

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207646

УДК 780.616.432.091

**САКРАЛЬНІ ВИТОКИ  
ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МНОЖИННОСТІ  
МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА  
ЯК ОЗНАКИ ПІАНІСТИЧНОЇ ГРИ**

Шевченко Лілія Михайлівна

Кандидат педагогічних наук, доцент,

ORCID: 0000-0001-8602-9573,

e-mail: Lilia.my.forte@gmail.com

Одеська національна музична академія

імені А. В. Нежданової,

вул. Новосельського, 63, Одеса, Україна, 65000

Мета дослідження – виявлення сакральних-генетичних ознак інструменталізму, фортепіанного зокрема, як утілення християнсько-вокального моделювання гри-дихання (моцартіанство) та відродження первісного самозначущого ритмічно-звукового принципу у фортепіанній оркестральності (бетховеніанство). Методологічною основою дослідження є феноменологічний ракурс естетики-філософії Р. Інгардена та феноменологічно орієнтовані мистецтвознавчі дослідження Б. Асаф'єва, Н. Корихалової, В. Медушевського, О. Маркової та ін., аналіз, синтез і дистрибутивний методи, завдяки чому з'ясовано сакральні-генетичні ознаки інструменталізму. Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній уперше висловлюється думка про генетичну обумовленість фортепіанного виконавства в антиподах моцартіанської і бетховеніанської гри сакральними витоками першої з вокального інструменталізму ранньохристиянської алілуйності та первісного універсалізму звуково-ритмованих магічних першокультурних акцій. Висновки. Доведено, що для фортепіанної творчості принципом романтичної подвійності у тлумаченні гри стало втілення романтичної антиномічності вираження «легкого» й «тугого» звучання фортепіано як утілення інструментальної множинності піанізму загалом; перші з них уособлювали жіночо-солуну якість, «флейтовий» колорит мелодійної орнаментальності «фортепіанної клавесинності» Моцарта в душі «інструментальної аріозності» фільдівських Ноктюрнів, а другі – гіпертрофували бетховенську оркестральність, бахіанську органно-фактурну перевантаженість, підкреслюючи фортепіанну специфіку як здатність «замінити оркестр», у тому числі за допомогою нагнітання звучності. Отже, фортепіанний виразний ресурс насичувався сумарною інструментальністю, у якій «легкий» тип гри апелював до сакральності ранньохристиянської церковної ноктюрновості, а фортепіанна оркестральність утілювала первісну абсолютизацію інструменталізму магічного призначення.

*Ключові слова:* інструментальна множинність; музичне виконавство; генеза; сакральні витоки піанізму; моцартіанство-бетховеніанство

**Вступ**

Виконавство в інструментальному чи вокальному втіленні базується на мелодійності звукови-явлення академічного інструментарію, представленого струнними смичковими, флейтами-гобоями, луром-валторною та ін. Водночас спостерігаємо *штучне* співвідношення дихальної техніки представників вокалу й духового інструментарію. Адже таке дихання («обперте» – за термінологією вокалістів) має бути непомітним під час набирання повітря в легені, а витрата його протягом співу – постійною, демонструючи ідеальну «нескінченість» співу-вираження.

Подібний принцип простежуємо в «диханні» рук піаністів та інструменталістів струнно-щипкового типу, оскільки моторика пальцевих зусиль не збігається із плавністю коливальності кисті й руки в цілому. Так, за К. Станіславським, проявляється артистична здатність: «перевести» важке у зручне, зручне у приємне, а останнє – в прекрасне. Отже, утілення міфологічної конкретики піанізму, в якому превалює цілісність артистичного ігрового континууму, для мистецтвознавчої та культурознавчої практики є актуальним.

Проблеми музичного виконавства досліджували такі вчені: Б. Асаф'єв (Асаф'єв, 1971), Р. Інгарден (Ingarden, 1973), Н. Корихалова (Корихалова, 1979), В. Медушевський (Медушевский, 1984). Зокрема, Б. Асаф'єв вивчав не лише сутність поняття інтонація, а й особливості інтонаційного становлення музичної форми (Асаф'єв, 1971). Н. Корихалова в роботі «Інтерпретація музики» запропонувала власну концепцію способу існування музичного твору (Корихалова, 1979). На думку В. Медушевського, в основі інтерпретаційної діяльності виконавця лежить осягнення музичного твору, його розуміння,

а основним завданням інтерпретатора стає виявлення внутрішнього закону, ідеї, згідно з чим вибудовується смислова ієрархія музичного твору та розуміння духовних принципів краси як сенсу творчості у виконавському мистецтві (Медушевский, 1984).

