригує узагальнюючі назви книг, присвячених історії фортепіанного виконавства. Так, серед книг Н. Кашкадамової, відомої авторки підручників з історії фортепіанного виконавства, знаходимо симптоматичну назву: Кашкадамова Н. Мистецтво виконання на клавійно-струнних інструментах (клавікорд, клавесин, фортепіано). XVI-XVIII ст. [7]. У назві праці виділено світоглядно-настановчу позицію: клавійно-струнні інструменти – клавікорд, клавесин, фортепіано. І уточнюємо: клавійно-струнні/щипкові. Бо у грі на рояльно-оркестральних інструментах наслідується прокантиленна манера у поданні симфонічно прийнятної «смичкової» наспівності, що народжена хвилиєю піднесення романизму-реалізму середини ХІХ століття: щоправда вираження, усвідомлювана через наближення до мовленнєвої сфери. Але в такий грі втрачається *правда дотичності до ідеальності*.

Це наближення до правди життя в музиці відтісняє вокальність в опері, залишаючи в ній місце в межах декламації і «стискаючи» аріозні виходи, які і є суттю подання вокальності. Появляється примаара шенбергівського Sprechstimme, в якому мовленнєві накопичення «накривають» вокальність, надаючи підсумковому звучанню відтінок катастрофічності, яку стараються випраправдати міметичними посиленнями на «непривабливість» соціально-життєвої моделі, що вірно тільки почасти. Оскільки штучний світ мистецтва знає не тільки життєвий мімезис, але і наслідування ідей (за Платоном), а відмова музики «емансипованої дисонансності» від *компенсативного* ідеального мімезису, що зазначає її небезпечний для цього мистецтва розрив із церковністю як втілення ідеальності.

Однак розрив з ідеальним початком світу, втілений у мистецьких формах, актуалізує потребу «почати з початку», що й здійснює примітивістський заряд буття у ХХ столітті, виділяючи ударно-шумову сферу на перший план музичного використання і позбавляючи останній апріорної художності. І таке оновлення мистецького заряду виводить на перегляд усіх підвалин вираження, заохочуючи струнні, які у вигляді смичкової групи утворили епіцентр виражальності художньо самодостатньої музики, – відмовитися від кантиленної смичкової здатності. І симфонічний оркестр позбавляється струнної групи («Симфонія псалмів» І. Стравинського, 1930), інструментальне використання загалом уникає звернення до струнних (твори Е. Вареза 1920-х–1930-х років). А от партії струнно-смичкових наповнюються прийомами гри, які витісняють смичкову кантиленно-мелодійну специфіку на вторинну роль, виставляючи на перший план ударно-щипкову специфіку акордових побудов (II і IV частини «Музики для струнних і челести» Б. Бартока, 1936).

Але головний удар – від сонористичного наступу, очевидність перспектив розростання якого надихнули американського музикознавця А. Росса сформулювати у 2007 назву своєї книги про підсумки музичного розвитку ХХ століття у таких термінах: «Далі шум. Слухаючи ХХ сторіччя» [26].

Початок ХХІ століття вражає поворотом (термін в «теорії поворотів» Д. Бахман-Медик) у нову модель примітивізму – тільки не у «дикість» примітивістських первісностей, але у цивілізаційні початки мелодійності релігійно-мелодичного виявлення. У 2002 році, позначеного шерегою подій епохального призначення в музиці, а з них найважливіше – це заява «чотирьох живучих геніїв», що написали чотири Пасіони до Бахового ювілею (С. Губайдуліна, Тан Дун, В. Рім, О. Голіхов), запуск від США «культурного послання Землі» на Марс із «фольклором» болгарки В. Балканської від усієї сукупності фольклорних утворень планети, складений і заявлений на відкритті Олімпійських ігор твір «Ода міфам» Є. Вангеліса.

