

СТИЛЬОВІ ПАРАДОКСИ ВИЯВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МЕНТАЛЬНОГО ЛІРИЗМУ У МУЗИЧНІЙ АВТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ XIX - XX ст.

Метою дослідження є виявлення внутрішньо стильових протиріч в українському ментальному ліризмі, які зумовили природність збереження традицій салонного піанізму в Україні, що склали основу фортепіанного модерну в музиці XX ст. **Методологічні засади дослідження** – інтердисциплінарний мислительно-стильовий компаратив і культурологічно-герменевтичний аналіз музично-мистецьких виявлень творчості у продовження позицій Т.Адорно, О.Лосева, досліджень О.Сокола, О.Маркової, О.Муравської та ін. **Наукова новизна** роботи визначається теоретичною самостійністю історичного ракурсу розгляду мистецьких процесів у добу романтизму, вперше в музикознавстві виділена спорідненість "протосимволізму" Ф.Шопена і Т.Шевченка, що направляла стильові орієнтації українського, фортепіанного у тому числі, мистецтва, зумовлюючи певні анігілюючі протистямованості традицій романтизму і модерну у творчості українських майстрів XX століття. **Висновки.** Протиріччя розвитку фортепіанного мислення XIX сторіччя мали безпосереднє втілення в Україні, серед представників якої в піаністичній сфері виділяються найбільшою мірою М.Лисенко, В.Пухальський, в Західній Україні – К.Мікулі. З названих митців, М.Лисенко та К.Мікулі безпосередньо визначилися в руслі салонної гри, а що стосується В.Пухальського, то в класі Т.Лешетицького він отримав "серединний" щодо салонності й філармонічності орієнтир. Таким чином, українські майстри органічніше дотримувалися засад салонного піанізму, ніж це демонстрували купкисти в Росії та прихильники Ліста в Німеччині, оскільки тут мала глибокий національний сенс помісна культура. Тому на порозі XX сторіччя фортепіанна техніка в Україні тяжіє до відродження салонної фортепіанної клавирності, яка, в силу об'єктивних історичних обставин, вже не протистоїть оркестральності, але в поліклавирному обсязі "втягує" останню як свою складову.

Ключові слова: український ліризм, стильові парадокси фортепіанного виявлення ліризму, музична авторська творчість, оркестральне фортепіано, салонний піанізм.

Шевченко Лілія Михайлівна, кандидат педагогічних наук, доцент Одеської національної музичної академії ім. А.В.Нежданової

Стилевые парадоксы выявления украинского ментального лиризма в музыкальном авторском творчестве XIX-XX в.

Целью данного исследования есть выявление внутренне-стилевых противоречий в украинском ментальном лиризме, которые определили естественность сохранений традиций салонного пианизма в Украине, составивших основание фортепианного модерна в музыке XX века. **Методологические основания исследования** – интердисциплинарный мислительно-стилевой компаратив и культурологически-герменевтический анализ музыкально-артистических выявлений творчества в продолжение позиций Т.Адорно, А.Лосева, исследований А.Сокола, Е.Марковой, О.Муравской и др. **Научная новизна** работы определяется теоретической самостоятельностью исторического ракурса рассмотрения художественных процессов в эпоху романтизма, впервые в музыковедении выделенная родственность "протосимволизма" Ф.Шопена и Т.Шевченко, которая направляла стилиевые ориентации украинского, фортепианного в том числе, искусства, обуславливая определенные аннигилирующие противонаправленности традиций романтизма и модерна в творчестве украинских мастеров XX века. **Выводы.** Противоречия развития фортепианного мышления XIX века имели непосредственное воплощение в Украине, среди представителей которой в пианистической сфере выделяются в наибольшей мере Н.Лысенко, В.Пухальский, в Западной Украине К.Микули. Из названных мастеров, Н.Лысенко и К.Микули непосредственно определились в русле салонной игры, а что касается В.Пухальского, то в классе Т.Лешетицкого он получил "срединный" относительно салонности и филармоничности ориентир. Таким образом, украинские мастера органичнее придерживались основ салонного пианизма, чем это демонстрировали купкисты в России и приверженцы Листа в Германии, поскольку здесь имела глубокий национальный смысл помещная культура. Поэтому на пороге XX века фортепианная техника в Украине тяготеет к возрождению салонной фортепианной клавирности, которая, в силу объективных исторических обстоятельств, уже не противостоит оркестральности, но в поликлавирном объеме "втягивает" последнюю как свою составляющую.