В Україні феномен фортепіанного виконавства ХХ ст., сформованого модерністською парадигмою піаністичного символізму, досліджувала Д. Андросова (2014). Виконавська інтерпретація у фортеп'яному мистецтві минулого століття вивчалася Н. Кашкадамовою. Авторка наголошує: «неспішний рух думки митця осмислює відому музику по-новому, всупереч стереотипам трактування» (Кашкадамова, 2014). Питання музичної науки і теорію виконавства, категорії піанізму та їхні основні функціональні елементи досліджували О. Маркова (2002) та Л. Степанова (2018). Однак аналіз виконавських здобутків за їхньою сакральною генезою у втіленні інструментальної множинності останньої, у тому числі пропущеної через інструменталізм співу-вокалу, досі не став предметом принципового осмислення й відповідного узагальнення.

Наукова новизна розвідки полягає в тому, що в ній уперше висловлена думка про генетичну обумовленість фортепіанного виконавства в антиподах моцартіанської й бетховеніанської гри сакральними витоками першої з вокального інструменталізму ранньохристиянської алілуйності та первісного універсалізму звуково-ритмованого магічних першокультурних акцій.

### Мета статті

Метою дослідження є виявлення сакрально-генетичних ознак інструменталізму, фортепіанного зокрема, як утілення християнсько-вокального моделювання гри-дихання (моцартіанство) й відродження первісного самозначущого ритмічно-звукового принципу у фортепіанній оркестральності (бетховеніанство).

Методологічною основою дослідження виступає феноменологічний ракурс естетики-філософії Р. Інгардена та феноменологічно орієнтовані мистецтвознавчі дослідження Б. Асаф'єва, Н. Корихалової, В. Медушевського, О. Маркової та ін.

### Виклад матеріалу дослідження

Вокально-хорова основа звучання органу та відтворення оперного сольного співу у фортепіанній музиці є очевидними. Однак суттєвим складником звукового наповнення є й клавішна, тобто ударно-моторна сторона звучання, що забезпечує зв'язок із ритмо-шумовою ознакою музики Первісності (пор. з формулою Б. Асаф'єва стосовно «темброво-ритмічної і темброво-тонового відображення дійсності» (Асаф'єв, 1971, с. 220). Музиканти поставаангардної спрямованості, відзначеної виходом на авансцену музичного мінімалізму, дуже тонко реагують на «репетитивні» виявлення клавірності, які через коливальну рухливість кистьового апарату (Андросова, 2014, с. 45) втілюють «дзвонні» ефекти, похідні від струнно-щипкових звуковиявлень.

Досвід музичного буття засвідчує дотичність класичного й сучасного інструментарію до витоків інструменталізму як першомузичного надбання, що вибудовує наступну систему музикування, включаючи співочі можливості з «приховування природного тембру людського голосу» і всеохоплюючою ознакою тембро-ударного початку інструменталізму (Асаф'єв, 1971, с. 220). Здатність співу культивується людьми на різних культурних рівнях, коли людська відмежованість від природного оточення стає принциповою ознакою світобачення. З цим безросередньо пов'язане релігійне спрямування до Вищого, відмінного від природного оточення. Зокрема, доктор мистецтвознавства В. Медушевський висловлює ідею «релігійної природи слуху» (Медушевский, 2007, с. 8). Йдеться саме про психологію слуху, а не фізичну даність звучання, тонова основа якого втілює «умне діяння» людини. Для науковця історія людства постає через «історію відносин до Богооткровенної Традиції» (Медушевский, 2007, с. 6), а культура представлена в подвійності «виросування розуму» (Цицерон) і «виросування богів» (культ) (Медушевский, 2007, с. 7). Дослідник захищає концепцію музики як утілення матеріального звучання («духовний реалізм» за В. Медушевським – авт.) «Православної інтонації культури» (Медушевский, 2007, с. 11) та асоціюється в автора «Онтологічних основ інтерпретації музики» (Медушевский, 1984) насамперед з музикою М. Глінки (Медушевский, 2007, с. 24).

