

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

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ФРАСИНЮК АНАСТАСІЯ БОРИСІВНА

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

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

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття вченого ступеня *кандидата мистецтвознавства*
(доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ *А. Б. Фрасинюк*

**Науковий керівник –
САМОЙЛЕНКО ОЛЕКСАНДРА ІВАНІВНА,
доктор мистецтвознавства, професор**

ОДЕСА – 2021

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. Творчість Равеля надає широких можливостей для виявлення медіальних властивостей гри в музиці, що продовжує привертати увагу багатьох виконавців і дослідників, які сформували власне специфічне дискурсивне поле, що поєднує у собі вивчення символічності взаємовпливу творчого та особистого життя композитора. Це стає додатковим чинником актуальності роботи саме в контексті виявлення індивідуальних стильових чинників творчості Равеля.

Відзначено, 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. Таким чином, 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.

Так, висвітлення явища стильової діалогічності у творчості Моріса Равеля та виявлення ігрових чинників його симфонічної й фортепіанної поезики є метою даної дисертації. 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. Здійснено аналіз 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. В якості предмету дослідження розглянуто діалогічні засади композиторського мислення Равеля в аспекті авторського переломлення ігрової природи музичного тексту.

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 поезики.

Феномен гри у загальному розумінні розглядається у даній роботі як настільки об'ємний і широкий, що охоплює різні галузі природничого та гуманітарного знання, включаючи і філософське. Виявляється, 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 розширює та поглиблює *розуміння ігрової концепції* людського світосприйняття як у соціологічному, так і у загальнокультурному аспектах, що відповідає одному із заданих напрямків дослідження *гри як соціокультурного феномену*. Таким чином, в результаті розгляду явища гри у його соціокультурній адаптації, було уточнено ще одну

ключову формулу даного підрозділу: поняття *інтерпретативних парадигм* в їх загальному соціологічному контексті.

Здійснено спробу розкриття значення теми дитинства у зв'язку зі стилевими 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.

Виявлено принципові моменти інтертекстуальності з точки зору жанроутворення, тембрового структурування і фонічної «організації часу» в оркестровій інтерпретації М. Равелем творів іншої жанрової приналежності. Обрано концептуально новий «ракурс» щодо розуміння принципів мислення Равеля, в процесі занурення до атмосфери його оркестрової творчості, в результаті чого останнє виявляється найбільш повним саме у контексті розуміння принципів фортепіанного мислення композитора.

В ході роботи розглянуто фортепіанний цикл М. П. Мусоргського «Картинки з виставки» в якості передумови для виникнення крос-культурного діалогу, і оркестровку М. Равеля, як актуалізацію цієї передумови. Таким чином, діалогічне поле, яке виникає внаслідок таких взаємин, стає вагомим аргументом для констатації факту інтерпретації. У такому контексті розуміння інтерпретації було з'ясовано, що 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.

Здійснено конкретно-фактичне вивчення окремих специфічних тембрів з оркестрового арсеналу М. Равеля задля виявлення певних стилістичних, риторичних, образно-сміслових та концептуальних прийомів композитора, що, в свою чергу, дозволяє робити більш аргументовані узагальнення відносно авторської оркестрової мови та оркестрового стилю Равеля у цілому.

Відзначено, що фортепіанно-оркестрове мислення Моріса Равеля є особливим авторським феноменом, що зумовлює 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.

Припущено, що у музикознавчому дослідженні рух від тексту до смислу виявляє єдину семантичну спрямованість всіх композиційних аспектів, доведених до словесно-понятійних визначень. 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 поетики – тобто способу побудови художньої форми.

Визначено, що сприйняття музики пов'язане із 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.

Відзначено, що індивідуальність авторського мислення Моріса Равеля проявляється у музиці всіх жанрів, які перебувають в полі зору композитора. В цьому контексті було розглянуто деякі приклади звернення Равеля до класичних музичних жанрів (концерт, соната, сонатина), де особливу увагу привертають оригінальні способи реорганізації форми і переосмислення структури. Класична жанрова першооснова, з властивою їй лаконічністю, в інтерпретації Равеля 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.

