

**АНДРОСОВА Дарія,**

доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри теоретичної та  
прикладної культурології  
Одеської національної музичної академії  
імені А.В.Нежданової,  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-3798-5271>  
[androsova@proton.me](mailto:androsova@proton.me)

## **РІЗНОМАНІТНІСТЬ МОДЕЛЕЙ БАРОКО У НЕОБАРОКОВИХ СТИЛЬОВИХ ТВОРІННЯХ МУЗИКИ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ**

**Актуальність** дослідження зумовлена подіями сучасного музичного вжитку, в якому виконання творів бароко утворює суттєву складову репертуарного наповнення дій музикантів-артистів. І якщо звернення до бароко у творчості простежується від часів Віденської школи, що встановила культ бахівської спадщини у якості творчого базису свого національного мислення, принципово прослідковується у романтиків, які від перших кроків, а особливо у концертному жанрі, спиралися на форми і виразові прийоми барокових авторів. Романтичний і перш за все скрипковий концерт, значною мірою фортепіанний концерт відмовляються від театралізованої подвійної експозиції, в якій позиція соліста відсувається на користь тематично-експозиційного «параду» тем у виконанні оркестру.

Знаменитий Концерт для скрипки й оркестру Ф. Мендельсона починається з сольної заявки тем, вихідної і смислово-базисної, що наслідує «облігатні» фактурні показники композиції барокового концертного здобутку. А один із класиків романтичної творчості Р. Шуман відверто «мінімалізує» оркестрову участь у концертній структурі, особливо стосовно його фортепіанних Концертів ор. 92 і 134. Сучасні автори справедливо підкреслю-

ють, що названі автори, Мендельсон і Шуман в першу чергу, мають пряме відношення не тільки до романтизму, а й до бідермаєра, релігійний устій світовизначення в якому привертає увагу до барокової спадщини.

Цей перелік барокових моделей у композиціях авторів XIX століття багато розширяється, аж поки не постає питання про протонеобарокові якості творів С. Франка, К. Сен-Санса і багатьох інших знаменитих музикантів. А в межах XX століття утворення цілого стильового пласта, що отримав однозначне визначення як «необароко», засвідчує значимість участі того стильового роздоріжжя постренесансної доби у музичному бутті обох століть, що передували минущому. І якщо необарокові показники із задоволенням констатувалися щодо модерно-авангардних композицій (І. Стравінського, А. Шенберга, Б. Бартока, К. Орфа, Ф. Пуленка, ін.), то не з меншою активністю відзначалися ті риси необароко й щодо традиціоналістських творів (див. «Мадригал» як назва II частини Першого квартету С. Барбера, численні посилання на барокові риси національного музичного вжитку у З. Кодаї, у Г. фон Еймерта тощо).

Все сказане стосується втілення прийомів, форм барокової музики у художній музичній системі поствіденського здобутку, і цей аспект виразності неодноразово обговорювався у спеціальній літературі, присвяченій тим чи іншим авторам. Однак сама барокова музика написана в умовах церковного чи процерковного відчуття специфіки виразності, що є несумісним із вимогами до художньої «музики для слухання». Церковність у музиці бувала категорично не сприйнятою у секуляризованому артистичному просторі доби романтизму – і не останню роль у цьому обминанні виконання і осмислення барокової продукції грало те, що авторами були послідовно-релігійно мислячі особистості, світовідчуття яких, через смислові показники їх творів, різко відмежовувалося від позацерковно налаштованих слухачів-глядачів. А це мало прямі наслідки на естетичну реакцію, яка не приймала послідовного естетизму процерковних композиторів типу А. Скарлатті, А. Вівальді, Т. Альбініні, ін.

Відповідно, сприйняття творчості тих майстрів церковного мистецтва потребувало відмови від художніх критеріїв на користь одухотвореного гедонізму чи естетизму стильово довершених побудов, що минали художню «правду життя» на користь історично довершених культурних моделей життєво актуальних ідейно-символічних абстракцій. І на цьому етапі сприйняття барокових здобутків у ХХІ столітті принципово відрізняється від культивування «бароковості» у минулі віки – адже там барокові оздоби втягувалися у художні цілісності творів, які є звуковим втіленням «другої реальності» з її ілюзорною уподібненістю життєвій процесуальності, тобто тих, що мають чіткі градації початок – розвиток – кінець і впізнавані риси авторського обличчя у стильово-жанрових ознаках.

Втілення ж бароковості у ХХІ ст., хоч і має певні паралелі до початку минулого століття (хоча б невизнання символістами художньо-авторської аксіоматичності для їх творчих здобутків), однак це не «наслідування» рис бароко у прийомах і у темах-формах, але звернення до позахудожнього тла подання здобутку, часто за сюжетно-програмними коментарями ніяк не відносного до барокової доби. В цьому плані звертаємося до певних напрацювань професора О. Маркової, вихованців її класу [10], пошуків аспірантки класу авторки нарису О. Філіппової [14], які силою обставин опинилися на рисі дослідницьких пошуків, що сягають прозорість граней художнє – позахудожнє, цінність яким надає мистецька ozdoba, що йде від глибин культурно-ідеальних початків людського мистецького вираження. Це виводить на два історично зазначених етапів ствердження барокових надбань у Новій і Новітній історії: відтворення у художній сфері прийомів і ознак барокової палітри заради пом'якшення, відсунення, відмови від міметично-художніх показників музично творчого мислення – і охоплення барокової відсторонення від театралізованої «другої реальності» в музичному ареалі, тобто оволодіння не окремими прийомами, але методологічною основою мислення відстороненого від художньої театралізації на користь ідейно-культурно цінних цілей проводжуваних вистав і акцій. Відповідно виділя-

ються два відносно самостійних розділи цілого: 1. Барокові накопичення в художній поствіденській музиці ХІХ–ХХ століть; 2. Барокова методологія «детеатралізації-десимфонізації» у музичних звершеннях ХХ–ХХІ століть.

**Ключові слова:** бароко, необароко, стильові утворення, музика ХХ–ХХІ століть, неостилі, стильова полістилістика, стильова модель, інтертекстуальність, детеатралізації-десимфонізації.

## **1. Барокові накопичення у художній поствіденській музиці ХІХ–ХХ століть**

«Емансипація мистецької а-художності» у творчих пошуках закладалася у двох протилежних напрямках, покликаних спрямовувати мистецькі здобутки на актуальні ідеї соціуму. З одної сторони, то продовження релігійної символіки заради долучення до ідеальних засад, що надихало салонне мистецтво рококо, яке певною мірою відновила Реставрація в антинаполеонівських боріннях першої половини ХІХ ст., прививши до гасла «чистого мистецтва», «мистецтва для мистецтва». А з другої – жадання «правди життя» з усіма наслідками «несамовитого» романтизму і «критичного» реалізму, з певною внутрішньою спрямованістю до експресіоністського «антиестетизму». І перший, і другий шлях виводили за межі художності, вибиваючи корінь художнього засобу мислення: втілення, на основі естетичної ідеальності, життєвих стосунків, які вказані цілі розривали на несумісні якості і тим прирікаючи художність на цезання.

В музичній сфері від Віденської школи опорою художності став симфонізм, який був напряму відірваним від церковної символічності, але залишаючи смисловий ореол дотичності до Вищого як Гармонії-Злагодження Небесного і Земного. Однак матеріалістично велич, що потребувала маси звукового натиску, руйнувала високість символічної ідеальності, закриваючи останню гуркотом оркестрової моці і напруженістю співочої мелодійності, подаваної інструментами поза голосів і у гучній гіпертро-

фованості тих голосів. І якщо «несамовитий» романтизм в особах Г. Берліоза і Р. Вагнера розгортали оркестрово-симфонічну масштабність звучання за рахунок кількісного та якісного розширення можливостей оркестру, у тому числі (і в першу чергу) через первісність у драматургічному розкладі інструментальних зручностей, то Бідермаєрівський запал ряду авторів не мали нахилу до того розширення оркестрової масштабності, яка видавалася в оркестрі Берліоза, Вагнера і з ними солідарних митців.