Ключевые слова: украинский лиризм, стилиевые парадоксы фортепианного проявления лиризма, музыкальное авторское творчество, оркестральное фортепиано, салонный пианизм.

Shevchenko Lilia, PhD in Pedagogical studies, associate professor of Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

Stylistic Paradoxes of the Discovery of the Ukrainian Mental Lyricism in Music Author's Creative Activity of the XIX-XX Centuries

Purpose of Research. The purpose of the research is to find out the intrinsically-stylistic contradictions in Ukrainian mental lyricism, which is determined by the naturalness of conservations tradition in salon piano play in Ukraine that are the basis of piano modernist style in music XX century. **Methodology.** The methodological basis of the study is the interdisciplinary reflective-stylistic comparison and culturological-hermeneutic analysis of the music-artistic manifestations of creative activity, following the of positions of T. Adorno, A. Losev, studies of A.Sokol, E.Markova, O.Muravskaya and others. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the work is the theoretical independent point of view of the history foreshortening of the consideration of the artistic processes in epoch of the Romanticism. The author is the first in musicology who has chosen relationship of "antisymbolism" F. Chopin and T. Shevchenko, which directed the stylistic orientation of Ukrainian piano including, art, conditioning certain annihilation contrariety in tradition of the

Romanticism and Modernist style in creative activity of the Ukrainian masters of XX century. **Conclusions.** The contradictions of the development of the piano thinking XIX century had a direct entailment in Ukraine. We can name among its representatives the following figures M. Lysenko, V. Puhalskiy, in Western Ukraine K. Mikuli. M. Lysenko and K. Mikuli were defined as the salon playing, whereas according to T. Leszetyckii, V.Puhalskiy belonged to the class of the "middle" comparatively salon and philharmonic type. Thereby, Ukrainian masters naturally kept of the bases of salon piano playing, than Russian ones and the followers of F.Liszt in Germany. They had a deep national sense estate culture. Finally, in XX century the piano technology of the Ukrainian gravitates to rebirth salon key type of piano sounding, which, on the strength of objective history circumstance, did not withstand orchestra type. It included the latter.

Key words: Ukrainian lyricism, stylistic paradoxes in piano demonstration of lyricism, musical author's creative activity, orchestral pianoforte, salon piano playing.

Стильові парадокси виявлення українського ментального ліризму у музичній авторській творчості XIX-XX сторіч

Актуальність дослідження зумовлена затребуваністю на сьогодні розробкою національної творчої спадщини – заради органіки розбудови національного образу мислення України в умовах активного державотворення і обмеженістю державної підтримки академічної мистецької сфери.

Метою дослідження є виявлення внутрішньо-стильових протиріч в українському ментальному ліризмі, які зумовили природність збереження традицій салонного піанізму в Україні, що склали основу фортепіанного модерну в музиці XX сторіччя.

Виклад основного матеріалу. Соціальний "український ліризм" [8] в мистецькій сфері потрапляє у спеціальне співвідношення з фаховою вираженістю музики як втіленням художньо доцільних стильових переваг. І органічно це звертає до романтичного світовідчуття як виявлення ліричного виражального принципу, щоправда, в повноті засвоєння раціоналістично-класичної спадщини передуючих романтизму століть. Не забуваємо, що утворення української нації здійснилося на межі Середньовіччя і Ренесансу, а "золотий вік" козацької доби XV-XVI сторіч відзначений причетністю до унікального феномену Польської державності вказаного періоду, коли на засадах Ягеллонського правління Жеч Посполита була єдиною в Європі країною, в якій на рівних в державному управлінні представлені були православна, католицька конфесії і певною автономією користувалися протестанти.

Тим самим, тільки в Великій Польщі вказаних століть (яка складалася із земель Литви, Русі-України і саме Польщі, населення яких представляли, у більшості, православні русичі, литовські аристократи й католики поляки та простолюдини-литовці) на рівні релігійно-державної структури реалізувалася повнота ренесансного двоєвірування як домінуючого культурного індексу вказаного соціуму. Велич такої Польщі висунула знакову фігуру Миколая Коперніка, сповідання вчення якого коштувало життя Дж.Бруно і відречення Г.Галілея, тоді як сам творець концепції геліоцентризму приїжджав у Рим до Папи Римського, спілкувався з ним, не маючи ніяких загроз щодо наукових і віросповідальних позицій.