Вказано, що салонна культура мала величезний вплив на мистецьку думку у цілому і зокрема на Моріса Равеля, про що свідчить більшість з написаних ним творів, його стиль життя і стиль музики, його концепції і ідеї. 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.

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.

It is noted that the phenomenon of play in art is related to the phenomenon of dialogue, encouraging representatives of philosophical, aesthetic and art criticism to provide them with common characteristics that are conceptually complicated and acquired semantic ambiguity. Thus, the phenomenon of playing in its correlation with the phenomenon of dialogue is considered in various guises, including as an artistic technique, which is partly due to the appeal to the field of musical performance with its specific interpretive properties. The unity of game and dialogic aspects in the composer's symphonic work, as a specific author's feature, is manifested in his translation of M. Mussorgsky's piano cycle, revealing the need for comparative analysis of two types of text as a way to in-depth textual study of Ravel's stylistic thinking.

Thus, the coverage of the phenomenon of stylistic dialogicity in the work of Maurice Ravel and the identification of game factors of his symphonic and piano poetics is the purpose of this dissertation. The main object of the study is the process of development and transformation of piano and symphonic music by

Maurice Ravel in the context of the stylistic evolution of European musical art of the late XIX — mid XX centuries. An analysis of the figurative sphere and structure of Maurice Ravel's works is carried out in order to identify general game trends both in terms of formation and in terms of the specifics of the interaction of piano playing and musical culture. The dialogical principles of Ravel's compositional thinking in the aspect of the author's refraction of the playful nature of the musical text are considered as a subject of research.

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 phenomenon of the game in the general sense is considered in this paper as so voluminous and broad that it covers various areas of natural and humanitarian knowledge, including philosophical. It turns out that certain processes that are characterized as progressive in human research, as well as such processes in which the formation and development of human culture is observed, are born in the game - in its form, its structure, imitating its conceptuality.

The chosen vector expands and deepens the understanding of the game concept of human worldview in both sociological and general cultural aspects, which corresponds to one of the given areas of research of the game as a socio-cultural phenomenon. Thus, as a result of considering the phenomenon of the game in its socio-cultural adaptation, another key formula of this section was clarified: the concept of interpretive paradigms in their general sociological context.

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.

The principal moments of intertextuality from the point of view of genre formation, timbre structuring and phonic "organization of time" in the orchestral interpretation by M. Ravel of works of other genre affiliation are revealed. Conceptually selected a "perspective" on understanding the principles of Ravel's thinking, in the process of immersion in the atmosphere of his orchestral work, as a result of which the latter is most complete in the context of understanding the principles of piano thinking of the composer.

In the course of the work, M. Mussorgsky's piano cycle "Pictures from the Exhibition" is considered as a precondition for the emergence of cross-cultural dialogue, and M. Ravel's orchestration as an actualization of this precondition. Thus, the dialogic field that arises as a result of such relationships becomes a strong argument for stating the fact of interpretation. In this context of understanding the interpretation, it was found that the symphony orchestra is able to reveal sacred meanings and interpret hidden symbols of musical space, as the transcendence of the orchestral mass enhances the specificity of the image direction, and the author's individuality realizes the leading modality of the image.

A concrete-factual study of certain specific timbres from M. Ravel's orchestral arsenal was carried out in order to identify certain stylistic, rhetorical, figurative-semantic and conceptual methods of the composer, which, in turn, allows to make more substantiated generalizations about the author's orchestral language and orchestral style.

It is noted that Maurice Ravel's piano and orchestral thinking is a special authorial phenomenon that determines the search for new ways of interpretation, genre, style, form, musical design in general, generates its own musical-textual thought forms and corresponding technological solutions, testifies to the relationship virtual and real, hypothetical and concrete-factual, ephemeral and embodied in a single process of musical sound.