Такий підхід В. Медушевського має певні аналогії у К. Леві-Стросса щодо співвідношення музики і міфу, де музика «не наслідує нічого, крім як саму себе» (Леві-Стросс, 1999, с. 26), котрий порівнював живопис з музикою і констатував «іманентність культури» для музики в формі речової чуттєвості

тонової «матерії», з якої інтелектуальні зусилля вибудовують подібність з природою. Ця позаприродна звуково-матеріальна – тонова – основа музики детермінує те, що «музика народжується зовсім вільною від зв'язків уявлень...» (Леви-Стросс, 1999, с. 30).

За К. Леви-Строссом, «... у музиці опосередкування природи й культури, що здійснюється в лоні будь-якої мови, стає гіперопосередкуванням. Музика, розташована в місці зустрічі двох галузей, дозволяє собі виходити за межі, порушувати які застерігаються інші види мистецтва. ... Так пояснюється... надзвичайна здатність музики діяти одночасно на розум і на почуття, збуджувати ідеї й емоції, змішуючи їх у потоці, де вони перестають існувати роздільно, але знаходять відгук одне в одному» (Леви-Стросс, 1999, с. 35). Дослідник порівнює музику з міфом, убачаючи в них спільне – родово-людське. Однак у музиці наявна фізіологічна механіка, тоді як міф виходить на ідеально-соціальні виміри. «Міфологія становить систему, мова якої має найбільшу кількість загальних з музикою рис ... через дуже глибокі причини. Музика показує індивідові його фізіологічне вкорінення, міфологія робить те ж саме з укоріненням соціальним. Одна бере нас за внутрішнє, а інша... – за групове начало. ... Обидві використовують свої надзвичайно тонкі культурні механізми, якими є музичні інструменти й міфологічні схеми. ...» (Леви-Стросс, 1999, с. 35).

Гра на будь-якому інструменті чи спів, сольного або хорового типу, залучають до інструментального музичного мистецтва в цілому, надаючи виконавцю навичок «інструментального універсалу». Саме тому в традиціях народного музикування – до кінця XVIII ст. – обдаровані особистості засвоювали гру на різних інструментах, співали сольо й ансамблево-хорово, виходячи із ситуаційної потреби. Подібне ставлення до «інструментальної універсальності» музиканта-фахівця довго зберігалось в музичних навчальних закладах у вигляді «обов'язкового хору» для всіх, хто вчиться й навчає. Цю ж функцію сьогодні виконує курс «загального фортепіано», до якого залучаються виконавці всіх спеціалізацій (його не мають лише піаністи, і ця професійна звуженість ніяк не компенсується). Така недооцінка універсально-музичної підготовки поряд з існуючою профілізацією-спеціалізацією є небезпечною, з позиції професійної підготовки музикантів. Теорія виконавства як узагальнююча дисципліна стосовно конкретики теорії гри-співу певного інструментально-співочого призначення складає самостійне едукативне надбання фахівського обсягу, що частково компенсує брак універсальної інструментально-вокальної підготовки, залучаючи до усвідомлення *необхідність* останньої. Саме це і є призначенням теорії взагалі як «системи основних ідей у тій або іншій галузі дослідження» (Прохоров, 1984, с. 1313), що здатна залучити спеціаліста до інструментальної музичного надбання загалом.

Отже, узагальнення виконавської теорії в цілому, вважаючи на методологічне розрізнення «індивідуалізуючої» та «універсалізуючої» абстракцій наукового знання за Г. Ріккертом і В. Віндельбандом (Маркова, 1998, с. 4-5), не може замінити картезіанська естетика-філософія. «Індивідуалізуюча» абстракція теорії виконавства не співпадає зі сферою раціоналістичної системи філософії-естетики, пов'язаною історичною похідною від природознавства й точних наук. Названа теоретична узагальнююча дисципліна склалася на базі так званого виконавського музикознавства, але не співпадає із результатами окремих напрацювань прикладної теорії, утілюючи узагальнення музикознавчого-мистецтвознавчого досвіду в спеціальній виконавській сфері.