Як знаємо, геній Ф. Шопена взагалі минав оркестр, хоча його два фортепіанних Концерти з оркестровою участю зайняли відразу і назавжди місце класичних подань того жанрового типу. І хоча в Концертах названого автора витримується класичний принцип театралізованої подвійної експозиції у структурі першого Allegro, у цілому співвідношення партій соліста і оркестру спирається не на «змагальність тих партій, але на компенсаторність і при відвертій первісності-базисності гри соліста.

Названа сторона виразності шепетівських фортепіанних Концертів складає відчутну паралель до композицій довго недооціненого в масштабах його внеску Й. Гуммеля, чеха за національністю, величного представника австрійської музичної культури XIX сторіччя і глави Віденської школи піанізму у першій половині XIX сторіччя. Бідермаєрівське стильове тло мислення цього дивного віртуоза-виконавця і високоталановитого композитора стало предметом дослідження в дисертації випускника аспірантури ОНМА Хуана Цзюньтао, у якого у числі оригінальних і переконливо обґрунтованих висновків фігурують такі рядки: «Звертає на себе увагу насиченість тем церковною символікою, а також відміченість колоритом ноктюрну (як молитовного співу Трипсалмія Заутрені у Ноктюрнах Дж. Фільда). У цілому ліризм молитовності і ліризм жанрової романтичної танцювальності утворюють певний виразний континуум *монологічного* прояву, який очевидно наближений до надособистісного ліризму концертів бароко. Так у симфонізований концертний *цикл впливається бароковий ген, дотичний до релігійної строгості вираження барокових концертів*» (курсив мій – Д.А.) [ 15, с. 71].

Як бачимо, першим і вирішальним показником дотичності до естетики бароко в тому аналізі композицій Й. Гуммеля виступає його спірання церковну символіку у темах і *монологізм* драматургічного мислення. Вказане поєднання принципове: церковна символіка пронизує твори віденських класиків, але на принциповій *діалогічності* драматургічних засад, натхненних театральністю. Останнє не стосується творів бароко, політематичність у яких має місце, але остання підпорядкована варіативності, що походить від поліфонічних форм, базових для церковності.

Із сказаного випливає теза про *a-симфонізм* мислення згаданих композиторів, що звучало у канонізованому бетховеніанстві другої половини XIX і в академічній музиці XX століття принизливо, оскільки здатність «симфонізації» ототожнювалася із виходом на актуальну художність, на «масштабність» мислення, що усвідомлювалося виходом на «широку» аудиторію типу філармонічної, оперно-театральної, які забезпечували (чи навпаки) визнання «демосом», а це надто вагомо звучало у добу «боротьби за демократію» як єдиний достойний спосіб соціального ствердження. Камерність же асоціювалася із «салонною замкненістю», яку треба долати театральною яскравістю подання образів і прийомів гри.

І тим не менш, внутрішній ритм мистецького розвитку розгортав механізм «опору симфонізації», який охоплював мистецькі явища, зовні несумісні з такого типу налаштуваннями. У числі тієї «анти-симфонічної стратегії» – твори Р. Шумана, який написав три фортепіанних Концерти, з яких Перший, знаменитий *a-moll*'ний, вибудований був у традиційних трьох частинах під тиском коханої дружини, дивної Клари Вік-Шуман, яка стала легендою жіночої відданості й одночасно оберігачем традицій у реєстрі творчих знярядь Шумана-композитора. З трьох фортепіанних Концертів тільки Перший відповідає зовнішнім ознакам будови того жанрового типу (хоча і в ньому ясно, що смисл зосереджений у I частині, самодостатній у переконанні автора.

А от Другий і Третій «стислі» до умовної двочастинності, а, головне, в них оркестрова партія згорнута до краю можливого, до «коментора» щодо фортепіанного монологічного викладу. З того

приводу в дослідженні Хуан Цзін'ятао зазначено: «...Наполягаємо на концепції фортепіанних Концертів щодо композицій вказаних опусів, зазначення специфіки яких («Концерт-штук» для фортепіано з оркестром оп. 92, «Концертне Allegro зі Вступом» оп. 134) відповідає паралелі до облігатних барокових концертів із ознаками в них так званої «концертної форми», рівняння на яку суттєво коригувало ліризований-монологізований концертний виклад доби романтизму» [15, с. 113].

У вказаних творах Шумана спостерігаємо вже не а-симфонізм, і переконаний «анти-симфонізм», бо не велич оркестру як «гідного супротивника» по відношенню до виступу соліста, однак *доповнення* до фортепіанної монологічності, тобто якась гіпертрофована облігатність, якщо все ж продовжити порівняння із бароковою концертністю.

Викликом достоїнствам симфонізму в різних вимірах стала культура мініатюри ХХ століття, в якій космічні масштаби образу вкладаються у кілька десятків тактів запису, причому принципово фортепіанного і того, що ніяк не претендує на оркестрове ущільнення. І це стосується «Allegro barbaresco» Б. Бартока, мініатюр А. Веберна, у вокально-хоровому втіленні – у М. Леонтовича, у тому числі в його «міні-опері» в одному акті «На русалчин Великдень». Ця операція «надщільного стиснення» у скупі обсяги розгорнутої до нескінченності змістовності Леонтович робить наочно, скориставшись схемою вагнерівського «Трістана» для подання надлюдської ємної глибинно-християнської ідеї «прости – заради Великодня – хоч би і ворога свого» як творення «нелюді» русалчиного оточення (див. детальніше [21]).

Гучноголосий потік вагнерівського психологізму, налаштований у «Трістані» на піднесення людських грішних безпорядностей на висоту Любові Христової, реалізується в оперному оркестровому симфонізмі, в якому довершеність спокутної Смерті доповнює до захвату краси образ любовного томління. Це не звичне для доби романтизму і не відповідаючи правді буття гасло «кохання долає смерть», однак дещо інше: сумирна щедрість доброти не співпадає взагалі зі смертю. У своєму виступі на кон-

ференції професор О. Маркова звернула увагу на парадоксальність і «несвоєчасність» того християнського гасла, яке висунула опера М. Леонтовича: 1921 рік, напруження Громадянської війни, установка на те, що «хто не з нами, той проти нас».

Християнська сумирність ідеї принципово незакінченої опери Леонтовича була однаково непридатна для прийняття ні одною з воюючих сторін. Убивство композитора символічно залишилося нерозкритим, що ніби відповідало утопічності тої ідеї висунутої примирливої позиції, що багатозначно вкладена була в уста нелюдські – і нелюдським же оточенням прийнята. В цій опері не було місця драматичним зіставленням, протиборствам, виявленям «сильних характерів». І тому схема «Трістана» у драматургічному напруженні подання томління любов'ю, що живила безмежне нагнітання оркестрового *crescendo*, а за тим – безсиле падіння на вихідну точку томливого Очікування в межах могутнього вагнерівського оркестру, у Леонтовича видала дещо протилежне.

Вихідною точкою опери (і її ж закінченням) стало тихе захоплення спогляданням краси – не напружене Очікування, але поглинання ласкавої принадності видіння, напруження у нездоланному наближенні до Дива, Загроза розплати за недозволене споглядання – і спокійне полегшення при щезанні виниклої загрози. В опері на 1 акт нема місця «переживанням», тут нема напруження протистояння добро – зло, написані у лібрето і несклаповані композитором II і III акти, де виникає тривіально-романтична історія про любов гарненької «нелюді» (у вигляді «шостої» Русалки – не владної, не найкрасивішої, «шістки») у соціально-буттєвих аналогіях, і усередненого у своїх достоїнствах Козака, це виглядало смислово жалюгідною, геній Леонтовича, як бачимо, категорично відсувався від тої «безідейної-безпроблемної» інтриги.

А от ідея всепланетарної компенсаторності націям, що пройшли через пекла Першої світової війни, грандіозних революцій і громадянських воєн як в Європі, так і в Новому Світі, у 1921 році – «прости ворога свого». І все в масштабах «міні-опери» (як тоді називали «опери-хвилинки»), що у варіантах експресіоністського вирішення такої «стисненої» композиції у Б. Барто-

ка («Палац герцога Синя Борода») чи у А. Шенберга («Очікування») утримувалися нагнітанням негативних емоцій. А у Леонтовича – «quasi-іконописна» думка – стиха сказане «Прости...», без захвату, без протиборства.