It is assumed that in musicological research the movement from text to meaning reveals a single semantic orientation of all compositional aspects, brought to verbal-conceptual definitions. The movement towards the text (from the meaning to the text) is connected with the statement of semantic functions of concrete separate receptions and rules of composition, concentration on the special "mechanism" of musical game process and the description of its structural signs; this way represents the properties of music as poetics — that is, a way of constructing an art form.

It is determined that the perception of music is associated with various forms of sound. Sound elements that occur in reality, and imaginary — that are intended only for "mental hearing", can complement each other, but can also be contradictory. Their struggle sometimes increases the tension in the perception of the musical fabric and creates new emotional and conceptual spaces and forms of coexistence of sounds. And the mental-textual connection between the composer, the performer and the listener creates a complex system of newly appeared meanings, which have a dynamic nature and carry a clearly expressed game element. Thus, the performer and the listener for a while consciously delve into the composer's noosphere.

It is noted that the individuality of Maurice Ravel's authorial thinking is manifested in the music of all genres that are in the field of view of the composer. In this context, some examples of Ravel's appeal to classical music genres (concert, sonata, sonatina) were considered, where special ways of reorganizing the form and rethinking the structure attract special attention. The classical genre basis, with its inherent conciseness, in Ravel's interpretation acquires new shapes and exhibits new properties, which in turn opens the way to study the evolution of the genre. Changes in the structure, rethinking of the internal cyclic hierarchy, features of the author's way of expressing Ravel allow us to talk about the modification of the genre as such.

It is stated that salon culture had a huge impact on artistic thought in general and on Maurice Ravel in particular, as evidenced by most of his works, his lifestyle

and style of music, his concepts and ideas. Thus, Ravel's artistic tastes were formed under the influence of various, sometimes opposite factors. All this diversity was reflected in his vocal music — essentially synthetic in its genre, where the word and its derived aesthetics are combined with music within one form - the form of a vocal work; the composer's vocal work abounds in genres, as well as overflowing with stylistic experiments.

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.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

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: Астропрінт, 2017. Вип. 22. С. 157–167.

в іноземному науковому періодичному виданні (Німеччина):

5. Марушко А. Интерпретация классических музыкальных жанров в творчестве Мориса Равеля: концерт, соната, сонатина. European Applied Sciences. Stuttgart, 2018. №5. P. 39–42.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЇ.....	2
ВСТУП	14
РОЗДІЛ 1. СВІТ МУЗИЧНОЇ ГРИ МОРІСА РАВЕЛЯ.....	20
1.1. Гра як соціо-культурний феномен: інтерпретативна парадигма.....	20
1.2. Ігрові принципи в мистецтві: характеристика явища.....	35
1.3. Світ музичної гри Моріса Равеля та тема дитинства як стилістична компонента равелівської музики	49
1.4. Гра відображень Моріса Равеля крізь фортепіанний цикл «Дзеркала»...	59
Висновки до Розділу 1.....	77
РОЗДІЛ 2. ОРКЕСТРОВІ ДІАЛОГИ МОРІСА РАВЕЛЯ.....	79
2.1. Явище міжавторського діалогу в оркестровій творчості М. Равеля або інтертекстуальний діалог як метод композиторської інтерпретації.....	79
2.2. «Картинки з виставки» М. Мусоргського – М. Равеля як діалогічний феномен: до проблеми інтертексту.....	93
2.2.1. <i>Специфіка композиції, образно-смілова роль фактури та тембра у фортепіанному циклі «Картинки з виставки» М. Мусоргського.....</i>	<i>94</i>
2.2.2. <i>Явище тембро-динамічної персоніфікації та роль солюючих інструментів у оркестровій композиції М. Равеля</i>	<i>100</i>
2.3. Оркестровка М. Равеля як форма виявлення внутрішньої потенції фортепіанного тексту та його універсальної символіки. Текстологічний аналіз.....	109
Висновки до Розділу 2.....	129
РОЗДІЛ 3. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ, ВИКОНАВСТВО, ГРА.....	132
3.1. Поняття гри в контексті семантичного ланцюга композитор-виконавець-слухач та особистість виконавця як концептуальний фактор у творчості Моріса Равеля.....	132

