

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ А.В. НЕЖДАНОВОЇ**

ФРАСИНЮК АНАСТАСІЯ БОРИСІВНА

УДК 78.01+78.03+78.078.1+786.2+785.1+78.083

**ГРА ЯК ДІАЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН У ТВОРЧОСТІ
МОРІСА РАВЕЛЯ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Автореферат
дисертації на здобуття вченого ступеня
кандидата мистецтвознавства

ОДЕСА – 2021

Дисертацією є рукопис

Роботу виконано на кафедрі історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової Міністерства культури та інформаційної політики України

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор
САМОЙЛЕНКО Олександра Іванівна,
Одеська національна музична академія
імені А.В. Нежданової,
проректор з наукової роботи

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
ЖАРКОВА Валерія Борисівна,
Національна музична академія України
імені П.І. Чайковського,
зав. кафедри історії світової музики

кандидат мистецтвознавства, доцент
ЧЕБОТАРЕНКО Ольга Валеріївна
Криворізький державний педагогічний
університет, кафедра музикознавства,
інструментальної та хореографічної підготовки

Захист відбудеться “30” квітня 2021 р. о 12.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д. 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора (кандидата) мистецтвознавства в Одеській національній музичній академії ім. А.В.Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, Мала зала.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Одеської національної музичної академії ім. А.В.Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63.

Автореферат розіслано “29” березня 2021 р.

В.о. вченого секретаря
спеціалізованої вченої ради,
доктор мистецтвознавства, професор



Л.І. Повзун

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження. Головними передумовами тематичного й проблемного прямування даного дослідження, які визначають його актуальність, є те, що, по-перше, гра постає провідною рисою творчого мислення М. Равеля, зумовлюючою його авторську композиторську особистість, також ставлення до життєвих екзистенційних питань; по-друге, Равель встановлює нові правила, відкриває нові принципи образної та композиційної гри, що рівною мірою стосуються і композиторської, і виконавської поетики; по-третє, визначаючи естетичні та формотворчі основи музики Равеля, гра підсилює значення теми дитинства та дитячої образної сфери у встановленні стильових орієнтирів, визначенні стилістичних складових його творів. Творчість Равеля надає широких можливостей для виявлення медіальних властивостей гри в музиці, зокрема у семантичному ланцюгу композитор – виконавець – слухач, що стає додатковим чинником актуальності роботи.

Відзначимо також, що явище гри в мистецтві споріднюється з явищем діалогу, спонукаючи представників філософсько-естетичної та мистецтвознавчої думки надавати їм спільних характеристик, що поняттєво ускладнювались та набували змістової багатозначності. В ході даного дослідження явище гри у його співвіднесенні з явищем діалогу розглядається в різних іпостасях, в тому числі в якості художнього прийому, що почасти зумовлюється зверненням до сфери музичного виконавства з його специфічними інтерпретативними властивостями. Єдність ігрових та діалогічних аспектів у симфонічній творчості композитора, як специфічна авторська риса, проявляється у перекладенні ним фортепіанного циклу М. Мусоргського, відкриваючи необхідність порівняльного аналізу двох типів тексту як шляху до поглибленого текстологічного вивчення стильового мислення Равеля, що також є актуальним музикознавчим завданням.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження здійснене відповідно до плану науково-дослідної роботи Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової на 2016–2021 роки, зокрема до теми № 8 – «Теорія стилю у музикознавстві».

Мета роботи – висвітлити явище стильової діалогічності у творчості Моріса Равеля та виявити ігрові чинники його симфонічної й фортепіанної поетики.

Дана мета зумовлює наступні **завдання** роботи:

1. розгляд явища фортепіанної гри як художньо-естетичного феномену та фактору інтерпретаційної поетики;
2. висвітлення процесу еволюції фортепіанної гри і фортепіанної фактури у зв'язку з технологічними, художньо-естетичними та авторсько-особистісними аспектами виконавства у європейському музичному мистецтві першої половини ХХ ст.;

3. виявлення ігрових принципів і тенденцій у творчості Моріса Равеля з метою виведення їх на рівень формоутворення в контексті авторського мислення композитора;
4. розкриття значення теми дитинства у зв'язку зі стильовими і стилістичними складовими равелівської музики;
5. характеристика феномену дзеркальності у мистецтві, а також – в контексті інтерактивного «ігрового простору» в окремих творах М. Равеля;
6. характеристика авторського фортепіанного мислення Равеля на основі аналізу його оркестрових перекладень за допомогою діалогічного підходу.

Об'єктом дослідження обрано процес розвитку та трансформації фортепіанної та симфонічної музики Моріса Равеля у контексті стильової еволюції європейського музичного мистецтва кінця ХІХ – середини ХХ ст.

Предметом дослідження є діалогічні засади композиторського мислення як авторського переломлення ігрової природи музичного тексту.

Хронологічні межі дослідження детерміновані, з одного боку, часопросторовим контекстом життя і творчості Моріса Равеля, тобто періодом становлення європейського музичного мистецтва кінця ХІХ – середини ХХ ст.; з іншого – сучасним станом музикознавчої, піаністичної та симфонічної равеліани, новою пізнавально-оцінною ситуацією, що склалася навколо стильового феномена Равеля на початку ХХІ століття.

Аналітичний матеріал дослідження обмежується музичними творами Моріса Равеля, обраними за принципом фактичної (програмної) або ж образно-сміслової приналежності до зазначеного вище напрямку дослідження: авторські оркестровки М. Равеля («Хабанера», «Павана покійній інфанті», «Човен в океані», «Ранкова серенада блазня», «Матуся-Гуска», «Шляхетні та сентиментальні вальси», «Пам'яті Куперена», «Різдво іграшок»), авторські перекладення для фортепіано («Шехерезада», «Болеро»), равелівські оркестровки творів К. Дебюссі («Ноктюрни», «Прелюд до післяполудневого відпочинку Фавна») та фортепіанної сюїти «Картинки з виставки» М. Мусоргського; фортепіанний цикл М. Равеля «Відображення», «Нічний Гаспар», «Гробниця Купера», «Шляхетні та сентиментальні вальси», вокальні цикли «Дві епіграми Клемана Маро», «Природні історії», «Три вокальні поеми Стефана Малларме», «Мадагаскарські пісні», «5 Грецьких народних пісень», «4 Народні пісні для голосу і фортепіано: іспанська, французька, італійська, єврейська», «Дві Єврейські Пісні» для голосу і фортепіано, «Дульсінея і Дон Кіхот» для баритона і оркестру (або баритона і фортепіано), вокально-оркестровий цикл «Шехерезада», опера «Дитя і чари», фортепіанні концерти G-dur та d-moll (для лівої руки), фортепіанні твори «Гра води», «Античний менует», «Менует на ім'я Гайдна», Сонатина.