До 1950-х років у музикознавстві існувала позиція розуміння музичного твору як суто авторської композиції, в якій виконання повинно було дотримуватися «композиторського задуму», і лише в останні десятиріччя самозначущість виконавської роботи, у тому числі виконавсько-авторської, стала об'єктом наукових пошуків. Прийняття ж концепції виконавської множинності проявів композиції як твору у власному значенні відбулося лише в 1990-х роках (Келдыш, 1990, с. 441). Хоча ідея виконавської самостійності відносно до композиторського рішення висувалася в розробках Б. Асаф'єва та знаменитих тезах Р. Інгардена (Ingarden, 1973) щодо виконавської ідеальної «роздрібненості» твору. Позиція Б. Асаф'єва, подана формулою «Життя музичного твору – у його виконанні...» (Асаф'єв, 1971, с. 264), активізувала виявлення «авторської амбівалентності» щодо уявлень про твір-композицію (Маркова, 2002, с. 35-43).

Дослідження Б. Асаф'єва цінні тим, що з його іменем пов'язана концепція *процесуальності* музичного вираження (*initium-movere-terminus*, початок-розвиток-завершення), усвідомлена через практику театральної «життеподоби живому». У той же час, сакральна природа музики з її ідеально-компенсативним відношенням до буттєвості, з чим пов'язане виконавство, базується на статичності втілення Вічного-Нескінченного.

Отже, не композиція-твір, а результат зусиль автора-створювача репрезентує естетико-художній вихід творчості. Звучання, що впливає на безпосередньо-медитативне, створювалося «виконавцями» (за

академічною традицією). Вони в храмовому мистецтві завжди були «персонами грата» богослужбового акту, тому що служили Богу, а не «виконували композиторську волю» (що в ортодоксії Православ'я взагалі неприпустимо!). Так, В. Медушевський звертається до етимології слова «виконавець»-«інтерпретатор», яке має загальну та вихідну значеннєву зону «наповнення-пророцтво», тобто – богослужбове призначення (Медушевський, 1984, с. 3), а також указує на психологічно вихідний імпульс композиторської творчості як «передслухання-передвиконання» в уяві композитора тієї музики, що записується згодом у нотному тексті (Маркова, 2002, с. 86). Історично-стилістично виконавство також виступає в ролі стилетвірного начала (Маркова, 2002, с. 36-43).

Варто наголосити на необхідності усвідомлення автономії музикознавства, що узагальнює творчо продуктивну позицію виконавства в індивідуальному художньому акті й у музично-історичному процесі, а також висловити думку про певну самостійність цих узагальнень стосовно виконавської теорії інструментальної гри й співу, що ґрунтується на конкретиці прикладної теорії інструментальної гри та вокалізації. Доречним вбачаємо й етимологічний підхід В. Медушевського до визначення понять, які були розроблені о. П. Флоренским (Медушевський, 1984). У виконавстві вони виражені комплексом «трікстера», тобто зв'язком з пракультурним здобутком дихотомії: серйозного – смішного, героїчного – блюзнірського, високого – низького й ін., що закладає основи метафоричності художнього вираження.

Буттєва свідомість не вмщає полюсів Небесного й побутового у творчій грі виконавця, оскільки інструменти завжди складають начебто «додаток» до тіла гравця, деформуючи «граючі» пальці, губи, плечовий пояс. А вокаліст, забезпечуючи найкращі умови для роботи резонаторів, приймає на обличчя маску подиву, яка кумедно чи дещо жахаючи входить в арсенал міміки-пластики співаючого артиста. І ці зайві, з погляду стороннього спостереження, жести-пози й вирази обличчя (недарма в епоху рококо на попітрі стояли не ноти, а дзеркало, щоб граючий на клавесині контролював приємний вигляд обличчя) сприймаються як дещо необхідне в процесі музикування. Краса тонових сполучень покриває всі фізично-речові витрати. Тоновий «мінімалізм» у вигляді декількох акордів, що підтримують псалмодування в церковному співі, представляє у своєму звучанні Світло відносно до «сутінок» шумових вторгнень у сукупний звуковий обсяг церковного Богослужбеного дійства.