Останній продемонстрував відвертий нахил до популярної сфери, з надр якої він вийшов як композитор, і одночасно надзвичайно талановито й точно зазначив мінімалістську реперитивність як технічну основу свого мислення – з явною зверненістю до старовинного православного гімноспіву як джерела мелодійного натхнення. І ще одна знакова подія ХХ століття: постановка гепталогії «Світло» К. Штокгаузена, яка претендувала на реалізацію тієї Містерії, якою марив О. Скрябін, але так і не підійшов до її втілення. Скрябіністську налаштованість на містерію Штокгаузен зазначив ще у 1951 р., коли на відкриття Кьольнської радіостудії запросив Марину Скрябіну, доньку композитора (див. фотографію цього зібрання авангардистів і запрошеної для символічного зазначення ідеї М. Скрябіної [26, с.157].

Із того рубежа 2002 р. поставангардний стильовий пласт відсторонився від про-експресіоністського налаштування, який поставив на порубіжну лінію пост-авангарду – оперу «Солдати» Б. Ціммермана (1970) і «Симфонію» Л. Беріо. Поряд із названими величними композиціями в тому ж часовому проміжку стояв ще один твір: «Ісус Христос суперстар», який своєю гімнічно-переконливою презентацією і відверто популістською установкою на мас-аудиторію мав безпосереднє продовження у даному творі Є. Вангеліса.

Наведений фактологічний матеріал щодо базисності струнно-щипкового звукотворення відносно струнно-смичкової здатності видобування звуку і набуті попередні узагальнення відповідної творчої практики виводить до таких узагальнюючих тез:

– струнно-щипкова гра (як на шийкових, так і безгрифних хордофонах) складає логічно й історично «продовження» в умовах усталеного тонового мислення досвіду перкусійної «довіри» до цінності окремо взятої тоновості, закріплюючи в первісній та її переборюючій цивілізаційній свідомості першосимвол музичної експресії: тон сам по собі подає втілення досконалості звукового продукування, ритмічна узгодженість коливальних виявлень, що відтворює гармонічні можливості оточення, в якому повторюваність і народжена нею впорядкованість стає провідни-

ком високих надлюдських прикмет досконалості і високої Упорядкованості Світобудови;

– струнно-щипкові звучання чітко усвідомлювалися у вигляді «підтримуючого», «впорядковуючого» чинника вираження-висловлення, в котрому предметно-уречевлена різноманітність центрувалася навколо символу досконалості та порядку, «точково» подаваного тону; мелодійні моделі, які на рівні цивілізаційних виявів соціуму здобули простір для антропоцентричних виявлень людського світорозуміння, тяжіли до тонового поєднання, яке надихало кистево-ручні «зшивання» тонових окремішностей; мелодійна експресивність струнно-щипкового інструментарію є дітищем антропоцентричного мислення, що перемогло у пізній Античності, що справедливо усвідомлена як антична класика, позаяк концентрувала ті антропоцентричні тенденції мисленневих зусиль homo sapiens.

**Висновки.** Систематизація даних щодо витоків людської історії вказує на ідеальний поштовх культурної діяльності, в якій саме абстрагованість від людського голосу в першоспіві вказує на антимімесис в його матеріально-наслідуваному виявленні як на першосмислі протомистецької виражальності. Аналогічно засередженість на абстракції тоновості виділяє струнні щипкові, залишаючи співочий мімесис струнно-смічковим інструментам на рівні цивілізаційного антропоцентризму, який змінив міфологічний космізм перших мисленневих моделей світу, відроджуючи його частково на певних історичних шаблях типу середньовіччя, доби бароко, примітивістських ліній мислення у минулому та ХХ столітті.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Андросова Д. В. *Символізм і поліклавірність у фортепіанному виконавстві ХХ ст.* : монографія. Одеса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Батанов В.Ю. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. Автореф. дис.... канд. мистецтв., 17.00.03. Одеса: Одеська нац.муз.академія імені А.В.Нежданової, 2016. 16 с.