Натхненна "вільність України" епохи розквіту лицарського самоствердження козацтва, яка породила саме специфіку українського способу мислення й пісенної енергії національного мистецтва, здійснена була в межах державної конфесійно-суспільної зрівноваженості, що компенсативно розширяла культурно-мистецьку сферу у національному самоствердженні. Дещо подібне знаходимо в Італії, яка в ті ж часи не існувала як держава, формально представляючи складову Священної Римської імперії германської нації на чолі з німецькими правителями.

Але ідея збереження римсько-романського внеску у створену "германським генієм" держави ставила в автономне положення носіїв культурного римського спадку. А це й стало ґрунтом формування "італіки" ("Анталії щасливої"), яка вже від XII-XIII століть в особах Данте й Петрарки заявила свою культурно-мистецьку самостійність і яка на вершині Високого Ренесансу XV-XVI сторіч формувала культурні шляхи усїєї Європи. При цьому Італія не мала державно-воєнної вибудованості, але, спираючись на понадгнучку політику католицького папства в протистоянні й одночасно в солідаризації відносно Православ'я (Флорентійська унія 1437 р. й ін.), тримала торгівельно-культурні зв'язки всієї Європи й позаєвропейських володінь останньої. Щодо України, то саме епоха "козацької доби" в межах Жечі Посполитої виявляє натхненне уявлення про Вільність, яку поетично оспівував Т.Шевченко:

Ще як були ми козаками,
А унії не чуть було,
Отам-то весело жилось!
Братались з вольними ляхами,
Пишались вольними степами,
В садах кохалися, цвіли,
Неначе лілії, дівчата.
Пишалася синами мати,
Синами вольними...
...Отак-то, ляше, друже, брате!
Неситії ксьондзи, маганати
Нас порізли, розвели.
А ми б і досі так жили...
("Полякам" [9, 256-257])

З наведених слів поезії Шевченка ясно, що жадана вільність визначалася не державною автономією по відношенню до Польщі, але соціальним статусом козака (православного шляхтича, лицаря-болярина) в межах Жечи Посполитої. А порушення козацьких вольностей обернулося і для Польщі, і для України катастрофою, однією з трагічних кульмінацій якої стала Гайдамачина, образно втілена у поемі Шевченка "Гайдамаки". Воїнська слава Запорізької Січі та багатство пісенності, вирощене релігійно-духовним зосередженням на вірності Православ'ю, стали зразком доблесті Служіння Вітчизні і Церкві, визвавши наслідування у гуситів (див. поему Шевченка "Іван Гус"), повагу Галікан і високу самоповагу, що надихала нащадків ідеалами національного втілення.

Ясно, що приведена аналогія Україна – Італія не охоплює повноти самостійних національних утворень у кожній з названих націй. Але досвід культурно- й мистецтвотворчості народів, "пасіонарна" (за Л.Гумільовим [3]) енергія яких виливалася поза державно-будівної активності, заслуговує на увагу – у разі компенсативного виявлення психології колективного суб'єкту нації, що тягнє до суперетнічних поєднань, що не завжди виявляє державно-творчі результати. Аналогія – доля чеської нації у XVIII-XIX століттях, коли саме мистецьке піднесення ("Praha Regina Musica" у XVIII сторіччі, батьківщина польки та Сметани – Дворжака у XIX ст.) зумовило національне визнання, державний статус якого виявився народженням Чехословаччини у 1918 році.

Із сказаного випливає те, що національне самовизначення не завжди рівномірно охоплює державно-будівні й морально-релігійні, творчо-мистецькі обрії, а результатом такої нерівномірності можуть бути певні незбіги мислительних епохальних типологій у національних виявленнях, як то засвідчує мистецька історія України. В роботі І. Присталова докладно розглядається шлях українського мистецтва до романтизму і як висновок зазначається:

"Аналіз матеріалів виступів і записів звучання кращих оперних голосів України засвідчили, що національна значущість співу, яка зумовлює художній сенс артистичного самоствердження вокалістів, затверджена усвідомленням ними патріотично-клятвеного тону у якості стрижньового комплексу у множинності змістовних накопичень кожного конкретного сценічного образу" [6, 151].