Тому поняття виконавства претендує на позицію музичної універсальї, оскільки у своєму значенні вказує на «доведення до кінця» і не протистоїть «інтерпретації» як «пророцтву» (Медушевський, 1984, с. 3). Таке піднесення ролі виконавців поряд з композиторським культом, що утвердився в Європі у XVIII – XIX ст., продовжує не тільки Б. Асаф'єв, а й теорія стилів, побудована Г. Адлером, згідно з якою «історію творять музиканти середньої руки» (Adler, 1911), з чого напрошується висновок про активність популярної сфери у стратегії стилістичних рішень, а це збігається з думками Б. Асаф'єва щодо концепції «музичного словника епохи» (Асаф'єв, 1971, с. 267-279).

У традиційному варіанті незаперечність першості композитора й поблажливість до «юрби слухацької маси» ставили лише ієрархію «убування якості» – від високості композиторського відкриття до «неокультуреності черні». Проте саме публіка здатна цінувати самодостатню віртуозність, як утілення й ігрової розважливості, й ідеальної здатності відображення високості алілуйного співу, натхненна радісність якого потребує надзвичайно темпово-високого виявлення моторики.

Цій здатності майстерної гри, що долучається до полюсів земної змагальності та ідеальної Обраності, заради міфологенної цілісності виконавського виступу, у якому завжди в єдності представлені анґлоподібна установка Виконавця та артистичний хтонізм інтерпретаційної сміливості торкання життєвих стимулів виразу, публіка віддає й на сьогодні перевагу завдяки усуненню композиційної цілісності.

Таким чином, у мистецтвознавчій і культурознавчій практиці ми вперше розглядаємо проблему втілення міфологенної конкретики піанізму, яка ґрунтується на певній зрівноваженості гри-розваги і гри-Прилучення до Високого, що поєднані у виступі віртуоза, в якому виявлення композицій є несуттєвим, натомість превалює цілісність *артистичного ігрового континууму*.

Самостійна позиція у виконавстві залучає до праці піаніста засоби міфологенної гіперболізації речової виразності інструмента, що реалізується в довірі до клавірної моторики як репрезентанта *трікстерської* здатності відтворювати інструментальні проєкції гри-розваги – і «священної гри» алілуйного співу, наслідуючи заповіді християнських бардів-філідів, кобзарів-бандуристів в Україні і подібних майстрів, котрі були бажаними гостями і в життєвому бутті нації, і в її священні години.

Усе це в академічному піанізмі забезпечуються репертуарним вибором творчості В. Моцарта або Л. Бетховена. Моцартіанська стилістика ґрунтується на культивуванні у фортепіанній грі піаністичної «легкої» клавесинності, у продовженнях геніальних здобутків Дж. Фільда, Ф. Шопена, згодом О. Скрябіна.

Також моцартіанство характерне для французької піаністики, де воно звернене до відвертої «фортепіанної клавесинності» К. Дебюссі, М. Равеля, Ф. Пуленка, О. Мессіана, І. Вишнеградського, П. Булеза й ін. У російській композиторській школі ці «заповіти В. Моцарта – О. Скребіна» найбезпосередніше втілювалися в піаністичних заявках Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, Е. Денисова, а в українській – В. Ребікова та В. Сильвестрова, Л. Грабовського, О. Козаренка – як піаніста й композитора. У річищі моцартіанства ствердилася й Нововіденська школа у фортепіанних композиціях А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна та їхніх спадкоємців, у тому числі і в творчості італійців А. Казелли, Л. Беріо й ін.

Бетховеніанські ж прерогативи в грі знаходимо в продовжувачів «рояльної оркестральності» Ф. Ліста, Ан. Рубінштейна-піаніста, М. Балакірева – композитора й піаніста, С. Рахманінова, К. і Ф. Шимановських, усієї академічної піаністики першої половини минулого століття.

Наведена класифікація композиторських і виконавських здобутків митців ґрунтувалася на домінуючих рисах їхньої творчості. Якщо особливістю піаністики Ф. Шопена стала гра на «легких» (за тембровими показниками «флейтових») фортепіано, що втілювала почасти фемінінні ознаки клавесинового озвучування (див. О. Чумаченко (2000)), то композиторські виявлення Ф. Шопена були іншими. За законами парціальної психології (за концепцією М. Блінової (Блинова, 1974)) стильове виявлення Шопена-композитора не співпадало із стилістичним реноме Шопена-піаніста. Подібне знаходимо й у творчості українського композитора і піаніста М. Лисенка, якому був притаманний блискучий *салонний* піанізм, тоді як композиторські наміри орієнтувалися на «купкистський» театральнo-симфонічний підхід.