Методологічну основу дослідження утворюють музикознавчі та філософські дослідження, присвячені ігровим тенденціям та явищу діалогу в

культури (зокрема музичній), а також текстологічний підхід в його широкому (культурологічному) і вузькому (музично-стилістичному) значенні

Методи дослідження включають порівняльно-текстологічний метод в його єдності з жанрово-стильовим. Також в роботі розвиваються компаративний, історіографічний, органологічний, семантичний і діалогічний музикознавчі підходи.

Теоретичною базою дослідження є наукова література кількох напрямків:

– монографічного (праці В. Жаркової, І. Мартинова, О. Невської, Г. Нейгауза, В. Смірнова, К. Розеншильда, Г. Ципіна, Е. Журдан-Моранж, Р. Шалю, А. Cortot, М. Long та ін.);

– естетико-філософського та психологічного (роботи М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Р. Барта, Л. Виготського, Г. Гадамера, Г. Гессе, П. Рікьора, М. Хайдеггера, Й. Хейзинги, О. Шпенглера, J. Charon та ін.);

– наукова література, присвячена явищу інтерпретації в цілому та безпосередньо фортепіанному виконавству (серед авторів: О. Алексєєв, Л. Гаккель, Є. Гуренко, М. Каган, Г. Коган, Н. Корихалова, Ю. Крейн, Л. Мазель, А. Малінковська, В. Мєдушєвський, Дж. Мід, В. Москаленко, Є. Назайкінський, О. Самойленко, І. Сухомлінов, С. Фейнберг, О. Чеботаренко, Б. Яворський та ін).

Наукова новизна роботи полягає у наступному.

Вперше здійснюється характеристика авторського фортепіанного мислення Равеля на основі аналізу його оркестрових перекладень за допомогою діалогічного підходу; розкривається своєрідність діалогу двох композиторських концепцій – Модеста Мусоргського і Моріса Равеля; форма оркестрового перекладання фортепіанного твору М. Мусоргського трактується з точки зору прояву авторського фортепіанного мислення М. Равеля; на прикладі композиційно-стилістичного та художньо-естетичного принципів мислення М. Равеля здійснюється спроба виявити засади виникнення «діалогу інтерпретацій».

Отримали подальший розвиток розкриття значення теми дитинства у зв'язку зі стильовими і стилістичними складовими равелівської музики; характеристика феномену дзеркальності у мистецтві, а також – в контексті інтерактивного «ігрового простору» у творах М. Равеля.

Уточнено поняття явища гри і семантики дитинства у творчості Равеля, де гра розглядається в якості художнього прийому, що скеровує до явища виконавства з його інтерпретативними властивостями.

Практичне значення роботи полягає в тому, що викладені в ньому матеріали можуть бути використані у спеціалізованих курсах українських вищих навчальних музичних закладів (виконавської інтерпретації, історії фортепіанного мистецтва, аналізу музичних творів, історії світової музики). Також дослідження може стати корисним для виконавців-солістів, учасників фортепіанних дуетів та симфонічних диригентів, які формують свій

репертуар базуючись на творах європейського музичного мистецтва першої половини ХХ століття, у тому числі і безпосередньо на творах Моріса Равеля.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалась на кафедрі історії музики та музичної етнографії ОНМА ім. А.В. Нежданової. Основні положення дослідження були викладені в доповідях на наступних науково-практичних конференціях (всього 8): Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (до 100-річчя Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 5-7 грудня 2013 року), XVI Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України» (8-10 січня 2014 року), Всеукраїнська науково-практична конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії» (12-13 лютого 2014 року), X Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (4-6 грудня 2014 року), XV науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Композиційно-драматургічна єдність твору» (3-5 квітня 2015 року), Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (27-29 квітня 2015 року), XII Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (1-3 грудня 2015 року), Всеукраїнська науково-практична конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії» (24-26 лютого 2016 року).

Публікації. За темою дисертації опубліковані 5 статей, з них 4 – у спеціалізованих наукових збірниках, затверджених Міністерством освіти і науки України, 1 – у періодичному науковому іноземному виданні (Німеччина).

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, 3 розділів, що включають 10 підрозділів, висновків, списку літератури, додатків. Обсяг основного тексту дисертації – 180 сторінок. Список літератури містить 293 позиції, список нотних джерел – 45 позицій.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовуються тема, об'єкт, предмет та методи роботи, висвітлюються її проблемні напрями та зумовлений ними дослідний матеріал, розкриваються мета і завдання, доводиться актуальність дослідження, визначаються наукова новизна та практичне значення дисертації, презентовані дані про апробацію, публікації, структуру та обсяг праці.

У **Розділі 1 «СВІТ МУЗИЧНОЇ ГРИ МОРІСА РАВЕЛЯ»** визначаються: по-перше – ігрові принципи і тенденції на тлі загальних соціокультурних концепцій, з метою виведення їх на рівень формоутворення в контексті авторського мислення у творчості Моріса Равеля; по-друге – тема дитинства як провідна ідея і стилістична компонента равелівської музики; по-третє – феномен дзеркальності як символічний аспект творчості Равеля.

У підрозділі 1.1. «Гра як соціокультурний феномен: інтерпретативна парадигма» розглянута ігрова складова соціокультурної життєдіяльності людини як предмет міждисциплінарного дискурсу, в якому вагоме місце займають дослідження критеріїв гри, її універсальних смислів й значень в практиках адаптації та соціалізації індивідів. Розглядаючи гру в якості предмета соціуму було виявлено, що вона розкривається як показник соціального та культурологічного потенціалів у розвитку особистості.