Такий висновок пояснюється дослідником посиланням на специфіку творчого методу романтизму, сформульованого як "романтична іронія" і в якому клятвенно-гімнічно виражений у музиці пафос ствердження накладається на іронічно подавану ідею-образ. Так складається художньо-штучно видаване Преображення, що є суттю церковної акції тої ж назви в містичному вимірі Християнства-Православ'я. Названий автор констатує:

"У ряді праць романтизм визначається як художній напрям, як стиль... І. Солертинський наполягав на тому, що 'романтизм – не тільки стиль, але і світогляд'... У ряда дослідників зустрічаються характеристики романтизму як метода – і це стосується робіт Е. Курта, Р. Реті, С. Скребкова... Вперше спеціально розробку романтизму як виду художньої міметичної творчості 'наслідування життя' знаходимо у Г. Гегеля; він широко інтерпретує поняття романтизму як того, що має різноманітні історичні форми до того, як романтизм був втілений класикою романтизму 19 віку... Для Гегеля готика і готична архітектура зокрема втілювала романтичне бачення світу; більше того, християнська релігійна ідея знаменувала для нього романтичну 'напруженість' душевного устрою, яка виводить на культ лицарської та церковної етики у романтичному мистецтві" [6, 26].

Посилаючись на Х.Рімана, І.Присталов слушно відмічає узагальнення щодо "німецької" специфіки романтичного світосприйняття взагалі. І далі пише: "Такий підхід акцентує не стільки стилістичні, скільки методологічні аспекти розуміння романтизму, бо йдеться не стільки про план вираження (стиль), скільки про висунення теоретичної ідеї, яка визначає породжуючий механізм романтичного світобачення: 'дематеріалізація', підхід від 'подолання матеріального'. В цьому відношенні стилістично-методологічна прикмета даного художнього напрямку як 'романтична іронія' ... засвідчує вказаний 'дематеріалізуючий' принцип: романтична іронія як та, що не заперечує пафосності викладення. А таке трактування явно 'дематеріалізує' іронічний погляд на світ, оскільки буттєвим виявленням іронії є – нищення пафосу" [6, 26-27].

І далі цитований автор розробляє виділений принцип романтичної іронії на вокальне виявлення, бо саме оперний вокал складає сутність романтичного музично-художнього втілення:

"Для вокалістів останнє має принциповий зміст, оскільки романтична іронія ніколи не сягає іронії-осміяння, що відриває звуковедення від повновісної кантилени: романтична музика, навіть у її 'архідемонічних' вираженнях, стверджує пафос співу на 'оперному диханні'. І якщо Кюлеборн у арії № 10 із 2-ї дії опери Е. Гофмана 'Ундіна' демонструє 'неможливі' ходи прихованого двохголосся заради демонстрації своєї 'нелюдності', драматична сутність якої в оперному варіанті постає на межі смішного, все ж 'утримується' на висоті пафосного звернення як месника за свавілля невірного коханця своєї дочки Ундіни" [6, 27].

У разі зацікавленості нашого дослідження у вимірах лірики, специфічної для романтичного підходу в мистецтві, згідно знайденим параметрам художньої методології виділеного напрямку, відзначаємо:

1) індивідуально-суб'єктивну "зафарбованість" предмету романтичного мистецтва як "романтичної іронії", тобто волюнтаристичне поєднання якостей, несумісних в позахудожньому світі, і виправданих виключно ліричною монологічністю подання цих образів;

2) ієрархічну співвіднесеність основних цінностей предмету романтичного погляду на світ, в якому найвищою ціною значення виділений пафос охоплення іронічної недовіри до буттєвої сторони життя заради захоплення ідеальним, тобто ліричну багатоскладовість монологічного викладення твору;

3) особливого роду мистецько-культурну штучність романтичного погляду на світ, підкреслюваний його німецькою генезою, тобто національною психологією, в бутті-побуті відміченою особливого роду розсудливістю, яка являє антитезу щодо індивідуалізму лірично-монологічного принципу художнього вираження;

4) бідермайєрівсько-реалістичну, протосимволічну навантаженість мистецьких виявлень України у романтичному XIX сторіччі (С. Гулак-Артемівський, Т. Шевченко, М. Лисенко та ін.), стилістичні ознаки яких йшли з дотичністю до романтизму, але ніякою мірою не поринаючи в антиномії романтизму, хоча б із неможливості приймати егоцентризм авторського самовираження останнього.