І ця аналогія із грандіозністю істеричного надриву любові-Прокляття, що виростає штучно, із відсування зради і здійснення вироку незаконній любові, що надає багатозначного контексту «від протилежного», від замилуваності-сумирності, постає у тій же функції, в якій назва «Острів мертвих» щодо реально намальованого мирного нічного пейзажу в знаменитій картині А. Бьокліна. Тільки назва у Бьокліна «затьмарює» ідилічність поданого на полотні, а у Леонтовича драматургічний натяк на «Трістана» принципово «висвітлює» те марево краси обрядовості, яке розгортається на сцені і в музичному звучанні.

Приведені описи творів М. Леонтовича і А. Бьокліна загострюють увагу на тому, що зроблені в алегорії і в назві посилання на образи-сенси суттєво збагачують метафоричне наповнення, тобто художню суть цілого. А без усвідомлення тих посилань саме звучання-сценічна дія в опері і змістовність намальованого полотна програє в художній виразності. А з цього напрашується вельми далекосяжний висновок: в музиці і в сценічній дії у М. Леонтовича, у зображенні на полотні у Бьокліна не знаходимо повноти втілення художнього цілого, тобто видово виділений простір для розміщення саме твору мистецтва не досягає того, що прийнято було зазначати як нероздільну художню цілісність.

Складністю обминання художності в мистецькому світі ставала ситуація виходу на соціальний запит напрямів, в яких поєднувалися фактаж буття, подаваного зі спеціальною турботою про наукову достовірність представляваної складової «від життя» і саме художньо-ілюзорного наповнювача. Установка на реалізм як метод творчості отримала в різновиді веризму і близькому до цього різновиду натуралізму особливого типу поповнення, що з позицій «чистого мистецтва» було блюзнірством: відтворення соціально-опрацьованих схем відносин, психологічних кліше, лексичної фактології – у вигляді сленгових провінціалізмів, що

забезпечували дотикання до реально, поза літературно-граматичними нормативами існуючого мовленнєвого надбання. Провінційний, позначений етнічними домішками, чужим для середніх і північних Апеннін лексичний запас надавав веристській літературі рідкісну впливовість мовленнєво-кореневих побудов.

Веризм, будучи різновидом реалістичного мистецького надбання, склався в Італії у ХІХ сторіччі, увібравши досвід німецької «провінційної» літератури, породивши самостійні прояви у Франції, Чехії, на європейському Сході. У дослідженнях Лю Бінцяна була висунута і захищена в обох дисертаціях думка про китайську аналогію європейському літературному веризму у вигляді «літератури рідних місць», що сконцентрувалася у творчості «китайського Чехова» (лікаря і письменника в одній персоні) Лу Сіня. Лю Бінцяна у числі найбільших досягнень китайського веризму в музиці відзначає «реформовану» цінцзюй «Сива дівчина», 1952, в якій базовими наспівами, окрім 8-ми основних розспівуваних мелодій (цян) широко уведені «провінційні» наспіви «чюйпе», які надають особливо привабливого вигляду цій національно-оперній зробленій виставі.

Веристські компоненти названий дослідник знаходить у Тан Дуна, класичного представника поставангарду, що уславився написанням за текстом Євангелія від Матфея свого «Водяного пасіона». Лю Бінцяну вбачається паралель до його веризму в його надзвичайно гучноголосому «Першому імператорі» до «Турандот» Дж. Пуччіні, а також до пасіонної двофазовості в її самозначущості представлення уготовлення до Подвигу жертвопринесення і діяння тієї величної жертви. Суттєвим є висновок Лю Бінцяна щодо зв'язків веризму і соцреалізму: «Веристська-соцреалістична парадигма китайської сцени ХХ ст. склала той “важіль”, що здійснив зближення й кінцеве сполучення європейської й китайської музичної творчості, найбільш демонстративно репрезентоване діяльністю композитора Тан Дуна, піаніста Лан Лана та інших майстрів 2000-х років. Усе це було підготовлене базисністю веризму в мистецтві ХХ ст., що має, крім знаменитої італійської версії, впливову американську, а також відповідає внутрішнім

покликам української і російської музики ХХ ст. Веристська (у СРСР соцреалістична) складова була однією з найбільш вагомих, яка визначила шляхи великих музичних відкриттів ХХ та ХХІ ст.» [9, с. 17].

Наведене спостереження китайського науковця цікаве усвідомленням виходу веризму (і його різновиду соціалістичного реалізму) за межі художності, соціокультурна доцільність такого світоглядного налаштування в мистецтві коригувала чистоту саме художніх виявлень. Цю взаємодію веризму й соцреалізму чуйно усвідомлював талановитий український композитор, надзвичайно вшанований композитор і прекрасний піаніст школи М. Рибицької, ректор Одеської консерваторії надзвичайно складного післявоєнного періоду 1944-1951 років К. Ф. Данькевич.

Веристський стильовий нахил його творчості вирізняє його твори, у тому числі його опери, «Богдан Хмельницький», що наполегливо критикувався в ідеологічному ключі в різних нахилах як при житті композитора, так і в Незалежній Україні. Однак безумовна талановитість музики Майстра, відверта краса мелодичного дару Данькевича, у цілому, відверта захопленість, від сімейних традицій 1900-х років, як ідеями національного ствердження українства, так і соціалістичного перетворення української державності, були беззаперечними аргументами на користь постановок цієї опери.

У дисертації І. Красіліної слушно підкреслюється значущість традицій церковно-дидактичної опери *seria* для української культури і мистецтва, оскільки традиції аристократичної культури рококо стали основою діяльності геніїв української музики Д. Бортнянського і М. Березовського, які написали опери у жанрі *seria*. У пояснення органіки виходу українського оперного мислення названа дослідниця вказує: «Візантійські засади становлення національної самобутності України заклали органіку містеріальних зрізів в оперній творчості українських авторів, засновники якої у діяннях С. Гулака-Артемовського, М. Лисенка М. Леонтовича, Б. Лятошинського, К. Данькевича в Одесі виділяли сюжети й засоби вираження, які відверто продовжували навички церковного «шкільного театру» в умовах атеїзованого

світоглядного підходу доби романтизму і революційних змін ХХ століття. Усвідомлення такої наслідуваності має спиратися на виходи українських класиків ХVІІІ століття на засади опери, що за жанровою природою увібрала атрибутивні риси дидактично-церковної театральності *seria*» [7, с. 150].

У розвиток вище наведеної тези названа дослідниця пропонує узагальнення історичних відомостей щодо органіки накопичення басових партій в українській опері – від «Тараса Бульби» М. Лисенка до «Богдана Хмельницького» К. Данькевича. І це є відвертою гіпертрофією басовості порівняно не тільки із західноєвропейською, а й зі східноєвропейською оперною практикою. А увесь розвиток оперної традиції засвідчував смислові зв'язки басового співу із оперними надбаннями, причому у православних країнах саме басовий спів асоціювався із «ангелоподобною» у вираженні.

Тут дослідниця нагадує, що у практиці опери *seria*, в якій на першому місці стояло звучання кастратів і фальцетистів, мала місце установка на *заміну* фальцетистів на басові голоси, якщо тут була недостатньою загально-технічна підготовка [20, с. 152]. Це була практика так званих «басів-кантанте», тобто басових голосів, які володіли можливостями охоплювати рухливу пасажність, маючи у своїй підготовці дотичність до співу із фальцетуванням (як прийнято говорити у співаків-фахівців, артисти-баси, що «вміють тенорити»).

Ця прив'язаність до використання крайніх регістрів, ніби в обминання «природних», дотичних до мовленнєвого діапазону, відповідала агіографічним сюжетам, показовим щодо *seria*, які певним чином надихали історичну подієвість українських композиторів. Вони втілювали персонажів, що узагальнювали «думність» – гордість нації в діях і вираженні, у вчинках, що засвідчували вищою мірою надбуденні масштаби тієї діяльності й думок, в яких відображувалися епохальні виявлення національного достоїнства українців. І в цьому відношенні показові такі спостереження І. Красіліної:

«Давно вже було помічено, що в українській опері М. Лисенка «Тарас Бульба» тембральний підбір дещо гіпертрофує басовість

звучання навіть у порівнянні зі східноєвропейською оперністю. Бас Тараса, бас-баритон Остапа в цій опері складають опору вираження, що відповідає – від Афону й Візантії – похідній традиції «басиня» як ознаки церковності й «ангелоподібності» вираження. Тобто образний етичний позитив реалізовувався в даному тембральному поданні – безумовно. Цю саму «перевагу басів» знаходимо у високоталановитій опері одеського композитора середини ХХ століття К. Данькевича – в його «Богдані Хмельницькому» [7, с. 152].