Вказані фортепіанні поляризації за стилем моцартіанства-шопенізму і бетховеніанства-лістіанства виявлялися в чіткому протиставленні типів техніки: «флейтове *perle*» з переважанням «дрібною» пальцевої рухливості у спадкоємців гри Дж. Фільда, М. Глінки, М. Мусоргського-піаніста, М. Лисенка-піаніста, О. Козаренка-піаніста – симфонізації Ф. Лістом – спираючись на «велику техніку» октавних *martelato* Ф. Ліста (які, учень Дж. Фільда, М. Глінка зневажливо називав «котлетною» манерою). Також відзначимо й симфонізацію спадщини Й. С. Баха, здійснювану Ф. Лістом, що нерідко відмежовувалася від органного лістіанства, орієнтуючись, як це блискуче демонстрував О. Мессіан-органіст, на клавірні установлення Й. С. Баха в його композиціях типу Органної книжечки й ін.

### Висновки

Отже, моцартіанська проклавесинна гра породила техніку «легких» фортепіано, симфонізовану в рояльності фортепіанного виявлення на інструментах з «тугою» клавіатурою. Це свідчить про інструментальну множинність піанізму загалом. Знаходимо також гендерні акцентуації в стильових і технічно виражених протилежностях гри. Жіночість «флейтового» звучання в душі пасажної мелодійної орнаментальності є спадкоємницею «фортепіанної клавесинності» В. Моцарта та «інструментальної аріозності» Ноктюрнів Дж. Фільда, а маскулітний тип піаністики гіпертрофував оркестральність у душі Л. Бетховена та Ф. Ліста, включаючи і симфонізоване подання останнім органних бахівських композицій.

Отже, фортепіанний виразний ресурс насичувався сумарною інструментальністю, в якій «легкий» тип гри апелював до сакральності ранньохристиянської церковної ноктюрновості, а фортепіанна оркестральність утілювала первісну абсолютизацію інструменталізму магічного призначення. Завдяки цьому поєднанню створювалася класика піанізму, котра «обіймала» інструментально-вокальне різноманіття музичних побудов як надбання виконавського «звукового енциклопедизму», що лише частково реалізувався в композиторській творчості.

### Список використаних джерел

- Андросова, Д. В. (2014). *Символізм и поликлавірность в фортепианном исполнительстве XX в.* Астропринт.
- Асаф'єв, Б. В. (1971). *Музыкальная форма как процесс.* Музыка.
- Блинова, М. П. (1974). *Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности.* Музыка.
- Кашкадамова, Н. (2014). *Виконавська інтерпретація у фортеп'яному мистецтві XX сторіччя.* КІНПАТРІ.
- Келдыш, Г. В. (Ред.). (1990). *Музыкальный энциклопедический словарь.* Советская энциклопедия.
- Корыхалова, Н. П. (1979). *Интерпретация музыки.* Музыка.
- Леви-Стросс, К. (1999). *Мифологии* (Т. 1: Сырое и приготовленное). Университетская книга.

- Маркова, Е. Н. (1998). *Введение в историческое музыковедение. Вопросы методологии и методы исследования*. Астропринт.
- Маркова, Е. Н. (2002). *Вопросы теории исполнительства: Материалы к курсу теории исполнительства для магистров и аспирантов*. Астропринт.
- Медушевский, В. В. (1984). Онтологические основы интерпретации музыки. В Л. С. Дьячкова (Ред.), *Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры* (Вып. 129, с. 3-16). Российская академия музыки имени Гнесиных.
- Медушевский, В. В. (Ред.). (2007). *Методологическая функция христианского мировоззрения в музыковедении*. МГК, УГАИ.
- Прохоров, А. М. (Ред.). (1984). *Советский энциклопедический словарь* (3-е изд.). Советская энциклопедия.
- Степанова, О. Ю. (2018). *Піанізм лондонської і віденської фортепіанних шкіл: компаративний аналіз*. (Дисертація кандидата мистецтвознавства). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, Суми.
- Уилсон-Диксон, Э. (2001). *История христианской музыки*. Мирт.
- Чумаченко, Е. (2000). *Исполнительский стиль*. (Магистерская работа). Одесская консерватория, Одесса.
- Adler, G. (1911). *Der Stil in der Musik*. Breitkopf und Härtel.
- Ingarden, R. (1973). *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. PWM.
- Kämper, D. (1987). *Die Klaviersonate nach Beethoven: Von Schubert bis Skrjabin*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