3.2. Від інтерпретації до тексту: ігрові чинники музичної форми у творчості М. Равеля.....	146
3.3. Інструментальна архітектоніка вокальних циклів Моріса Равеля: вслухання, роздуми і підсумки гри.....	161
Висновки до Розділу 3.....	178
ВИСНОВКИ	184
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	197
ДОДАТОК А.....	214
ДОДАТОК Б.....	216

ВСТУП

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 XIX – середини XX ст.; з іншого – сучасним станом музикознавчої, піаністичної та симфонічної равеліани, новою пізнавально-оцінною ситуацією, що склалася навколо стильового феномена Равеля на початку XXI 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 культурі (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.

РОЗДІЛ 1

СВІТ МУЗИЧНОЇ ГРИ МОРІСА РАВЕЛЯ

1.1. Гра як соціокультурний феномен: інтерпретативна парадигма

Ігрова складова соціокультурної життєдіяльності людини є предметом 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 можна виявити, що вона розкривається як показник соціального та культурологічного потенціалів у розвитку особи.

Феномен гри в аспекті людського буття розглядається і в індивідуальному і в соціальному контексті, наряду із феноменами праці та любові. Взаємозалежність різних проявів соціального впливає на те, що гра розширює можливості суб'єкта у його соціалізації та інтеграції, проте, вона і посилює відособленість між індивідами. Соціальне у грі, спираючись на універсальну потребу індивіда у самоактуалізації, самопрезентації та комунікації, постає складовою частиною процесу соціалізації й виявляється через подолання протиріч між суб'єктом та складністю соціальної системи в період адаптації до останньої. Індивідуального рівня ігровий контекст набуває у досвіді індивідів в процесі програвання ними життєвих ситуацій через їх суб'єктивно-емоційну інтерпретацію, яка формується під час розгортання гри й може вплинути на подальші способи сприйняття ними власної інтерактивності.

Пройшовши довгий шлях в історії соціо-філософського дискурсу, феномен гри поступово із суто естетичної категорії перетворюється на ментальну модель суб'єктивного світу індивіда, постаючи одним із головних проявів інтерактивності суб'єктів.

Так само можна говорити про інші види гри: поки предмет має чисто раціональну природу, то і над-природне сходження обмежується чистим змістом; якщо межа походить зі сфери психологічних інтенцій, то і

сходження буде по шляху від емпіричного до інтенціонального – в тій же мірі фантазійного, в якому вигадана і сама ігрова ситуація. Очевидно, що лише гра в повсякденному сенсі і зводить над буденністю, тобто вона наближає до сакрального досвіду. В цілому, онтологічною сферою, куди вступає людина в над-природному ігровому сходженні, є та сама сфера, звідки посилається смислова межа, що служить споконвічним елементом, що конструює гру. Іншими словами, над-природним ігровим сходженням є те сходження, що заграє до буттєвої сфери, яка «дарує» гру.

Гра по суті своїй завжди приваблювала людську свідомість своєю процесуальною стороною, тобто як форма діяльності, мотив якої полягає не тільки в результаті такої діяльності, а і в самому процесі. Вже у Платона можна відшукати окремі судження про ігровий космос. Він виокремлює чотири ступені розвитку гри, що у свою чергу поділяються на дванадцять антиномій, у яких замикається логічне кільце: спочатку боги дарують людям закон, згідно з яким будується гра людей, відповідно до нього приносяться жертви, співаються пісні і відбуваються всі інші священнодійства. В результаті формується замкнутий сакральний простір гри, всередині якого, здійснюючи вільне молитовне сходження, людина досягає над-природної буттєвої сфери. І поки походження споконвічного межує із божественним, то і досягається розуміння над-буттєвого крізь розуміння світу богів. У своїх «Законах» Платон пише: *«Людина – це якась вигадана іграшка бога та по суті це стало найкращим його призначенням <...> Треба жити, граючи <...>, знайти милість богів та прожити згідно якостям своєї природи; тому як люди у більшості своїй ляльки та лише деякі із них причетні істини»* [171, с. 282-283].