І надалі знаходимо висновки відносно саме опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький», в якій історичні особи втілювалися не реалістично-психологічній «правді характеру», а в історичній символіці, яка надіяла цих історичних особистостей долученістю до святості у послідовності й безкомпромісності Служіння своїй Батьківщині і Вірі. Так, у роботі І. Красиліної читаємо: «Агіографічний нахил у лібрето щодо подання уславлених історичних особистостей, починаючи з Богдана Хмельницького, органічний – і складає аналогію тембральному вибору опери seria, в якій всі персонажі, основні безперечно, складають представництво “не від світу цього”, але налаштованих на вишукану шляхетність відносин, в яких партії сопрано фальцетистів і басів не протистоять одна одній, але доповнюють одна одну, бо у випадку відсутності відповідно підготовленого фальцетиста цю партію повинен був виконувати бас (ясно, бас-кантанте)» [7, с. 153]

Таким чином, написані у традиціях «світлої співучості» композиції Д. Бортнянського і М. Березовського мали безпосереднє «продовження» в українській опері ХІХ і ХХ століть. А неприйняття культурно-дидактичної цінності опери seria у ХХ ст. у цілому з позицій реалістичної купкістської «правди характеру», задані оперною агіографією образи М. Лисенка і К. Данькевича, поставали як «психологічно непереконливі», як такі, що позбавлені були «життєвої достовірності» висловлювання. А названі образи були не втіленням людських характерів, але *ідеальних виявлень* у них, *дидактичних схем*, достойних життєвого відсутення дрібних пристрастей, бажань і образ, які народжувалися недосконалістю і слабкістю людської природи; ця природа за-

буває про свою божественну одухотвореність, яка зберігається в глибинах серця.

Із висловленого випливає, що непрямо, але опосередковано через стильові дотичність до глибин культурної пам'яті. Вона зберігала для України пам'ять про музичну Україну, яка досягла вершин свого ствердження у першій половині XVIII сторіччя і в інерції впливовості досягнутого трималася аж до початку доби романтизму, коли помісна культура української православної шляхти через дотримання і збереження салонних надбань у вигляді української салонної культури Харкова, Сум, Одеси (Єдлічка, М. Дмитрієв, М. Лисенко, П. Сокальський), українсько-польської салонності Києва – Львова (М. Завадський) підтримувала ці аристократичні традиції, що протистояли «європеїзму» прооркестрально-«продемократично» налаштованих столиць Петербургу і Москви.

Тому саме Південь України, Одеса, дали поштовх ствердження модерну у світовому обсязі, прийнявши О. Скрябіна і скрябінізм, який через Україну, згодом Францію вийшов на світові горизонти, запліднивши другу хвилю авангарду на чолі із О. Мессіаном, Л. Ноно, К. Штокгаузенем (про це – у дисертації Т. Моторної-Левицької. Майже всі найкрупніші композитори України XX століття, включаючи В. Ребікова, Б. Лятошинського, В. Косенка, Л. Ревуцького, авангардиста М. Рославця, К. Шимановського (в його «одеське десятиліття» 1909-1919), ін. обстоювали символістські проскрябінівські позиції.

Але та модерністсько-авангардистська слава України складалася у річищі антисимфонічних творчих тенденцій, які визрівали спеціально на європейському Заході, черпаючи у бідермаєрівських і просимволістських відкриттях, сформувалися у «легкій» грі піаністичних досягнень Ф. Шопена, Й. Гуммеля і гри-композицій геніального подружжя К. Вік-Шуман та Р. Шумана. Якщо вказана «де-симфонізація» у Концерті для фортепіано і оркестру оп. 54 намічена делікатно, хіба що у превалюванні сольної партії в цілому, відсутності того знаменитого «змагання», яке намічене Віденцями і гіпертрофоване Ф. Лістом

(у цілому, підхоплене його ідеологічним опонентом Й. Брамсом). А от вже в межах «Концерт-штюк'а» ор. 92 і тим паче «згорнутого» варіанта того жанру в ор. 134 маємо принципове «відсторонення» виразної могутності оркестру, в якому викладення тексту повністю «накривається» фортепіанною монологічною лірикою (у душі барокової «концертної форми»?).

У дисертації Хуан Цзюньтао, присвяченій саме концертним проявам естетики біднермаєра, відзначено: «Фортепіанні концерти Р. Шумана ор. 92 і 134 відзначені перевагами піаністичної *ліричної* монологічності над виявленнями театральньо-драматичних “проривів” [15, с. 118]...

«Переважання ліризму фортепіанної монологічності живить позиції романтизму на тлі ідеальних виражальних настанов біднермаєра, натхненних релігійною сумирністю, звернених до ідеальностей “пісень без слів” мендельсонівського строю, спрямованого до гармонійного світобачення...» [15, с. 118]...

«Наполягаємо на концепції фортепіанних Концертів щодо композицій вказаних опусів, зазначення специфіки яких («Концерт-штюк» для фортепіано з оркестром ор. 92 («Інтродукція і Алегро», 1849), «Концертне Allegro з Інтродукцією» ор. 134) видається паралеллю до облігатних барокових концертів із ознаками в них так званої концертної форми, рівняння на яку суттєво коригувало ліризовано-монологізований концертний виклад доби романтизму» [15, с.118–119].

У академічній практиці ці два названих Концерти Р. Шумана ор. 92 і 134 не мають такого постійного попиту, порівняно із ор. 54 та Концертами Віденців й тих, що наслідували останніх: нестача драматизму і підкреслених контрастів напружує їх засвоєння в традиціях театралізованих критеріїв художньої музики. Не театральна контрастність, а наполеглива екстатичність вираження надихала барокову, не тільки генетично, але й онтологічно духовну музику, передаючи у творіння авторів доби романтизму довіру до символіки та екстатичності, які знавці специфіки духовного мистецтва називають базовими показниками виражальності

того типу штучності, що була народжена життєвою конкретикою ритуаліки релігійного акту.

Нагадаємо, що Р. Шуман, судячи з певних творчих актів, усвідомлював неспівпадіння смислових показників своїх творінь із тими, що вироблено було Віденською школою і стало еталоном якості музичної творчості. Відомо, що Симфоніям Р. Шумана довго відмовляли у художній цінності, не знаходячи в його романтичних, за визнанням сучасників і спадкоємців, композиціях для оркестру «інструментальної барвистості» і мелодійної широти, які вважали атрибутивними ознаками цього типу натхнення. І сам композитор одного разу продемонстрував своє категоричне неприйняття Віденських заповітів – це наочно подано у його Третій симфонії. Остання, як відомо, має програмну назву «Рейнська», і за типом музики має явно не пейзажно-живописне, але символічно-патріотичне забарвлення.

Цю симфонію Шуман написав у тональності Es-dur, і вже самою тональністю та порядковим номером цієї композиції в названому типологічному значенні – *Третя* – демонстративно зіставив її із Третьою симфонією Л. Бетховена – «Егоїса». При цьому Симфонія Шумана діаметрально протилежна героїчному публічному драматизму творіння автора-класика, демонструючи повноту втілення ліричної монологічності, в основному, оминаючи індивідуалізовані інтонаційні вимовляння, що є такими показовими для пісенної спадщини автора «Любові поета». Ці останні впізнавані частини у так званій Четвертій симфонії (хронологічно Другій), яка більш м'яко увійшла до виконавчого вжитку, тоді як Третя досить довго перебувала у числі «не зовсім вдалих» композицій, риси монументальності якої не вкладалися у виміри прийнятих романтичних музичних індексів.