Суттєвість збереження понадіндивідуалістичної позиції в наближенні українського ліризму душі до романтичного світобачення демонструє, перш за все, Т. Шевченко, геній якого визначив самоідентифікацію із збиральною символікою Кобзаря. Порівняємо подібне, але принципово одмінне тяжіння до ототожнення Ф. Ліста з історичним Фаустом, аж до поселення у Веймарі, на батьківщині вченого-мага, з обговоренням синонімічності перекладу прізвища композитора (Liszt – list – веселий, удачливий) і близької по значенню латинської шанобливої версії прізвища Фауста (Доктор Фаустус), наявності друга-супутника Вагнера у останнього і у автора "Фауст-симфонії" і т.п.

Адже особистість Фауста демонструвала егоцентризм життєво-творчої ідеї – і це цілком співпадало з індивідуалістським францісканством у Вірі Ф. Ліста. І такого роду віросповідальний індивідуалізм склав дещо принципово відмінне від соборного вибору Шевченка, при тому що послідовна релігійність не відзначала його всіх життєво-творчих переваг. І одночасно безсумнівною постає ліричність шевченківського кобзарства, явна дотичність до романтичного демонстративного всеохоплюючого артистизму життя і творчості.

Усвідомлення національної самобутності торкання романтизму у Т. Г. Шевченка виступає надзвичайно яскраво у порівнянні з такою знаковою фігурою романтичного світобачення і одночасно етнічно-культурно співвідсною з шевченківським кобзарством – виступає Ф. Шопен. До речі, українському досліднику, поляком за походженням, І. Белзі належить оригінальна концепція творчості генія польської музики як думної [2]. Як знаємо, саме польським дослідникам належить виділення явища думи як жанру київсько-князівського літературного походження [4]. Дума стала атрибутом творчого вираження кобзарів – але її високий аристократизм висловлення й музичного подання зовсім не вичерпували репертуар кобзарів. Генетично кобзарство – це лицарсько-боярське "хождіння у народ", з падінням соціального статусу козацтва у XVIII сторіччі і з комерціалізацією кобзарського ремесла склалися його "спрощення" як символічної складової цього особливого роду Служіння своїй нації й Вірі.

Із сказаного випливає, що визнання, за Белзою, думності Шопена вказує на аристократично-обрану позицію композитора-артиста, патріотично-гордовито (а дита польською – гордість) заявляючого свою особистість в солідарності з нацією. А от кобзарство Шевченка демонструє не особистість як таку, але ревність в національному служінні; не забуваємо, що саме гра на кобзі складала атрибуцію козака, тоді як на бандурі грали представники старшини, не менш полковника (в цьому відношенні запорізьке козацтво було "армією трубадурів", бо лицарями-гравцями/співцями були не окремі особи, але всі представники цього воїнства).

Порівняння суто патріотичної націленості у творчості Ф. Шопена і Т. Шевченка дозволяє усвідомити єство саме української специфіки і одночасно констатувати збіги підходу, що йдуть від слов'янсько-кельтської спорідненості вказаних великих співців свого народу. Що стосується французької, кельтської за расовою ознакою, складової крові Шопена (француз за батьківською кров'ю), то це має свої аналогії в родинній традиції Шевченка: його мати за дівочим прізвищем Бойко вказує етнонім бойів, які щедро розселилися на слов'янській землі, визначивши назву Богемії для старочеської країни. Можливо, ті кельтські вкраплення надали вражаючої портретної й поведінкової подоби Шевченка – до П. Верлена, поета-символіста й революціонера, що трагічно загинув в боях за Комуну у 1872 р.