У межах підрозділу феномен гри розглядається як настільки об'ємний і широкий, що осягає різні галузі природничого та гуманітарного знання, включаючи і філософське. Так, ймовірним постає висновок, що певні процеси, які характеризуються як прогресивні у науково-дослідницькій діяльності людства, а також такі процеси, у яких спостерігається становлення й розвиток людської культури, народжуються саме у грі – у її формі, за її структурою, наслідуючи її концептуальність.

Обраний вектор може, за нашою думкою, дещо розширити та поглибити *розуміння ігрової концепції* людського світосприйняття як у соціологічному, так і у загально культурному аспектах, що відповідає заданому у підрозділі напрямку дослідження *гри як соціокультурного феномену*. Таким чином, розглядаючи явище гри у його соціокультурній адаптації, ми наблизились до іншої ключової формули даного підрозділу: до поняття *інтерпретативних парадигм* в їх загальному соціологічному контексті. Тут нами було виділено і більш детально розглянуто таке філософсько-соціологічне направлення, як *символічний інтеракціонізм*, основні положення якого детально викладені у концепціях американського соціолога Джорджа Міда та плеяди його послідовників.

Концепція ігрового генезису культури підтримується у сучасній культурології, зокрема у дослідженнях європейських філософів та культурологів (Х.-Г. Гадамера, Е. Фінка, Г. Хейзінги, М. Бахтіна), які вбачають джерело культури саме в здатності людини до ігрової діяльності. Гра в цьому сенсі виявляється передумовою походження культури.

Підрозділ 1.2. «Ігрові принципи в мистецтві: характеристика явища». У даному підрозділі у річищі таких понять, як принципи мистецтва, категорії мистецтва, форми мистецтва та ідеали мистецтва, розглядається його функціональна складова – тобто мистецтво у площині його функцій.

Відзначається, що розгортання музичної композиції у часі вивчалось у працях Є. Назайкінського, який виявив значення тривалої еволюції загальних і специфічних законів побудови музичних творів як ключа до розуміння й розкриття найважливіших змістовно-сміслових чинників, смислової сторони композиції. Інші дослідники наголошують на важливості реального, живого звучання музики, як показника єдності її семантики та поетики.

Спираючись на деякі положення, викладені у ґрунтовній праці «Естетика» І. П. Нікітіної, яку сама автор називає «аналітичною естетичною теорією», можна запропонувати наступні положення: мистецький (художній) твір виконує одну або декілька з чотирьох основних функцій – когнітивну,

або пізнавальну; експресивну; оцінну та орієктивну (навіювання певних почуттів). Перші дві функції класифікуються автором як «пасивні», дві останні вважаються «активними». Але так слід розуміти лише термінологічне розмежування функцій мистецтва, тоді як безпосередньо у самому мистецтві (як у явищі) немає жодного пасивного елемента. Отже, мистецтво – це концентрація дієвих чинників буття та свідомості, а, відповідно, дієвість та вдіяння – корінні риси художнього впливу.

Водночас варто відзначити, що наслідування або мімізис, – це поняття, котре охоплює «пасивні» функції мистецтва, а спонування – навпаки, у конденсованому вигляді виражає активні його функції. Ідучи від сфери людських почуттів (Л. Виготський), різниця між наслідуванням і спонуванням як основними завданнями мистецтва стає, в кінцевому рахунку, відображенням відмінності між спогляданням і дією, між відображенням світу і його перетворенням.

Подібне протиставлення може бути цілком доречним в контексті спроби наблизитись до функціональності мистецтва та, у тій чи іншій мірі, підкреслити його ігрову природу. Отже, наслідування і спонування, споглядання і дія, дійсність і фантазія, виділення окремого та звернення до узагальнень, композиція і форма, текст та його актуалізація – все це описання та версії гри, яка притаманна людській культурі й може бути актуалізованою у мистецтві.

У підрозділ **1.3. «Світ музичної гри Моріса Равеля та тема дитинства як стилістична компонента равелівської музики»** міркування про гру, в її зв'язку з мистецьким досвідом, призводять до роздумів щодо суті гри, коли мова йде не стільки про поведінкові аспекти, або ж душевний стан учасників і спостерігачів, скільки про спосіб буття самого артефакту, поза включеною у гру свободою суб'єктивності.

Особистість здатна об'єднати в собі три сфери людської культури – науку, мистецтво і життя – саме в результаті залучення їх до єдності власної свідомості. Адже мистецтво і життя, за формулюванням М. Бахтіна, не одне, але мають об'єднатись завдяки особистій відповідальності людини. Саме в даному напрямі можливе наближення до розкриття змісту музичної гри як концептуального принципу у творчості Моріса Равеля, зокрема до виявлення принципу мислення, що за певними зовнішніми та внутрішніми властивостями наближений до дитячого.

Дитинство як першоджерело найсильніших, найперших вражень, як потужний інформаційний згусток, запускає аналітичний механізм підсвідомості на рівні «колективного безсвідомого». З особливою увагою до теми дитинства у творчості Равеля звертається В. Жаркова на сторінках своєї монографії, присвяченій особистості композитора, «Прогулянки в музичному світі Моріса Равеля (в пошуках смислу послання Майстра)».

Образно-смісловий зміст, що несе у собі тема дитинства, здатний висвітлювати нові грані особистості, які можуть залишитися непоміченими під час суто структурного аналізу форми, жанрової ідентичності чи образно

характерних складових. Спостерігати за специфічністю цих складових у контексті вибраних музичних творів Моріса Равеля і являється завданням даного розділу. Аналітичним матеріалом підрозділу, згідно його тематичної спрямованості, виступили наступні твори Моріса Равеля: фортепіанний твір «Гра води», вокально-фортепіанний твір «Різдво іграшок», вокальний цикл «Природні історії», дитячі п'єси для фортепіано в 4 руки «Моя матуся гуска», опера-балет «Дитя і чари».