Напружувала відверта гімнічна підоснова висловлювання, упізнавана протягом усіх п'яти частин, що відверто подано у «стертому» вигляді темпових контрастів між частинами. Перша і п'ята, відкриваюча і завершальна частини циклу подані у характері *Lebhaft*, що надає певної стриманості руху у порівнянні із традиційним *Allegro*. Друга частина, жанрово позначена

як *Scherzo*, але органічний для цієї типології прудкий темп даний на рівні *Sehr mäßig* («дуже помірно»). Третя, центральна частина, не концентрує сповільнення – *Nicht schnell* («не швидко»), тоді як четверта частина концентрує церемоніальність – *feierlich* («урочисто, святково»), відомо, що цей образ навіяний спогляданням церемонії у Кьольнському соборі. Але зроблений перегляд темпових і характеристичних авторських ремарок переконує в атрибутивності церемоніальності-ритуалізованості щодо виразності усіх частин – це музика уславлення.

П'ятичастинність циклу вказує на аналогії із п'ятичастинністю католицької (генетично галліканської) меси [22], в якій послідовність гімноспівів тяжіє до уподібненості першої і п'ятої, другої й четвертої частин, охоплюючи третю як таку, що подає Символ Віри (*Credo*). Пісенний світлий наспів складає ніби досконалу інструментальну модель *Lied*, яка стала для Шумана зіркою-сміслом його творчості. Енергійність першої частини має аналогії до енергійного тону Звернення першої частини меси, відзиваючись на енергійну зібраність п'ятої частини, що в різних національних перевтіленнях подає дещо різні образи. Лютеранський комплекс шуманівського віросповідання орієнтований на піднесений стрій Звернення, співвідносний із тонутом першого етапу музики Симфонії.

Показово, що ритуальна екстатика явно оживлена у другій та четвертій частинах, які співвідносні із *Gloria* і *Sanctus-Benedictus* меси. Прославна напруженість дещо проступає у стриманій скерцозності другої частини Симфонії. А підкреслена ремаркою церемоніальність уславленої конкретики Високого (Свят-Благословен) і збережені відгуки про натхнення композитора від споглядання католицької пишної Служби у зв'язку із образністю передкінцевої фази Симфонії надає певної кульмінаційної зосередженості у викладенні ліричного потоку монологічної Симфонії, явно співвідносної із церковним першозначенням терміну «симфонія».

Усталена в описах твору назва «Рейнська» виправдовує себе хіба що у виділених сторінках щодо програмних спрямувань четвертої частини, при тому що «позапейзажний» бік образної системи «включає» міфологічні аналогії, досить суттєві в поданні як

бідермаєрівських, так і романтичних образів. Рейн, який в уяві Р. Вагнера відверто асоціюється зі Світовою рікою, зі Світовою Вертикаллю всього суцього, у Шумана виходить на широту асоціювання завдяки узагальненому погляду через надособистісний ліризм висловлювання, що співвідноситься з духовною лірикою храмової ритуальності.

Наведені описи «десимфонізуючих» зусиль в музиці бідермаєра та наслідувальної його музичній продукції ХІХ століття виводять на такі узагальнення щодо барокових упроваджень у твори романтизму-реалізму і протосимволізму, особливо бідермаєра того періоду романтичної доби:

– відсунення первісності інструментального віденського театралізованого симфонізму як особливого типу оркестрової експансії, що тяжіє до театрального протиставлення сольним виходам і наочно демонструє класична концертна форма з поданням «змагання» соліста й оркестру, тоді як протягом ХІХ століття знаходимо «поглинання» тієї «змагальності» пробароковою (протонеобароковою) облігатністю;

– виділення в бідермаєрі принципової камерності оперного втілення (у вигляді ліризованої комічної опери), яка наділяє сакральною вагомістю певні тембри («россініївські сопрано» у першій половині ХІХ ст.), а також виявлення у романтичній-реалістичній опері акцентуацій певних тембрів – басових голосів, численних в українській та інших національних операх), що явно в певних агіографічно вибудованих сюжетних колізіях демонструють наслідування «світлого» співу кастратів в аспекті їх «заміни» басовими голосами за типом баса-кантанте ХVІІІ століття.

– тим самим проекція *seria* у здобутки романтизму не обмежувалася здобутками «россініївських сопрано» і акцентуаціями басових партій на провідних ролях у Россіні та його сучасників, але саме активність цього типу «екстремальних» голосів у співі певних національних оперних шкіл і в оперних здобутках України ХІХ і ХХ сторіч засвідчувала дієвість смислових критеріїв докласичної опери і їхнього духовного заряду у вибудові промодерних і саме модерних засад музичного мислення Новітнього часу.

## 2. Барокова методологія «детеатралізації-десимфонізації» у музичних зверненнях ХХ–ХХІ століть

Символізм, методологія якого, з позицій А. Бергсона [2], претендувала на ототожнення її з можливостями релігійного долучення до Таємного-Непізнаного, тим самим піднімаючи інтуїтивне, а не усвідомлено-раціональне пізнання на позиції провідного способу орієнтації людини у світі, наполегливо відсторонювався від художнього, тобто матеріалістично-міметичного шляху долучення до творчої досконалості висловлювання. Символісти наполягали на особливій значущості музичної компоненти в мистецькій палітрі, але розуміючи саме музичну специфіку в її сакральньо-естетичному розмірі та не приймаючи художнього «наслідування життя» музичними засобами.

Містеріальний заряд мистецької творчості (і музичної особливо в ній) символісти цінували надзвичайно, підкреслюючи музичну присутність в різних видах мистецтв. Але при цьому особливу довіру викликали музичні компоненти, що походять від духовної сфери, тобто не художньої, але тієї прикладної, про яку йшлося, що вона *прикладена* до такого Високого, яке є вищим за саму музику. Цей естетичний гедонізм духовного мистецтва надихав К. Дебюссі, якого називали у 1910-ті Клодом Французьким, тобто королівським титулом, підкреслюючи його найвище положення серед представників сучасного йому мистецького світу.

І такий титул Дебюссі з гордістю визнавав при тому, що з охотою приймав ототожнення свого імені із символістами, однак напружувався, коли його називали імпресіоністом (про це у книзі С. Яроцинського [18]). Бо в межах символістської спільноти Дебюссі почував певну свободу від художньої міметичної настанови, в той час як розгорнутість імпресіонізму у пленер та зображальність у цілому (хоч би й у безконтурному варіанті) надзвичайно навантажувала образ оречевлено-предметними ознаками, які були чужими творчим поглядам Дебюссі. Символістська опера «Пелас і Мелізанда» надзвичайно насичена інтонаційними побудовами

церковного сумирного «говоріння», а психологічну настанову подає тема, що відкриває у вигляді Прелюдії оперне звучання, а темою, що вводить в образи композиції, є так звана *тема лісу*, подана у вигляді акордових послідовностей хорального типу.

Цю останню звикли ототожнювати з німецькою лютеранською хоральністю, забуваючи, що та хоральність запозичена була із практики Галліканської церкви, яка підкрелювала свою «серединність» щодо альтернатив Православ'я і Католицизму і черпала у «шансонній» месі (так П.Вагнер визначав специфіку галліканської традиції, на відміну від італійсько-німецької – мадригальної [22, с. 15-16]). А в числі тих шансонних форм, на які спиралася практика месотворення, привілейоване місце займав ізоритмічний мотет, тобто поліфонічно викладені нашарування варіантів основного наспіву, однак у принциповій координованості всіх голосів єдиним ритмічним поданням.

Дебюссі, який приділяв особливу увагу середньовічно-ренесансним жанрово-стильовим переходам як складовим його авторського стильового реноме, саме такого типу музику зазначив вихідним образом опери, що формально виділяють як «тему лісу». Так зазначається середовище, з якого появляється головна героїня п'єси Метерлінка та опери Дебюссі – дивна і прекрасна своєю відстороненістю від людського оточення Мелізанда, жінка-змія, добра, красива, однак несумісна із людською культурною генетикою, і тому у фольклорних сюжетах (показова тільки для кельтського, зокрема французького фольклору і органічна для...китайської літературної традиції Давнини) відверто відсторонювана від усупільнення зі світом людей.

До речі, у п'єсі Метерлінка дія не розпочинається в лісі, така подієва «заставка» зроблена в опері Дебюссі зазначає виток цієї культури «невпізнаваності», які є настільки показовими для показових символістських образів.