Відомо, що в біографії Шевченка, як і у названих польського й французького митців, особливо активну роль відіграли стосунки з жіночим оточенням. Але, відмітимо, побутові множинні й не бездоганні в моральному плані зв'язки з представницями прекрасної статі живили еротичні складові образів Верлена, але ніяк не торкнулися творчих втілень жіноцтва у Шопена і Шевченка, які усвідомлювали себе представниками саме слов'янських націй. Цнотливість обох у втіленні жіночих постатей у творчості вражаюча, тим більш, вона виділяється у живописних полотнах Шевченка, у якого явним виступає вплив К. Брюллова, його вчителя по Академії, але еротичні асоціації, які проступають у Брюллова, особливо в його італійських картинах, зовсім відсутні у Шевченка. А в поезіях Кобзаря материнська лінія явно домінує над іншими виявленнями жіночості, співпадаючи з культом жінки-матері в українській церковній й фольклорній традиціях.

Певні материнські акценти у феміністичних торканнях образного розкладу Шопена також мають місце – і особливо це стосується мелодійних спираць, за Я. Венцовським, на духовні побутові мелодії про ніжність Богоматері до "Єзуса малюсенького" в різдвяних співах, про любов матері до трьох дочок, що визначили знамениті шопенівські мелодичні образи, у тому числі у "драматичних" Етюдах типу op. 25 № 7 cis-moll, № 4, 11 a-moll [10, 517-530].

Нагадуємо, що найкрасивіша лірична тема з Першої балади Шопена, усвідомлюваної як відбиття подій-образів "Конрада Валенрода" А. Міцкевича, присвячена, безумовно, єдиному жіночому пе-

рсонажу, який виділений в поемі: матері Конрада, що серцем розуміла правоту сина і не відрікалася від нього і вірила в бездоганність патріотичного його служіння. І все ж пошана Дівочості як такої у Шопена проявилася в персоніфікації Польщі як його Прекрасної Далекої Коханой, зближуючись, тим самим, з замилюванням жіночим-дівоchim в Західній церкві (пор. з синонімізацією образу Сольвейг й Вітчизни у Г.Ібсена-Е.Гріга та ін.).

Для Т.Шевченка рідна Україна – це Вітчизна-Мати, материнська сутність жіночості для українського менталітету є превалюючою. Навіть любовні відносини, втілені терміном "кохання", вказують на перетини любові і турботи-опіки (пор. з російським "любить-жалеть", що не тотожне українській любові-коханню, але певною мірою також вказує на материнський аспект любовного виявлення). Культ материнства буквально пронизує творчість Кобзаря, стверджуючи специфіку східно-слов'янського бачення жіночого образу.

Із сказаного ясно, що ліризм мислення і Ф.Шопена, як представника західно-слов'янського культурного феномену, і Т.Шевченка, уособлюючого східно-слов'янський ментальний тип світобачення, уникає суто індивідуалістичного виявлення, принципово минаючи автобіографічні позиції життєвих стосунків із жінками і цнотливо у творчості зосереджуючись на національній ідеї жіночості, дівоцтва-материнства у польського Майстра, превалюючи материнства в українського віршотворця.

І все ж, індивідуалізація втілення жіночих образів виявлена у творах Ф.Шопена, перш за все, піаністичною жіночістю "легкої" гри салонного типу, яка породила концепцію ноктюрновості (причому, у фільдівському виявленні цього жанру, а не в драматично-баладному переломленні у самого Шопена) артистичного типу автора Мазурок, як це зафіксував Р.Шуман в п'єсі "Шопен" в "Карнавалі" ор.9. І сама "надстатєва" позиція творчого виявлення складала індивідуальну ознаку – поряд з "маскулінним" зосередженням у фортепіанних звучаннях друга-суперника Ф.Ліста.

Мужній характер шевченкової Музи не має сумнівів, але кобзарство як втілення Служіння, виокремлювало типове-понадособистісне у творчому самовизначенні, більш того, виділяючи слізний принцип самоствердження (див. підрахунки слів-термінів у поезіях Шевченка, здійснене в дослідженнях О.Сокола, згідно яких слова "сльози", "плакати" й відповідні синоніми буквально наповнюють шевченківську лексику), при цьому ніяк не торкаючись біографічно-особистісного обґрунтування тієї слізності і плачів. Відмітимо те, що салонна "польотність" шопенівської піаністики, відсторонена від театральних драматизмів-контрастів на користь від церковності похідної м'якої замилюваності виразу, сльози-плачі подає у "доторканості", але не в "заглибленні печалі".