Підрозділ 1.4. «Гра відображень Моріса Равеля крізь фортепіанний цикл “Дзеркала”» присвячений вивченню феномена дзеркальності як в історії світової культури (зокрема в даоській класичній філософії та китайському традиційному живописі), так і безпосередньо у концептуальних та символічних аспектах творчості Моріса Равеля. Також, для більш поглибленого розуміння семантики дзеркала, у ході даного підрозділу ми звертаємось до ґрунтовного дослідження феномену дзеркала в історії культури В.Сінкевичем.

Вивчаючи стиль М. Равеля, що склався у 1900-ті роки, тобто уже на момент написання його ранніх творів (фортепіанний твір «Гра Води», струнний «Квартет», «Сонатина» для фортепіано та фортепіанний цикл «Дзеркала»), слід зазначити, що, попри всю різницю сфер впливу, стиль Равеля представляє собою певну двоєдність неокласицистських та імпресіоністських тенденцій. А його фортепіанний цикл «Дзеркала» (вивченню семантики якого присвячена увага саме у даному підрозділі) можна зарахувати саме до течії імпресіонізму. Однак імпресіонізм – лише певний етап творчості Равеля, а не характеристика його у цілому. Образи у його творах окреслені живими штрихами, точність малюнку усе більше віддаляється від символізму Дебюссі, творчість якого об'єднала у собі імпресіоністську направленість, але з певними проявами символізму. Новизна ж відкриття Равеля полягала у розробці ресурсів фортепіано, як продовження традицій романтиків – Ліста, Шопена – для втілення специфічно імпресіоністського задуму (В. Смирнов).

Моріс Равель глибинно, інтуїтивно опрацьовував ресурси фортепіано, як продовження традицій романтиків, однак дотримуючись і специфіки імпресіоністського задуму – майстерно виходячи за межі звукового простору, демонструючи предметно-фактичне та символічне значення явища дзеркальності у структурі композиційного мислення.

У Висновках до Розділу 1 наголошується, що гра є притаманною музиці Равеля, і це дозволяє досліджувати його авторську композиторську манеру в новому контексті; образна сфера дитинства і особливості дитячого мислення інспірують аналітичний рух від властивостей особистості до художніх образів в музичних творах Моріса Равеля; явище дзеркальності у структурі композиційного мислення Равеля несе у собі предметно-фактичне та символічне значення; напрямок дослідження стає більш актуальним при розгляді медіальних властивостей гри у семантичному ланцюгу композитор – виконавець – слухач саме в контексті творчості Равеля; структурні

особливості гри та ігрові принципи в музиці Равеля можуть стати ключовими у пізнанні оригінального композиторського стилю.

У **Розділі 2 «ОРКЕСТРОВІ ДІАЛОГИ МОРІСА РАВЕЛЯ»** виявляються принципові моменти інтертекстуальності з точки зору жанроутворення, тембрового структурування і фонічної «організації часу» в оркестровій інтерпретації М. Равелем творів іншої жанрової приналежності. Обрання концептуально нового «ракурсу» щодо розуміння принципів мислення Равеля, в процесі занурення до атмосфери його оркестрової творчості, виявляється найбільш повним саме у контексті розуміння принципів його фортепіанного мислення.

У підрозділі **2.1. «Явище міжавторського діалогу в оркестровій творчості М. Равеля, або інтертекстуальний діалог як метод композиторської інтерпретації»** діалог розглядається як ґрунтовний принцип взаємодії автора – творця власного художнього простору – з близьким, спорідненим, подібним йому авторським простором, вібрації якого, за певних причин, викликали відповідну хвилю. Таким чином, виникає видимість «спілкування» текстів між собою, своєрідний «діалог між текстами», що і було в певний момент сформульовано М. Бахтіним як актуалізація ідеї про інтертекстуальність. Діалог здатний вказувати на повноту тексту та виявляти його особливі властивості, а сам Текст – суть підкріплення діалогічної основи (Ю. Крістева).

Розглядаючи досвід Равеля у сфері оркестрових варіантів власних фортепіанних текстів, тобто його оркестрові перекладання власної фортепіанної музики, можна констатувати певну перехідність зі сфери моно – до сфери полі-інструментальності, з самого початку властиву авторським фортепіанним першоджерелам. Це, в свою чергу, нашоує на думку про свідоме *не* розділення Равелем фортепіанного і оркестрового принципів мислення у власній художній свідомості, в авторському творчому просторі.

У матеріалі даного підрозділу (як і взагалі у загальному матеріалі Розділу 2) надається спроба здійснити за допомогою діалогічного методу «вихід» до фортепіанного стилю М. Равеля через його оркестровку фортепіанного циклу М. Мусоргського. Мислення Моріса Равеля і його методи реалізації оркестрового перекладання «Картинок з виставки» являються конкретними підтвердженнями позачасового зв'язку різних за принципом свого побутування текстів культури, здатних продукувати нові смисли, залежно від контексту, явленого в свідомості тієї чи іншої композиторської особистості, що наочно демонструє реальний міжавторський діалог Мусоргського – Равеля на тлі діалогу інтерпретацій.

У підрозділі **2.2. «"Картинки з виставки" М. Мусоргського – М. Равеля як діалогічний феномен: до проблеми інтертексту»** детально розглядається саме цей конкретний та показовий (для розкриття теми дослідження) прецедент міжавторського діалогу на рівні тексту.

Звертаючись до Равеля у площині «від тексту до тексту», від моно- до політембровості, від роялю до оркестру, та беручи до уваги аспект,

розглянутий раніше, у загальному процесі дослідження взаємозв'язків між фортепіанним і оркестровим принципами викладання музичної думки, можна знову констатувати особливий прецедент діалогу: особистісно-композиторське дистанційоване спілкування Модеста Мусоргського і Моріса Равеля.