### References

- Adler, G. (1911). *Der Stil in der Musik [The style in music]*. Breitkopf & Härtel [in German].
- Androsova, D. V. (2014). *Simvolizm i poliklavirnost v fortepiannom ispolnitelstve XX v. [Symbolism and polyclavity in piano performance of the twentieth century]*. Astroprint [in Russian].
- Asafev, B. V. (1971). *Muzikalnaia forma kak process [Musical form as a process]*. Muzyka [in Russian].
- Blinova, M. P. (1974). *Muzikalnoe tvorchestvo i zakonomernosti vysshei nervnoi deiatelnosti [Musical creativity and patterns of higher nervous activity]*. Muzyka [in Russian].
- Chumachenko, E. (2000). *Ispolnitelskii stil [Performing style]*. (Master's thesis). Odessa Conservatory, Odessa [in Russian].
- Ingarden, R. (1973). *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości [Music piece and his identity matter]*. PWM [in Polish].
- Kämper, D. (1987). *Die Klaviersonate nach Beethoven: Von Schubert bis Skrjabin [The piano sonata after Beethoven: From Schubert to Scriabin]*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft [in German].
- Kashkadamova, N. (2014). *Vykonavska interpretatsiia u fortepiannomu mystetstvi XX storichchia [Performing interpretation in the piano art of the twentieth century]*. KINPATRI [in Ukrainian].
- Keldysh, G. V. (Ed.). (1990). *Muzikalnyi entciklopedicheskii slovar [Musical Encyclopedic Dictionary]*. Sovetskaia entciklopediia [in Russian].
- Korykhalova, N. P. (1979). *Interpretatsiia muzyki [Interpretation of music]*. Muzyka [in Russian].
- Lévi-Strauss, C. (1999). *Mifologiki [Mythologists]* (Vol. 1: Syroe i prigotovlennoe). Universitetskaia kniga [in Russian].
- Markova, E. N. (1998). *Vvedenie v istoricheskoe muzykoznanie. Voprosy metodologii i metody issledovaniia [Introduction to historical musicology. Methodology issues and research methods]*. Astroprint [in Russian].
- Markova, E. N. (2002). *Voprosy teorii ispolnitelstva: Materialy k kursu teorii ispolnitelstva dlia magistrrov i aspirantov [Questions of the theory of performance: Materials for the course of the theory of performance for masters and graduate students]*. Astroprint [in Russian].
- Medushevskii, V. V. (1984). Ontologicheskie osnovy interpretatsii muzyki [Ontological foundations of music interpretation]. In L. S. Diachkova (Ed.), *Interpretatsiia muzykalnogo proizvedeniia v kontekste kultury [Interpretation of a musical work in the context of culture]* (Iss. 129, pp. 3-16). Gnesins Russian Academy of Music [in Russian].
- Medushevskii, V. V. (Ed.). (2007). *Metodologicheskaiia funktsiia khristianskogo mirovozzreniia v muzykoznanii [The methodological function of the Christian worldview in musicology]*. MGK, UGAI [in Russian].
- Prokhorov, A. M. (Ed.). (1984). *Sovetskii entciklopedicheskii slovar [Soviet Encyclopedic Dictionary]* (3rd ed.). Sovetskaia entciklopediia [in Russian].
- Stepanova, O. Yu. (2018). *Pianizm londonskoi i videnskoi fortepiannykh shkil: komparatyvnyi analiz [Pianism of London and Viennese piano schools: a comparative analysis]*. (PhD Dissertation). Sumy State A. S. Makarenko Pedagogical University, Sumy [in Ukrainian].
- Wilson-Dickson, A. (2001). *Istoriia khristianskoi muzyki [History of Christian Music]*. Mirt [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 14.04.2020

**САКРАЛЬНЫЕ ИСТОКИ  
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ  
МНОЖЕСТВЕННОСТИ  
МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНТЕЛЬСТВА  
КАК ПРИЗНАКИ ПИАНИСТИЧЕСКОЙ  
ИГРЫ**