"Плачі" Шевченка відповідають тим критеріям національної традиції оплакування-уславлення героїв, що сформувалася від давнини і втілювалася в киево-княжій поезії співцями-сказителями рівня Бояна "Слова о полку Ігоревім" чи Садко билинних композицій. І одночасно вони відбивають соціальний контекст їх творчого буття, реагуючи не стільки на персонально-авторські особистісні ознаки, скільки на актуальні для національного буття ідеї, зміст якої на рівні високої абстракції формулювався терміном "Сподіваної Волі", а в підсумку реалізації маємо: "...І на оновленій землі/ Врага не буде супостата./ А буде син, і буде мати / І будуть люде на землі..." [9, 430]. Алюзивно викладеним виступає Царство Боже на землі, надособистісний ліризм уславлення якого складає свята святих поезій Шевченка.

Із сказаного виходить органіка виконання традиції в національно-поетичному мисленні Кобзаря, на тлі якої "хвилястою лінією" проступає оновлення, а новаційна значеннєвість виступає в іпостасі сьогохвилинно забутого Вічного.

Приведені апеляції до мислительних типологій шевченківського Кобзарства мають значення не тільки у функції усвідомлення національного тла традиції, але у спрямованості до розуміння самої новаційності, оскільки вірші Шевченка уклалися більшою мірою в жанрові грані поем, тобто суто літературної форми, показової для віку романтизму і аж ніяк не для строфічності дум. І в межах романтичного ж століття вибудовувалася, здавалося б, така новаційна для України лінія мистецького втілення, як фортепіанна творчість, тобто майстерність гри на генетично німецькому інструменті. Ретроспективний огляд літературної, учбово-методичної й наукової спадщини, присвяченої питанням гри на фортепіано й підготовці музикантів-піаністів, дозволяє виділити в цьому процесі кілька періодів.

Підсумковим в характеристиці напрямків розвитку мистецтва фортепіанної гри виступають спостереження Д. Андросової: "Так, закладена Віденською школою двоспрямованість фортепіанного стилю (моцартівська клавирність і бетховенська фортепіанна оркестральність) була доведена до антиномії в романтизмі в першій половині XIX ст. (зокрема, в протистоянні 'легкого' піанізму Ф.Шопена і 'оркестрального' Ф.Ліста), виходом з якої стало відстранення творчого паритету 'легких' і 'тугих' інструментів на користь останніх: лістівська 'атлетична' гра в кінці XIX – на початку XX ст. склала засновки фортепіанного академізму. В піанізмі XX в., представленою іменами О.Скрябіна, Б.Бартока, А.Шнабеля, Г. Гольда та інших, типова для епохи романтизму фортепіанна оркестральність поступається місцем поліклавирному за своєю основою фортепіанному звучанню" [1, 4].

Відповідно "фемінізована" салонна манера Фільда-Шопена відповідала принципам ліричного самовираження артистів, тоді як "маскулінний", "силовий" піанізм Ліста був органічним втіленням театралізованого (драматичного) мистецького підходу.

Наукова новизна роботи визначається теоретичною самостійністю історичного ракурсу розгляду мистецьких процесів у добу романтизму, вперше в музикознавстві виділена спорідненість "прото-

символізму" Ф.Шопена і Т.Шевченка, що направляла стильові орієнтації українського, фортепіанного у тому числі, мистецтва, зумовлюючи певні анігілюючі протиспрямованості традицій романтизму і модерну у творчості українських майстрів ХХ століття.

Висновки. Вказані протиріччя розвитку фортепіанного мислення ХІХ сторіччя мали безпосереднє втілення в Україні, серед представників якої в піаністичній сфері виділяються найбільшою мірою М.Лисенко, В. Пухальський, в Західній Україні К.Мікулі. З названих М.Лисенко та К.Мікулі безпосередньо вибудувалися в руслі салонної гри, в цьому плані перший з вказаних був достойним провідником позицій Лейпцігської школи (вчився у знаменитого К.Рейнеке, блискучого представника бідермайєрської стильової позиції [5, 342-343]), тоді як другий, Мікулі, представляв безпосередньо шопенівський "легкий"- "польотний" стиль. Що стосується В.Пухальського, то в класі Т.Лешетицького, учня К.Черні, який явно "пом'якшував" оркестральні тенденції свого великого вчителя Л.Бетховена, він отримав "серединний" щодо салонності й філармонічності орієнтир; і не остання роль тут належала напуттєві С.Монюшка, який в свій час передрік велике майбуття юнакові з України і який сам уособлював найліпші лінії польського бідермайєра [7].