Першопричиною такого діалогу є безумовна «відкритість» форми даного фортепіанного твору і закладена Мусоргським потенційна оркестральність, також властива його композиторському мисленню, на рівні вібрацій творчої особистості, що виявилась неймовірно близькою мисленню Равеля. Саме ці збіги дозволяють вивести на рівень тексту діалог двох авторів (або вірніше трьох – враховуючи живописну першопричину у картинах художника В. Гартмана), де новоявлений текст Равеля не «оркестрова копія» фортепіанного першоджерела Мусоргського, а відкрита форма діалогу зі своїм власним стилем.

Оркестрові перекладання Моріса Равеля існують в особливій формі «текстуальної перехідності». У кожному окремому випадку ці перехідні зони обумовлюються певними стилістичними, структурними, жанровими, нарешті, естетичними чинниками, що спонукають Равеля «вторгатися» до іншої текстуальної сфери. Вибір (звертання до) *жанру* у Равеля часто ідентичний створенню альтернативного жанрового різновиду з підкресленою авторською складовою. Саме тому всі твори Равеля виходять за межі своєї жанровості, і як наслідок – за межі спочатку заявлених принципів звучності.

Розглядаючи фортепіанний цикл М. П. Мусоргського «Картинки з виставки», як передумову для виникнення крос-культурного діалогу, і оркестровку М. Равеля, як актуалізацію цієї передумови, можна переконатися, що діалогічне поле, яке виникає внаслідок таких взаємин, стає вагомим аргументом для констатації факту інтерпретації. У такому контексті можна стверджувати, що саме симфонічний оркестр здатний розкривати сакральні смисли і трактувати приховані символи музичного простору, так як трансцендентність звучання оркестрової маси посилює специфіку образного напрямку, а авторська індивідуальність реалізує провідну модальність образу саме у адекватних йому виразових засобах.

Пункт 2.2.1. «Специфіка композиції, образно-сміслова роль фактури та тембру у фортепіанному циклі “Картинки з виставки” М. Мусоргського» зазначає, що для аналізу вищезазначених факторів існування фортепіанного твору М. Мусоргського використовується наступний семантичний ланцюг: тембр – образне значення – символ, у якому поняття тембру стоїть на початку і розмикає даний ланцюжок, являє собою рідкісну єдність предметної сторони музики та її духовного наповнення. Тобто воно здійснює зв'язок предметного музичного знаку з його ідеальним призначенням. А ідейно-образна сфера розглядається як основне джерело відчуття єдиного розвитку і цілісності форми. Тут Равель крізь призму свого авторського стилю зумів виявити і темброву багатofункціональність, потенційно закладену у Мусоргського. А саме – музичну символіку циклу, бо

природі музичного символу найбільше відповідає тембральна самодостатність.

Тоді семантичний ланцюг *тембр – образне значення – символ* постає вже не як перерахування явищ, властивості яких в більшості випадків поширюються на будь-який музичний твір; очевидною стає їх взаємодоповнюваність, своєрідне перетікання одного явища в інше, взаємообумовленість існування кожного з них. І все це виявляє тембрально-динамічну реакцію Равеля на смисли, закладені Мусоргським у його фортепіанних «символах», на підставі запозичених у художника Гартмана образів.

Пункт **2.2.2. «Явище тембро-динамічної персоніфікації та роль солюючих інструментів у оркестровій композиції М. Равеля».** дозволяє максимально наблизитись до розуміння концепції оркестру як творчого інструменту М. Равеля. Було зазначено, що його оркестр невеликий за складом; композитор використовує солюючі духові та ударні інструменти з яскравими тембрами, які нерідко персоніфікують героїв. У цьому Равель наслідує оркестровим традиціям Г. Берліоза: мається на увазі принцип відведення особливої ролі духовим та ударним інструментам з точки зору тембрової персоніфікації.

У фортепіанному циклі Мусоргського персонажі виписані досить наочно, а якщо образ де-небудь не окреслений достатньо чітко, то в ще більшій мірі навантаження лягає саме на «промовляючу» природу тембру.

Саме тому метою даного підрозділу було конкретно-фактичне вивчення окремих специфічних тембрів з оркестрового арсеналу М. Равеля задля виявлення певних стилістичних, риторичних, образно-сміслових та концептуальних прийомів композитора. Останні, в свою чергу, дозволять робити більш аргументовані узагальнення відносно авторської оркестрової мови та оркестрового стилю Равеля у цілому.

У підрозділі **2.3. «Оркестровка М. Равеля як форма виявлення внутрішньої потенції фортепіанного тексту та його універсальної символіки. Текстологічний аналіз»** продовжене порівняння фортепіанного і оркестрового варіантів текстів. Звернувшись безпосередньо до нотного тексту фортепіанного циклу М. Мусоргського «Картинки з виставки», навіть при побіжному погляді на графічний запис, можна констатувати насиченість, яскравість і різноманітність фортепіанної фактури. При цьому все досить чітко структуроване і логічно побудоване. За так званою «доступністю» графічної і гучної тканини приховується складна драматургія, насичена образна семантика і потенційна «відкритість» форми.

У **Висновках до Розділу 2** відзначається, що фортепіанно-оркестрове мислення Моріса Равеля є особливим авторським феноменом, зумовлюючим пошук нових способів інтерпретації, жанру, стилю, форми, музичного задуму у цілому, породжує власні музично-текстові мислеформи й відповідні до них технологічні рішення, свідчить про взаємозв'язок віртуального і реального,

гіпотетичного і конкретно-фактичного, ефемерного і втіленого у єдиному процесі музичного звучання.

У **Розділі 3 «ІНТЕРПРЕТАЦІЯ, ВИКОНАВСТВО, ГРА»**, поглиблюється підхід до ігрових чинників музичної форми у творчості Моріса Равеля, а також до таких категорій як текст, форма і стиль, що є провідними для дослідження у цілому.

У підрозділі **3.1. «Поняття гри в контексті семантичного ланцюга композитор-виконавець-слухач та особистість виконавця як концептуальний фактор у творчості Моріса Равеля»** відзначається, що у *музикознавчому дослідженні* рух від тексту до смислу передбачає виявлення єдиної семантичної спрямованості всіх композиційних аспектів, доведеної до словесно-понятійних визначень; даний шлях репрезентує естетичний зміст музики. Рух у бік тексту (від смислу до тексту) пов'язаний з констатацією семантичних функцій конкретних окремих прийомів і правил композиції, зосередженням на особливому «механізмі» музичного ігрового процесу і описі структурних його ознак; такий шлях репрезентує властивості музики як поезики – тобто способу побудови художньої форми.