Церковність-хоральність *теми Лісу*, з якої «виринають різні теми-образи твору, і, в першу чергу, тема Мелізанди, пентатонно-цілотонний вигляд якої вказував на зв'язок із старовинними церковними наспівами, що культивувалися кельтами ірландцями,

які стійко утримували першість серед Хрестителів Європи через свою релігійну проповідницьку завзятість та інтелектуальну вченість, готовність на мучеництво задля доказовості чеснот християнського Віросповідання. На це зближення церковних старовинних наспівів Європи IV–VIII століть, коли формувалися засади християнського і первісно православного віровчення, вказував у своїй роботі Лю Бінцян, загострюючи увагу на притаманність саме кельтським шарам християнського населення дотичність до пентатонічності, яку зберегли народи тієї етнічної групи аж до сьогодення (і яка, можливо, єднає їх із загадковими «юеджами» китайських переказів щодо народу світловолосих і світлооких осіб, які в IV–III тисчоліттях до н. е. прийшли з Гімалаїв через Китай до Європи як своєї прабатьківської землі [9, с. 35].

Так із процерковної теми *Лісу* випливають теми-образи усіх персонажів оперної дії, що заповнюють сценічний простір композиції, у якій та сумирна інтонаційна скутість утримує переважний динамічний показник на рівні *piano-mezzo piano* як переважуючий динамічний показник твору загалом. І в тій інтонаційній «сітці» опера наближується до тієї типологічної границі, яка була намічена творами кінця XVI – початку XVII ст., які ми у Новітній час стали називати «операми», вказуючи на авторів музики (Я. Пері, В. Кавальєрі, Дж. Каччіні) як композиторів Флорентійської камерати, хоча самі вони, творці музики (Пері і Каччіні), вважали автором поета – О. Рінуччіні.

Умовна алегоричність сюжету, церковна ідентифікація постатей Аполлона та Орфея з Богом-Отцем та Ісусом Христом чи абстракції-схеми у якості уособлень Душі та Тіла у творі В. Кавальєрі, – то були (і залишилися за суттю) композиції, які були ближчими до того, що останній з названих (Кавальєрі) позначив терміном «ораторія» (йдеться про «Виставу про Душу й Тіло», 1600). Бо дійсно, ця типологія від початків зазначала [16, с. 355] зібрання для обговорень питань Віри (аналог синагоги в юдаїзмі?), де в якості аргументів був спів *лауд, арій*, що виконувались сольо, ансамблево та хором. Мистецькі завдання вибудови персонажів-характерів були хіба що ледь наміченими риторичними зусиллями продекламацій-

них вставок у перемішуванні з традиційними для духовної музики фігуративностями, які ширяли над текстом [13].

Бо не «жива, людська» статура була у центрі уваги, а алегорії-абстракції, які захисники «правди висловлювання» наступних епох наполегливо «впізнавали» у творах учасників Камерати, жадаючи історично виправдати позацерковні початки оперного мислення. Але сучасна опера не потребує таких «пояснень», оскільки практика виконавства наполегливо висуває дидактично-церковну оперу *seria* на достойне місце у репертуарах оперних театрів. Теорії мистецтва залишається тільки усвідомити специфіку позахудожнього буття протоопери і саме опери, яка наближена до часу художнього самоствердження, але тої, що не пориває із культурно-духовною «прикладністю».

Випереджаючи той теоретичний кидок теорії мистецтва, практика творчого буття висуває свою проєкцію нового шляху – К. Дебюссі у 1913 році створює композицію, яку він називає «містерією»: «Мучеництво Св. Себастьяна» за літературним матеріалом Г. д'Аннунціо. В активі оперного мистецтва вже була заявлена опера-містерія XIX століття – «Парсифаль» Р. Вагнера. Містеріальна основа творчого акту автора «Трістана» і його тетралогії справедлива, хоч би під тим оглядом, що сюжетна основа дійства торкається християнської ідеї Преображення-Перетворення і є дотичною до символіки Святих Дарів і містики Чаші Граалю.

Покажовим є те, що ця остання опера Вагнера приділяє суттєву увагу хоровим сценам, які самостійного місця в його знаменитих епіко-героїчних операх не посідали. Більше того, опера-містерія набула відверто ораторіального навантаження, демонструючи повільне розгортання дійства, в якому лірика Спокути і Богоуславлення займає базисне положення. І головне: християнська сюжетика базується на щирій релігійності композитора, конфесійно чітко розгорнутої до лютеранства: і літературна, і музична складова опери, як завжди у цього автора, створені сукупно.

«Мучеництво св. Себастьяна» К. Дебюссі за Г. д'Аннунціо має в основі матеріал, який витлумачуваний атеїстично налаштованим літератором і композитором, у світогляді якого духовна

проблематика не займає спеціального місця. Зазначення Дебюссі названого жанру композиції як містерії уводило від специфіки музичних жанрів (у Гарвардському короткому музичному словнику цей термін взагалі відсутній [16]). Твір написаний був на пропозицію Г. д'Аннунціо, який перед тим звертався з тим же замовленням до Р.Дюкаса і отримав відмову [6].

Від початку цей твір Дебюссі писав спеціально для І. Рубінштейн, у розрахунок на цікаву пластику танцівниці, яка уславилася не так віртуозно-танцювальними здібностями, як привабливістю зовнішності та можливостями пластичного втілення. Зрозуміло, що християнський церковний зміст тут оминався, і одночасно художні настанови «стиралися» невизначеністю жанрово-типологічних параметрів. Саме внесення музичних номерів важливим було для д'Аннунціо задля підкреслення містичної складової, яку він нібито «гіпертрофував», поєднавши в єдиному сюжетному поданні історію християнського святого і язичницько-культурну сюжеттику міфу про фінікійського Адоніса, бого-людини, яка є історичним «випередженням» фігури Ісуса Христа, вмираючого і воскресаючого Бога, аналога грецького Орфея, вавилонського Таммуза, єгипетського Озиріса та інших утілень посередництва між світом людей і божественної даності.

Умовність співвідношення сценічної дії та звучання підкреслювалася «роздвоєнням» центральної фігури дійства, візуально втілюваного на сцені танцівницею та ансамблево-сольно в озвучуванні. Втілення центральної фігури дійства – св. Себастьяна – через звучання жіночих голосів поєднувало фігуру християнського святого з уявленням про Адоніса, який усвідомлювався в грецькій міфології і як коханець Афродіти, і як по-жіночому пасивний обранець Аполлона. Ясно, що всі ці ознаки тлумачення різко й демонстративно протистояли християнській етиці, що й викликало реакцію Католицької церкви на заборону вистави у Парижі.

Однак для Г. д'Аннунціо і для К. Дебюссі, судячи з результату співпраці, важливим стало відтворення містеріальної відстороненості від художнього акту як такого, з одного боку, а з другого – розрив із конкретикою певного культурного акту, що не

складав віросповідальної установки для авторів літературного і музичного оформлення цілого. У практиці виконання даної композиції (яка не співпадає з тим, що прийнято визначати поняттям «твір» у художній сфері) розлогі вербальні побудови тексту д'Аннунціо прийнято скорочувати, висуваючи на перший план п'ятичастинну композицію Дебюссі, в якій типологія «сценічної кантати-ораторії» на зразок мадригальної комедії Ренесансу явно відображує сакральну п'ятичастинність меси. В центрі – у вигляді танцювально-співочого дійства розгортаються Пасії за Адонісом, що надають надхристиянського загально-релігійного «німбу» історії християнського Святого, що персонально представлений в оточуючих цей центральний фрагмент частинах.

Названа двосюжетна композиція Г. д'Аннунціо та К. Дебюссі моделює барокову практику пасіонів, які писали Х. Шютц, Г. Телеман, у яких новозавітна історія Подвигу Христа «накладалася» на історії старозавітних пророків-мучеників (про це в роботі О. Панаскіна [11, с. 26–30]). Автори ХХ століття скористалися існуючими прикладами передхудожньої творчої практики, в якій на першому плані стояли дидактично-церковні установки, і ці останні ніби «розширилися» до охоплення позахристиянського сакрального простору, оминаючи усталені нормативи вистав, що були асоційованими з оперно-балетними художніми конструкціями.