3. Бергсон А. *Творча еволюція* / переклад з франц. Романа Осадчука. Київ: Видавництво Жупанського, 2010. 318 с.
4. Боплан де Г. Л. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що простягаються від кордонів Московії до Трансильванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і веденням воєн. Пер. з Руанського видання 1660 року. Київ: Видавництво «ФОП Стебеляк», 2017. 168 с.
5. Еліаде М. *Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання* (пер. Г. Кьорян, В. Сахна). Київ: Основи, 2001. 592 с.
6. Зінків І. *Бандура як історичний феномен*: монографія. Київ: ІМФЕ, 2013. 448 с.
7. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано). XVI–XVIII ст.: навчальний посібник. Тернопіль: СНП «АСТОН», 1998. 300 с.
8. Леві-Строс К. Первісне мислення. Київ: Український центр духовної культури, 2000. 324 с.
9. Лосев О. Вступна стаття. *Музична естетика Античної Греції*. Київ: Музична Україна, 1972. 322 с.
10. Ліу Бей. Жанр скрипкового концерту у творчості композиторів різних національних шкіл та епохально-стилістичних переваг. Дис.: докт. філософії. Одеса: ОНМА ім. А.В. Нежданової, 2025. 189 с.
11. Маркова О. Музичні архетипи та «Прометейв комплекс» музики. *Українське музикознавство*. Вип. 30. Київ, 2001. С. 51–60.
12. Навоєва І. Л. Українська хорова, вокально-ансамблева творчість у контексті стилізованої неоготики пост-постмодерну. Дис. канд. мистецтвознавства – 17.00.03. Одеса: ОНМА, 2018. 189 с.
13. Одеська консерваторія: забуті імена, нові сторінки / гол. ред. і автор вступ. статті М. Огренич, ред.-упоряд. О. Маркова. Одеса: ОКФА, 1994. 248 с.
14. Полянська Т.П. Тріо-соната як жанровий феномен XVII–XVIII ст. Дис. канд. мист. – 17.00.03. Одеса: ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2016. 163 с.
15. Стахевич А. *Искусство bel canto в итальянской опере XVII–XVIII веков*: монографія. Харків, 2000. 305 с.
16. Степанова О. Ю. Піанізм Лондонської і Віденської фортепіанних шкіл: компаративний аналіз. Дис. канд. мистецтвознавства – 17.00.03. Суми, СДПУ імені А. Макаренка, 2018. 224 с.

17. Сун Жуйшань Духовно-пісенна генеза арії та її виконавська парадигма. Дис. доктора філософії – 025. Одеса: ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2023. 178 с.
18. Чернець В., Маркова О. Філософія інструменту – філософія музики: актуальний українознавчий аспект. Київ: Ліра–К, 2026. 127 с.
19. Шевченко Л. М. Стильові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.
20. Шейко В., Богущкий Ю., Германова де Діас Є. *Культурологія: навчальний посібник*. Харків, ХДАК, 2011. 473 с.
21. Шулґіна В., Яковлев О. Інтелектуальна біографія як жанрово-типологічне узагальнення. *Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність Пам'яті засновників музичної культурології в Україні професорів І. Ляшенка, І. Котляревського, О. Костюка присвячується. Тези і матеріали Міжнародної науковотворчої конференції 7–9 травня 2022 року*. Одеса: Астропринт, 2022. С. 235-237.
22. Юань Шуцзін. Струнні смичкові в музиці готики й бароко та їх сучасне втілення (на прикладі виконання “Іспанської симфонії” Е. Лало). Магістрська робота. Одеса: ОНМА імені А.В. Нежданової, 2023. 44 с.
23. Adler G. Über der Heterophonie // *Jahrbuch Musikbibliothek Peters für 1908*. Leipzig, 1909. S. 17-28.
24. Goodman F. Magic symbols. Brian Trodd: Handcover/ Januar 1, 1989.
25. Lebl V. *Elektronicka hudba*. Praha: SHV, 1966. 104 s.
26. Ross A. *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York, 2007.
27. Toffler Alvin. *Trzecia fala* / przekł. E. Woydyło, Warszawa, 1985.