Шевченко Лилия Михайловна  
*Кандидат педагогических наук, доцент,  
Одесская национальная музыкальная академия  
имени А. В. Неждановой,  
Одесса, Украина*

Цель исследования – выявление сакрально-генетических признаков инструментализма, фортепианного в частности, как воплощение христианско-вокального моделирования игры-дыхания (моцартианство) и возрождение первоначального самозначущего ритмично звукового принципа в фортепианной оркестральности (бетховенианство). Методологической основой исследования является феноменологический ракурс эстетики-философии Р. Ингардена и феноменологически ориентированные искусствоведческие исследования Б. Асафьева, Н. Корихаловой, В. Медушевского, А. Марковой и др., анализ, синтез и дистрибутивный методы, благодаря чему выяснены сакрально-генетические признаки инструментализма. Научная новизна статьи заключается в том, что в ней впервые выражена мысль об генетической обусловленности фортепианного исполнительства в антиподах моцартианской и бетховенианской игры сакральными истоками первой из вокального инструментализма раннехристианской аллилуйности и первоначального универсализма звуково-ритмованных магических первокультурных акций. Выводы. Доказано, что для фортепианного творчества принципом романтической двойственности в трактовке игры стало воплощение романтической антиномичности выражения «легкого» и «тугого» звучания фортепиано как воплощения инструментальной множественности пианизма в целом; первые из них олицетворяли женско-сольное качество, «флейтовый» колорит мелодической орнаментальности «фортепианной клавишинности» Моцарта в духе «инструментальной ариозности» фильдивских Ноктюрнов, а вторые – гипертрофировали бетховенскую оркестральность, бахианскую органно-фактурную перегруженность, подчеркивая фортепианную специфику как способность «заменить оркестр», в том числе при заполнении звучности. Таким образом, фортепианный выразительный ресурс насыщался суммарной инструментальностью, в которой «легкий» тип игры апеллировал к сакральности раннехристианской церковной ноктюрновости, а фортепианная оркестральность воплощала первоначальную абсолютизацию инструментализма магического назначения.

*Ключевые слова:* инструментальная множественность; музыкальное исполнительство; генезис; сакральные истоки пианизма; моцартианство – бетховенианство

**SACRED ORIGINS  
OF THE INSTRUMENTAL MULTIPLICITY  
OF THE MUSICAL PERFORMANCES  
AS SIGNS OF PIANO PLAYING**

Liliia Shevchenko  
*PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor,  
Odesa National A. V. Nezhdanova  
Academy of Music, Odesa, Ukraine*

The purpose of the article is to identify the sacred and genetic features of instrumentalism, piano in particular, as the embodiment of Christian-vocal modelling of the play-breathing (mozartianism) and the revival of the original self-significant rhythmic and sound principle in the piano orchestration (beethovenianism). The research methodology is the phenomenological perspective of R. Ingarden's aesthetics and philosophy and phenomenologically oriented art studies of B. Asafiev, N. Koryhalova, V. Medushevskij, E. Markova, and others, analysis, synthesis, and distributive methods, which helped to reveal the sacred and genetic characteristics of instrumentalism. The scientific novelty of the article is that it for the first time expresses the idea of the genetic conditionality of the piano performance in the antipodes of the Mozartian and Beethovenian playing by sacred origins of the first of the vocal instrumentalism of early Christian praising and the primitive universalism of sound and rhythmic magical first-culture actions. Conclusions. The article has demonstrated that for the piano works the principle of romantic duality in the interpretation of the play was the embodiment of the romantic antinomy of the expression of "light" and "tense" sound of the piano as the instrumental embodiment of a multiplicity of pianism as a whole; the former represented the feminine solo quality, "flute" colouring of the melodic ornament of Mozart's "piano harpsichord" in the spirit of "instrumental arioso" of Field's nocturnes and the latter – hypertrophied Beethoven's orchestralism, Bach's organ-textural overload, emphasizing the piano specificity as the ability to "replace the orchestra", including the sound injection. Thus, the piano expressive resource was saturated with total instrumentality in which the "light" type of playing appealed to the sacredness of the early Christian Church nocturnality, and the piano orchestrality embodied the initial absolutization of instrumentalism of magical purpose.

*Keywords:* instrumental multiplicity; musical performance; genesis; sacred origins of pianism; Mozartianism-Beethovenianism