У цьому ж напрямі виходу за межі художнього простору у культурно-сакральній розвивалися настанови європейської культури ХХ сторіччя, в тому числі то вищезгаданий «дивний» оперний комплекс «Св. Франциска Ассизького» О. Мессіана, містеріальні творіння геніальних вихованців останнього – Л. Ноно і К. Штокхаузена. Скрябінський «заряд» останнього твору Л. Ноно у вигляді «нової опери» із симптоматичною назвою «Прометей».

У роботі В. Репецького проаналізовано контекст творення Л. Ноно своєї фінальної, у різних вимірах «дивної» опери, що позначена підходом від концепції «нової опери». В ній композитор відсторонюється від домінуючого положення музики в такій «опері» і тим більш від провідного положення композитора як

автора. Перший пласт висновків формулювався юним дослідником у таких постулатах:

«В контексті сказаного про звертання до ідеї Прометейя на грані ХХ і ХХІ століття суттєвою постає спроба вихованця О. Мессіана, геніального італійського композитора Л. Ноно, торкнутися теми «прометеїзму в зрізі психології підсвідомого», і вже тим актуально архаїзуючи міфологемну заставу того образу. Так закладається «дегероїзація» *Прометейя в однойменній опері Л. Ноно*, спрямованій до “дематеріалізації героїзму” у множинності просторових виявлень і “точечне” проникнення тої якості у палітру людського сприйняття... Вихідною тезою подання теми стає ідея про те, *що сучасний композитор вторгається у простір режисур, не становлячись при цьому режисером* (курсив автора цитованого дослідження)» [12, с. 49] .

Подальший пласт висновків – щодо *деперсоніфікації* і *дематеріалізації* так званого сценічного дійства, що передбачає принципово не-театральне приміщення, а дещо спеціально пристосоване для конкретного виконання і позбавлене такого театального аксесуара як сцена. Наводимо зроблені узагальнення: «Ця музична вистава *не про подвиг Прометейя, але про “прометеївське” відкриття самого композитора – здобуття нового слухання*, який покликаний з особливою тонкістю сприймати новий звук... У “Прометеї” режисера немає зовсім, натомість потрібен архітектор: на прем’єрі у церкві Сан-Лоренцо у Венеції над постановкою працював Ренцо Піано. Він спроектував спеціальну арку: невеликі групи виконавців знаходилися у різних частинах церкви та на різних висотних рівнях, що сформувало особливу структуру простору та забезпечило справжню стереофонію звучання. Жодних змін диспозиції музикантів чи публіки в “Прометеї” немає, переміщується лише звук: від однієї групи виконавців до іншої, причому в різні моменти цього 150-хвилинного твору різні групи звучать як окремо, так і в різних комбінаціях» [12, с. 50].

Найважливішим є усвідомлення «поза-авторського» навантаження музичного звучання, яке використане для подання різних типів текстів, за якими стоїть ідея, асоційована із різних мірку-

вань з Прометеєм, усвідомлюваного як абстракція-символ, а не конкретна антропологічна фігура на сцені. Остання, як зазначалось, не існує в театралізованому просторі вистави, а в групі співаючих. І співаючих, переважно, ансамблево і хором (як у старовинній «ораторії», яка стала для Флорентійської камерати кінця XVI століття одною з моделей того, що згодом було названо «оперою»), а сольні виходи деперсоніфіковані. Але головне полягає в іншому: музичне наповнення спирається на типові зврати, показові для Л. Ноно років його «класики» – типу пуантилізму його твору «Il canto sospeso» («Перерваний спів»).

То сталася музика, що відображувала «контури» тих осіб, чий голоси безповоротно були «перервані» в в далекі від 1980-их 1940-х роках, ніби приблизний «відгомін» колись живого співу. І ті контурно-крапковані звучання, будучи нанизовані на тексти, що асоціювалися із пам'яттю про «помічника» (і творця!) людей Прометея, який як персона давно «дематеріалізувався», усвідомлюються у щохвилино організованому просторі (чи то у спеціально налаштованому недобудованому храмі, чи колишньому транспортному складі...). І ці звучання втілюють самим актом звукоподачі (стереофонічної, в аспекті несподіваного представлення знайомих звучностей) життєву реальність твореної ритуаліки Пам'яті щодо чогось важливого для людського буття.

Цей «винахід» Л. Ноно, судячи з усього, несподівано для нього самого, вказував на старовинно-храмові дійства типу літургійної драми як різновиду християнської містерії, в якій авторство музичне, літературне, режисерське не виставлялося і не зафіксувалося, бо це вибудовували для Слави Божої керівники-настоятелі храмів, спираючись на найбільш придатних для цього співаків і читців, нагородою яким була численність і схвальний відгук віруючих, що збиралися на Свято. Фактично, сучасною мовою, організація вистави полягала в колективному авторстві, в якому музичне оформлення, що набиралося із відповідних святкових пісень і гімнів, здійснювалося в «режисерському» поєднанні з розстановкою візуальних носіїв цих піснеспівів.

Подібно до того, як у церковних виставах базовим був не художній, а проповідницько-дидактичний ефект, у виставах, які здійснювала «нова опера», базовою є культурно-просвітницька ідея Долучення-Перетворення. І це повністю перекриває авторське самоствердження – опора музики на хрестоматійно апробовані фрагменти творчості композитора тридцятирічної давнини надає цій музиці ознаки «тропа» давнього літургійного дійства, яка своєю апробованістю у сприйнятті «пояснює» інформацію, закладену в самій ідеї вистави.

Цей прийом «самоцитування» стосовно визнаного композитора і того, що усвідомлює вписаність своїх творінь у всенациональне і наднаціональне значення, приймає у творчості корифеїв смисл «тропу-пояснення», коли новий для цього автора та його шанувальників смисловий комплекс стає способом прилучення до ідеї, яка явно переростає межі художнього образу задля подання життєво-ритуально важливого акту. Вже вище зазначалася цього типу налаштованість О. Мессіана в його єдиній, написаній у підсумок творчої біографії, опері «Святий Франциск Ассизький».

Вказана опера за обсягом часового розгортання та агогічним принципом вибору персонажів у лібрето віддзеркалювала принципи опери seria. І музика – вона не так слідувала за сюжетними перипетіями і не виділяла персонажів, як наділяла ситуації і певні висловлювання асоціаціями з найзнаменитіших творів Мессіана 30-тирічної давнини, тем з «Турангаліли» і «Каталогу птахів», що отримали хрестоматійне визнання. І своєю появою в опері, у жанрі, до якого звернувся композитор вперше і єдиний раз у житті, ці усвідомлені в сакральному навантаженні теми-узагальнення «тропували» сюжетні колізії опери, співвідносячи події з життя святого Франциска з цінностями космічної Любові «Турангаліли», птаства як посередника між Небом і Землею. Тим самим опера долучалася до Симфонії влад, до Гармонії світів, які усвідомлюються в цій надхудожній цінності завдяки співвіднесенню Подвигу Святого із надособистісними і надлюдськими проявами Буття.

Тенденція десимфонізації барокових внесків у музику XIX століття, що мала своє продовження й поглиблення в епоху

науково-технічної революції та психології підсвідомого, виводить у минулому столітті на рівень «емансипації виконавства», коли у практиці «генеративної» музики ідея «кінця часу композиторів» стає реалізацією пробарокової методології поглинання техніки сонатно-симфонічної композиційності можливостями виконавської диспозиційності, причому, у формах спрощеної моделі останньої. Позаяк у цій виконавській «емансипації» на перший план висувається принцип «подовження» звучання – базовий первісний принцип *inventio* риторичної диспозиції, то основою останньої стає здатність метафоричного зіставлення матеріалу *narratio* і *confutatio*.

Прикладом дії «нової небароковості» може бути опера О. Родіна «Катерина», поставлена Одеським національним академічним театром опери і балету у 2022 році, в якій тривіальність тематичного матеріалу компенсується самостійністю режисерськи-архітектонічного втілення переосмисленого сюжету Шевченкової поеми. Саме публіцистична полемічність проти-ставлення проверистської соціально-викривальній моралі твору Т. Шевченка сучасному неприйняттю законів «сільської честі», що тримають сюжетику твору Кобзаря, зробила цю умовно авторську композицію значним культурним актом творчого життя України. Режисерське втручання у те, що складало стрижень авторства композиції-твору і що «увібрала» у своє коло вираження позиція сучасного композитора, є продовженням і розширенням «нової опери», заявленої у 1970-х роках М. Кагелем, що була введена на рівень «нової класики» генієм Л. Ноно у 1980-х і висунута у вигляді інноваційного авторського проекту у творі одеського композитора О. Родіна.