Сучасне мистецтвознавство осмислює перенесення задуму творця у текст та його втілення в «матерію» як складний процес, що має великий спектр альтернатив. Музичний текст фіксує лише одну з потенційних можливостей композиторського задуму. На думку дослідників (І. Лапшин, О. Самойленко, О. Чеботаренко), музикантів-інтерпретаторів (Л. Коган, М. Лонг, І. Сігеті) та, власне, самих композиторів (А. Хачатурян, П. Чайковський) – мета композитора не може бути зведена до одного єдиного варіанту, а усвідомлюється як спектр можливостей, задається тільки у вигляді зони пошуку, що тягне за собою усвідомлення неповноти будь-якого з реалізованих авторських рішень. Отже, ілюзія і реальність можуть доповнювати і впливати одна на одну в музиці, актуалізуючи таким чином безперервне взаємопроникнення. Як композиційна концепція, так і стиль інтерпретації будуються на синтезі уявних і реальних звуків.

Визначається, що сприйняття музики пов'язане з цими різними формами існування звуку. Звукові елементи, які зустрічаються в реальності, і уявні – що призначені тільки для «ментального слуху», можуть доповнювати один одного, але також можуть бути суперечливими. Їх боротьба іноді збільшує напругу у сприйнятті музичної тканини та створює нові емоційно-концептуальні простори та форми співіснування звуків. А ментально-текстуальний зв'язок між композитором, виконавцем та слухачем створює складну систему новоявлених смислів, що мають динамічну природу та несуть у собі явно виражений ігровий елемент. Таким чином виконавець і слухач на деякий час свідомо поглиблюються до композиторської ноосфери.

Також в контексті явища музично-виконавської інтерпретації засадничою постає категорія часу, відчуття часу (Г. Орлов). Однак для музики час – не єдина, а лише одна з можливих форм існування. В момент

виконання музика оживає в просторі, де форма, артикуляція, фактура, динаміка – опорні квалітативні складові (Н. Корихалова, М. Марушко). Таким чином, час і простір постають як так звана «бінарна єдність»: час існує остільки, оскільки існує простір і навпаки; музичний твір таким чином це «упредметнений» час, що може бути і зримим, і чутним, і рухово відчутним (А. Малінковська).

Серед реальних учасників діалогу інтерпретацій у творчості Равеля зазначені піаністи М. Лонг, В. Перлмутер, П. Вітгінштейн, Р. Віньєс, П. де Лестанг, Г. Гровлез, Ж. Лельо, віолончеліст і композитор А. Казелла, скрипалька і музичний критик Е. Журдан-Моранж, співачки М. Грей і М. Жерар, балетмейстери і артисти балету В. Ніжинський, М. Фокін, А. Павлова, І. Рубінштейн.

У підрозділі **3.2. «Від інтерпретації до тексту: ігрові чинники музичної форми у творчості М. Равеля»** відзначається, що індивідуальність авторського мислення Моріса Равеля проявляється у музиці всіх жанрів, які перебувають в полі зору композитора. В контексті розгляду деяких прикладів звернення Равеля до класичних музичних жанрів (концерт, соната, сонатина) особливу увагу привертають оригінальні способи реорганізації форми і переосмислення структури. Класична жанрова першооснова, з властивою їй лаконічністю, набуває нових обрисів і проявляє нові властивості, що в свою чергу розкриває шляхи для вивчення еволюції жанру. Зміни в структурі, переосмислення внутрішньо циклічної ієрархії, особливостей авторського способу висловлювання Равеля дозволяють говорити про модифікацію жанру як такого.

Для розгляду жанру сонати у творчості Равеля обрані Сонати для скрипки №1 ля-мінор і №2 соль-мажор. Разом з дослідженнями у сфері скрипкової сонати в творчості Г. Форе, С. Франка, а також К. Сен-Санса і К. Дебюссі – скрипкові сонати М. Равеля поповнюють ряд значних французьких скрипкових сонат кінця ХІХ – початку ХХ ст., як з точки зору еволюції форми сонати і композиційного мислення, так і в плані виконавсько-інтерпретаційному. А у розглянутому струнному квартеті Фа-мажор показовим стає те, що Равель виявив граничну раціоналістичність у виборі характеру всіх тем.

Також визначним твором є Сонатина для фортепіано фа-дієз мінор. Унікаючи звичних рамок і кліше, властивих жанру традиційної сонати другої половини ХІХ століття, Равель, фактично, віддав перевагу стилю, в той же час вдихнувши нове життя і в сам жанр.

Обидва фортепіанні концерти М. Равеля є показовими для пізнього періоду творчості композитора, всередині якого відбулися істотні стилістичні зміни. Але прояви подібних змін в обох концертах різняться. Концерт Соль-мажор з точки зору побудови циклу, контрасту частин, використуваних виражальних засобів проявляє типові риси неокласичного концерту – з насиченою партією соло фортепіано в зіставленні з яскравими оркестровими

tutti. Тоді як Фортепіанний Концерт для лівої руки Ре-мажор більш схожий на експресіоністську оркестрову фантазію з елементами соло фортепіано. Композитор експериментує з формою, естетикою і основним змістом жанру концерту, виходячи як за межі жанру, так і за межі можливостей рояля. Таким чином, обидва концерти стають прикладом авторської трансформації жанру класичного концерту, як у контексті творчості Равеля, так і в загальному світовому контексті еволюції жанру як такого.

У підрозділі **3.3. «Інструментальна архітектоніка вокальних циклів Моріса Равеля»** вказується, що салонна культура мала величезний вплив на мистецтво та мистецьку думку, зокрема Моріса Равеля. Більшість з написаних ним творів, його стиль життя і стиль музики, його концепції і ідеї – все свідчить про співвіднесеність з естетикою салонного життя сучасної йому Франції. Про це свідчить також дослідження В. Жаркової (результати якого, безумовно, стали визначальними для даної дисертації), яка розглядає даний аспект творчості композитора з особливою ретельністю, надаючи йому суттєвого символічного значення саме в контексті творчості Моріса Равеля.