Таким чином, українські майстри органічніше дотримувалися засад салонного піанізму, ніж це демонстрували купкисти в Росії та прихильники Ліста в Німеччині, оскільки тут мала глибокий національний сенс помісна культура, природною складовою якої було фортепіанне музикування на зразок салону. Тому на порозі ХХ сторіччя, на базі відродженого інструментального мистецтва Франції в особах К.Сен-Санса, С.Франка, К.Дебюссі, М.Равеля та інших великих майстрів, фортепіанна техніка тяжіє до відродження салонної фортепіанної клавірності, яка, в силу об'єктивних історичних обставин вже не протистоїть оркестральності, але в поліклавірному обсязі "втягує" останню як свою складову.

Література

1. Андросова Д.В. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса, Астропринт, 2014. 400 с.
2. Бэлза И. Шопен. Москва, Наука, 1968. 380 с.
3. Гумилев Л. Этносфера. История людей и история природы. Москва: ЭКОПРОС, 1993. 544 с.
4. Гошовский В. Дума. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах / Гл. ред. Ю. Келдыш. Москва : Сов.энциклопедия, 1974. Т. 2. С.329.
5. Гордейчук Н. Лысенко Николай Виталиевич. Муз.энциклопедия в 6-ти томах / Гл.ред. Ю. Келдыш. Москва, 1976. Т. 3. С. 342-344.
6. Присталов І. Ліризм як метод національного мислення у виразності співу вокалістів оперних шкіл України. Канд.дис., спеціальність 17.00.03 – муз.мистецтво, ОНМА ім.А.В.Нежданової, Одеса, 2006. 152 с.
7. Пухальський Владимир Вячеславович (Вацлавич). URL : https://ru.wikipedia.org/wiki/Пухальський_Владимир_Вячеславович.
8. Українська душа. Збірник статей / Вступ. стаття та ред. В. Храмової. Київ: Фенікс, 1992. 127 с.
9. Шевченко Т.Г. Кобзар. Донецьк, ТОВ ВКФ БАО, 2008. 480 с.
10. Węcowski J. Folklor religijny w utworach Chopina / Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa, Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. S. 513-534.

References

1. Androsova, D. (2014). The symbolism and plural key type of piano sounding, in piano play XX ct. Monograph. Odessa : Astroprint [in Russian].
2. Belza, I. (1968). Chopin. Moscow : Nauka [in Russian].
3. Gumilev, L. (1993) Etnosfera. History of the people and history of the nature. Moscow : EKOPROS [in Russian].
4. Goshovskiy, B. (1974). The Duma. The Music encyclopedia in 6-th volumes. Editor-in-chief Yu. Keldysh. Moscow, Sov.enciklop, 2, 329 [in Russian].
5. Gordeychuk, N. (1976). Lysenko Nikolay Vitalievich. The Music encyclopedia in 6-ti volumes. Editor-in-chief Yu. Keldysh. Moscow : Sov.enciklop, 3, 342-344 [in Russian].
6. Pristalov, I.(2006). Lyricism as method of the national thinking in expressiveness of vocalists singing in operatic schools of the Ukraine. Diss. of Cand. Digree in art : 17.00.03 – Musical art, A.V.Nezhdanova Odessa National musical academy. Odessa [in Ukrainian].
7. Puhalskiy Vladimir Vyacheslavovich (Vaclavich). URL : <https://ru.wikipedia.org/wiki> [in Russian].
8. The ukrainian soul. The collection article (1992). The entrance article and editing V.Hramova. Kyiv : Feniks [in Ukrainian].
9. Shevchenko, T.G. (2008). Itinerat player on a kind of lute. Doneck, TOV VKF "BAO" [in Ukrainian].
10. Węcowski, J. (1999). Folklor religijny w utworach Chopina. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa : Akademia muzyczna im. F. Chopina, 513-534 [in Polska].

Стаття надійшла до редакції 08.02.2018 р.