У цілому вказана творча позиція складає розвиток напряму примітивістської класики минулого століття, заявленої особистісною діяльністю К. Орфа. Фактично, всі його «сценічні кантати», що склали основу функціонування «театру К. Орфа», виростили зі знаменитої постановки 1928 року «Пасіону від Луки» у вигляді сценічного дійства в дузі «мадригальної комедії», з «подвійною» дією сценічних і музично-архітектонічних перипетій. Цей напрямок мислення

Орфа з опорою на ренесансну «двоїстість» театральнo-сценічного і літургійно-церковного привела вказаного автора до концепції його дивного творчого опусу, створеного в 1957 році – «Комедії на Воскресіння Христа» («*Comedia de Resurrectione Christi*») – пасхальної містерії, що склала завершальну частину трилогії «Ігри про народження Немовляти» – «Містерії зі смертю».

Ця спроба відродити середньовічні «міраклі» в поєднанні біблійної серйозності з народно-буттєвими «коментарями» на неї стала тим ідеологічним комплексом, який відвернув релігійно налаштований молодіжний рух 1950-х – 1960-х років від прийняття творчого лідерства згаданого Майстра. Після десятиліть несамовитих антирелігійних виступів «молоді 1920-х» та атеїзації культурної політики провідних держав у 1920-ті – 1930-ті роки концепція К. Орфа виглядала анахронічною й образливою щодо містичних настанов «покоління тинейджерів». Однак метод «режисерського вторгнення у композицію» авторської волі, що традиційно асоціювався з композиторським достоїнством побудови «твору» на початку ХХІ століття, на високій хвилі релігійного Відродження пост-перебудовних явищ вітчизняних і планетарних масштабів, виглядав інакше, ніж у 1950-ті роки.

Досвід прийняття «Катерини» О. Родіна в Одесі показав доречність тих «неоготичних» навичок К. Орфа у 2020-х роках, при цьому на матеріалі, що сюжетно-подієво ніяк не перетинався з готикою. Однак в контексті освяченості в національній пам'яті усього, пов'язаного з постаттю Кобзаря, «ігрово-комбінаторне перевернення» моральних акцентуацій звучать «доволі живенько» і повністю вписуються в той пост-поставангардний *симулякровий* пакет якостей, у яких калейдоскопічна «мозайка» ідей-образів-ознак цілком вписується у запити епохи і надихає подальше відсування саме композиторської роботи створення оригінальної музики у бік поп-артової маніпуляції із «готовими» емблемами-образами попередніх мистецьких щаблів розвитку музичного мистецтва.

Із висловленого вище випливають такі положення:

– накопичення «десимфонізацій» ХІХ століття і осмислення значущості того процесу перегляду цінностей докласичного мис-

тецтва на користь їх позитиву в сучасності виводить на виділення самостійного стильового напрямку необароко у стильових спрямуваннях минулого століття, самою установкою на достоїнства того стильового тяжіння, заявляючи допустимість позакласичних, тобто тих що оминають саме художні музичні критерії на користь сугестії дидактично-позараціональних чинників творення;

– численні «необарокові» запозичення у вигляді концерт-симфоній, камерних симфоній та «опер-хвилинок», вибудова космічних смислів у «мініатюрах ХХ сторіччя» і т. ін., що укріпили й узагальнили пробарокові пошуки доби романтизму, у минулому ж столітті стали доповнюватися методологічним наближенням до позахудожньої цінності культурної естетики духовної музики – у тому числі у жанрах і на сюжети, які прямого відношення до духовності не мають, однак відображують глибинні зсуви музичного мислення до тої «емансипації виконавства», яке вказує на широту можливостей передхудожнього етапу музичного буття і який, у цілому, породив усе багатство співочої вокальності та інструментального наслідування її в академічному інструменталізмі.

**Висновки.** Поставангард, як він склався від кінця ХХ ст. до середини 2020-х років, демонструє етапи мінімалістського домінування, а згодом – відвертий перехід до позахудожніх показників мистецтва, в якому впізнаваними стають синкрети літературно-композиторського та режисерсько-постановчих зусиль, які відсувають панівне становище оригінального авторського внеску конкретно-образного призначення на користь канонізованих стильових моделей. Це співвідносно з готично-бароковими містеріальними композиціями, для яких на першому плані стояла не композиторсько-авторська оригінальність, а повнота актуальної соціо-дидактики, релігійно заданої в добу готики й бароко, а в добу поставангарду – з ідеальною потребою в гармонічній компенсаторності промистецьких акцій щодо дисгармонії буттєвості.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Андросова Д.В. Символізм і поліклавірність у фортепіанному виконавстві ХХ ст. : монографія. Одеса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Бергсон А. Творча еволюція / переклад з франц. Романа Осадчука. Київ: Видавництво Жупанського, 2010. 436 с.
3. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / переклад Володимира Ховхуна. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с.
4. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і Андрогін. Окултизм, ворожбитство та культурні уподобання (пер. Г. Кьорян, В. Сахна). Київ: Основи, 2001. 592 с.
5. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано). ХVІ–ХVІІІ ст.: навчальний посібник. Тернопіль: СНП «АСТОН». 1998. 300 с.
6. Клімова Н. Містерія «мучеництво Святого Себастіана» та принципи оперного театру К. Дебюссі. URL: <http://chasopysmai.ua/article/view/237545/236226> (дата звернення – 14.03.2026).
7. Красіліна І. Опера seria в контексті еволюції християнської містерії. Дис. доктора філософії, 034 – Культурологія. Одеса: Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. 195 с.
8. Леві-Строс К. Первісне мислення. Київ: Український центр духовної культури, 2000. 324 с.
9. Лю Бінцян. Музично-історичні паралелі розвитку мистецтва Китаю і Європи: монографія. Одеса, Астропринт, 2014. 440 с.
10. Маркова О., Андросова Д. Нариси з історії зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. США. Греція. Польща. Вип. 2. Одеса: Астропринт, 2011. 124 с.
11. Панаскин А. Немецкий пассион. Истоки и перспективы. Магістерська робота. Одеса, 2004. 79 с.
12. Репецкий В. Міфологічно-релігійні витоки образу Прометея у детермінації історичної динаміки творчих пролонгацій його образу. Бакалаврська робота. Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2025. 71 с.
13. Сун Жуйшань. Духовно-пісенна генеза арії та її виконавська парадигма. Дис. доктора філософії. 2023. 178 с.
14. Філіппова С. Парціально-психологічний ракурс творчості А. Вівальді (на прикладі скрипкових концертів та ін.). Магістерська робота. Одеса, ОНМА імені А.В. Нежданової, 2023. 81 с.

15. Хуан Цзюньгао. Актуальний виконавський стиль в трактовці фортепіанних концертів Й. Гуммеля, Р. Шумана, В. Косенка і А. Кос-Анатольського. Дис. докт. філософії. – 025 – Музичне мистецтво. Одеса, ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2025. 203 с.
16. Harvard concise dictionary of music / Complidiet by Don Michael Randel. Cambridge, Massachusetts, London, England: The Belknapmpress of Harvard University Pess, 1978. 577 p.
17. Jack A. Mauricio Kagel. The Guardian. 2008. 15 p.
18. Jarociński S. Debussy, impressionism i symbolim. Kraków: PWM, 1976. 175 p.
19. Nono L. Carteggi contenenti politica, cultura e partito comunista italiano, a cura di Antonio Trudu, Olschki, Firenze 2008. 320 p.
20. Roesler C. A., Hohl S. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. Gütterslohn. München, 2000. 608 p.
21. Markova E., Yatsenko Ye. Vision of the symbolism in opera «On Undines Easter» of N. Leontovich. (Wizja symbolizmu w operze «Na Wielkanoc rusalki» M. Leontowycza). Dzieło muzyczne wobec przeszłości i współczesności / The Past and Present in a Musical Work/ Redakcja naukowa Anna Nowak. Bydgoszcz, 2020. P. 245-250.
22. Wagner P. Geschichte der Messe, T. I. 1 – bis 1600. Leipzig, 1913. 697 p.