Отже, художні смаки Равеля формувалися під впливом різних, часом протилежних чинників. Вся ця різнонаправленість мала відображення і в його вокальній музиці – синтетичній по суті своїй жанровій галузі, де слово та похідні від нього естетика поєднані з музикою в межах однієї форми – форми вокального твору; вокальна творчість композитора рясніє жанрами, а також переливається стилістичними експериментами.

Розглянуті «Дві епіграми Клемана Маро» для голосу і фортепіано, вокальний цикл «Природні історії» вокально-оркестровий цикл «Шехерезада», «5 Грецьких народних пісень», «4 Народні пісні», «Дві єврейські пісні» для голосу і фортепіано, «Три вокальні поеми Стефана Малларме», «Мадагаскарські пісні» для голосу і оригінального інструментального складу та вокально-оркестровий цикл «Дульсінея і Дон Кіхот» дозволяють стверджувати, що равелівські вокальні твори транслиують драматургічні ідеї, які за своїм значенням набагато перевищують їх композиційно-часовий масштаб, виводять музичний твір на межі нової символічної програмності, котру можна вважати характерною ознакою композиторського мислення Моріса Равеля у цілому.

У **Висновках до Розділу 3** підкреслюється, що причиною вибору для вивчення саме вокальної творчості Моріса Равеля послужила хронологія виникнення музичних творів французького майстра. Останнє «слово» Равеля у музиці було вокальним. Звичайно, цей факт не можна розглядати як закономірність, але, як об'єктивний момент життєтворчості, він придбає символічну природу та наближає нас до розкриття «таємниці послання майстра» (формулювання В. Жаркової, за нашою думкою, є найточнішою характеристикою *кредо Равеля*), таємниці, яка завжди співіснує з особистістю Моріса Равеля, спонукаючи до нових досліджень життя і творчості композитора.

ВИСНОВКИ дисертації містять наступні узагальнення.

Граючи зі смислами крізь форми музичних творів, Равель демонструє синтетичність свого стилю. Він включає в себе і радикальні нововведення модернізму, імпресіоністичні принципи звукопису, і неокласичну конструктивність; експерименти з ладо-гармонічною сферою в напрямку ладів народної музики і пентатоніки, політональних послідовностей і прийомів клавірної музики XVIII ст., включення елементів побутового музикування і танцювальних ритмів, а також театралізованої мелодекламації в її нерозривному зв'язку з французькою промовою та жанром *melodie*. У завершальний період творчості Равеля (на який припадає лівова частка саме вокально-інструментальної музики) можна простежити тенденцію узагальнення попередніх пошуків та ідей.

Проведене у дисертації дослідження дозволяє прийти до наступних *висновків*. Автор художнього твору, як і актор у виставі, не є найавторитетнішим оцінювачем або єдино правильним інтерпретатором свого твору (підсумку своєї гри); мета композитора не може бути зведена до якого б то не було єдиного варіанту, а усвідомлюється як спектр можливостей, задається тільки у вигляді зони пошуку, що тягне за собою усвідомлення неповноти будь-якого з реалізованих авторських рішень; композиторська мова з ходом історії музики на початку XX ст. ускладнюється або набуває нових відтінків, тому для вдалої інтерпретації дуже важливо щоб між композиторськими вказівками та виконавським мисленням налагоджувалися тісні ментальні зв'язки; виконавець перебуває в перманентному ігровому просторі та постійному діалозі з композитором і слухачем – на тлі фактичного нотного тексту; складний концертний жанр передбачає також введення додаткових учасників інтерпретативного діалогу (композитор – диригент, диригент – соліст, соліст – оркестр тощо); равелівські вокальні цикли транслюють драматургічні ідеї, які за своїм значенням набагато перевищують композиційно-часовий масштаб творів; функціонуючи у стилевій парадигмі неокласицизму, з властивими йому формульністю, ідеологією і риторикою, Равель проявляє у своїх творах загальностильову синтетичність на тлі авторської стильової оригінальності; переосмислення класичних жанрів і форм відбувається у Равеля саме через дійові чинники його індивідуального авторського стилю.

Отже, підсумовуючи, можна дійти узагальнення, що: 1) ідучи від інтерпретації до тексту розкриваються саме ігрові чинники музичної форми у творчості Моріса Равеля; 2) ментально-текстуальний зв'язок (діалог) між композитором, виконавцем та слухачем створює складну систему новоявлених смислів, які мають динамічну природу; 3) діалогічність у музиці Равеля по-новому розкриває інтерпретативну направленість композиторської та виконавської діяльності, які проявляють синтетичність стилю Равеля; 4) оригінальна стилістична концепція мислення Равеля несе у собі яскраво виражений ігровий елемент; 5) композиторська ідея Моріса Равеля реалізується у оригінальному переосмисленні та інтерпретації форми музичних творів.

Таким чином, текст, форма і стиль стають основними категоріями, які приводять нас до розуміння індивідуального композиторського «Я» Моріса Равеля. Елементи його текстів, їх конструкції та взагалі усі системи авторської мови композитора розкривають свою потенційну діалогічність саме в результаті гри Равеля зі смислами крізь форми.

На тлі стильової синтетичності равелівської музики, розкриваються нові параметри явища авторського стилю Равеля, будуються нові міжстильові відносини, оригінальні жанрові інтерпретації. Діалог як метод у творчості Моріса Равеля займає одну з центральних позицій між полюсами особистості Равеля. Його «діалогічними партнерами» стають: з одного боку – класика, з притаманною їй ідеологією, формульністю і риторикою; з іншого боку – нова реальність, тобто авторське «Я» Равеля. Іншими словами, неокласицистські та експресіоністські тенденції співіснують і взаємодоповнюються у музиці Моріса Равеля крізь унікальність поєднання стильової синтетичності та жанрової діалогічності.

Основні положення дослідження викладені у **публікаціях у спеціалізованих фахових виданнях України:**

1. Марушко А. Явище міжавторського діалогу в оркестровій творчості М. Равеля. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2014. Вип. 32. С. 295–305.
2. Марушко А. «Оркестрові діалоги» Моріса Равеля як інтертекстуальний феномен. *Київське музикознавство*. 2014. Вип. 50. С. 205–214.
3. Марушко А. Тема дитинства у творчості Моріса Равеля: музично-текстологічний аспект. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2016. Вип.38-39. С.177–188.
4. Марушко А. Світ музичної гри Моріса Равеля. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 22. С.157–167.

в іноземному науковому періодичному виданні (Німеччина):

5. Марушко А. Інтерпретація класических музикальних жанров в творчестве Мориса Равеля: концерт, соната, сонатина. *European Applied Sciences*. Stuttgart, 2018. №5. P. 39–42.

АНОТАЦІЇ:

Фрасинюк А.Б. Гра як діалогічний феномен у творчості Моріса Равеля. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Одеська національна музична академія ім. А.В.Нежданової, Міністерство культури України, Одеса, 2021.

Дисертація присвячена вивченню явища стильової діалогічності у творчості Моріса Равеля, та виявленню ігрових чинників його симфонічної та

фортепіанної поетики. Основним об'єктом дослідження обрано процес розвитку та трансформації фортепіанної та симфонічної музики Моріса Равеля у контексті стильової еволюції європейського музичного мистецтва кінця XIX – середини XX ст. Здійснюється спроба аналізу образної сфери та структури творів Моріса Равеля з метою виявлення загальних ігрових тенденцій як з точки зору формоутворення, так і з точки зору специфіки взаємодії фортепіанної гри і музичної культури.

Гра розглядається як структурний елемент і як художній прийом, притаманний музичним творам Равеля. Ігровий равелівський феномен уточнює і поглиблює уявлення про музично-виконавське інтерпретативне мислення як про форму гри, що безпосередньо представляє естетичну цінність. Пропонується вивчення й визначення явища фортепіанної гри як художньо-естетичного феномену та фактору інтерпретаційної поетики.

Здійснено спробу розкриття значення теми дитинства у зв'язку зі стильовими і стилістичними складовими равелівської музики та виявлення ігрових принципів і тенденцій у творчості Моріса Равеля – з метою виведення їх на рівень формоутворення в контексті авторського мислення композитора. Уточнено характеристику феномену дзеркальності у мистецтві, а також – в контексті інтерактивного «ігрового простору» у окремих творах М. Равеля. Здійснена характеристика авторського фортепіанного мислення Равеля на основі аналізу його оркестрових перекладень за допомогою діалогічного підходу.

На основі стильової синтетичності равелівської музики розкриваються нові параметри авторського стилю Равеля, відкриваються нові міжстильові відносини, оригінальні жанрові інтерпретації. У цілому, діалогічні засади композиторського мислення Равеля розглядаються, як авторське переломлення ігрової природи музичного тексту.

Ключові слова: гра, «ігровий простір», медіальні властивості гри, феномен дзеркальності, еволюція жанру, діалог інтерпретацій, текст, форма, смисл, авторський стиль, стильова синтетичність, композиторське мислення.

ABSTRACT

A. B. Frasinuk. Play as a dialogical phenomenon in Maurice Ravel's creativity. — Qualifying scientific work, manuscript copyright.

Dissertation for the degree Candidate of Art History for the specialty 17.00.03 — Musical Art. — The Odessa national A. V. Nezhdanova academy of music, Ministry of culture of Ukraine, Odessa, 2021.

The dissertation is devoted to the study of the stylistic dialogicity phenomenon in the compositions by Maurice Ravel and to the musical play factors identification of his symphonic and piano poetics. The main object of research is Maurice Ravel's piano and symphonic music development and transformation

process in the context of the late XIX — mid XX centuries' European musical art stylistic evolution. An attempt is made to analyze the figurative sphere and structure of Maurice Ravel's artworks in order to identify general play tendencies in terms of formation and the specifics of piano playing and musical culture interaction.

The piano play is seen as a structural element and an artistic technique inherent in the musical artworks by Ravel. The playful Ravel phenomenon clarifies and deepens the idea of musical-performing interpretive thinking as a form of play that directly represents aesthetic value. It is proposed to study and define the piano playing phenomenon as an artistic, aesthetic and interpretive poetics factor.

The piano play is seen as a structural element and an artistic technique peculiar to the musical artworks by Ravel. Ravel's play phenomenon clarifies and deepens the idea of musical-performing interpretive thinking as a form of play that directly represents aesthetic value. It is proposed to study and define piano playing phenomenon as an artistic and aesthetic phenomenon and interpretive poetics factor.

An attempt is made to reveal the significance of childhood theme in connection with the stylistic components of Ravel's music and to identify musical play principles and tendencies in his artworks in order to bring them to the level of formation in the context of the composer's authorial thinking. The characteristics of mirroring phenomenon in art are specified, as well as in the context of the interactive "play space" in some artworks by M. Ravel. Ravel's authorial piano thinking is characterized on the basis of orchestral translations analysis by means of a dialogical approach.

New parameters of Ravel's authorial style are revealed, new interstylistic relations and original genre interpretations are opened on the basement of the stylistic synthetics of Ravel's music. In general, the dialogical principles of Ravel's compositional thinking are considered as the author's refraction of musical text playful nature.

Key words: play, "play space", medial play properties, phenomenon of mirroriness, genre evolution, interpretations' dialogue, text, form, meaning, author's style, stylistic synthetics, compositional thinking.

Підписано до друку 25.03.2021 р.
Обсяг 0.9 авт.арк. Формат 60х90/16
Тираж 120 прим. Папір друкарський. Різографія.
Надруковано з готового оригінал-макету.
Інформаційно-видавничий центр ПДПУ ім.К.Д.Ушинського
65091, м.Одеса, вул.Старопортофранківська, 26
тел. (048) 732-18-84