У своєму діалозі «Політик» терміном «гра» Платон позначає усі мистецтва, що виключно направлені на отримання людиною насолоди – живопис, прикраси, музику, тобто оперуючи новоєвропейською термінологією – «витончені мистецтва». Так, вже у Платона ми бачимо виведення на перший план саме естетичного аспекту гри, що і стало

підготовкою понятійної автономії естетичних властивостей гри та взагалі ігрової “природи” [172, с. 3-70].

В подальшому естетичний аспект гри концептуально підтримує та розвиває німецька класична філософія, спираючись безпосередньо на *природу естетичного переживання та на продуктивність внутрішнього*. Іммануїл Кант у «Критиці здатності судження», маючи на увазі естетичні феномени та мистецтво, достатньо часто вказує на «вільну гру пізнавальних здібностей», «вільну гру здібностей уявлення», гру душевних сил (уявлення і розуму), яка приносить задоволення, лежить в основі естетичного судження смаку і веде до досягнення поза раціональних сутностей.

До «витончених мистецтв» Кант відносить три види мистецтва: *словесні, зображувальні та «мистецтво прекрасної гри відчуттів»*; в основі усіх їх лежить гра тих чи інших духовних сил людини. До третього виду він зараховує «музику та мистецтво фарб», що викликають задоволення від форми при естетичному оцінюванні. Вільну гру відчуттів, що приносить задоволення, Кант розділяє на азартну гру, гру звуків та гру думки. Лише останні два види він пов’язує із витонченими мистецтвами, хоча у всіх трьох вбачає естетичний характер різного ступеня інтенсивності.

Поряд із міркуваннями філософа щодо живопису, ораторського та пластичного мистецтва, достатньо «по-кантівськи» звучить характеристика музики, а саме – у сприйнятті її в контексті авторської класифікації витончених мистецтв. Говорячи про різницю думок в судженні щодо основи музики *«можна змінити дефініцію лише в тому сенсі, що музику вважатимуть або <...> прекрасною грою відчуттів (за допомогою слуху), або грою приємних відчуттів. Тільки в першому випадку музика повністю представляється прекрасним мистецтвом, у другому – приємним мистецтвом (принаймні частково)»* [81, с. 115-122].

Отже, естетичний «стан гри» відзначено Кантом як вільний вид діяльності, що не переслідує зовнішню, утилітарну мету. Вона (гра) породжує ілюзію, яка, в свою чергу, не ставить метою зневірити людей, а

скоріше допомагає в осягненні сухої і безбарвної істини, надаючи їй видимі обриси, наповнюючи її фарбами.

Концепцію гри в філософії Фрідріха Шиллера можна дослідити в контексті герменевтичного діалогу з Кантом. Саме в філософії Канта Шиллер знайшов опору для свого переконання, що естетична гра представляє собою вільну діяльність всіх творчих сил і здібностей людини. Будучи послідовником Канта, Шиллер творчо розвиває ідеї «кенігсберзького філософа», іноді навіть полемізуючи зі своїм великим попередником.

Дотримуючись основної інтенції Канта, Шиллер закріплює за грою простір естетичного. Як і Кант, Шиллер поміщає гру посередині «між тиском закону і анархією»: *«Специфічні ознаки гри він бачив в серединному положенні між серйозністю тієї діяльності, якою людина зайнята в дійсному житті, і зовсім неоформленою і безцільною діяльністю фантазії»*. Шиллер вважає, що з усіх станів людини *«саме гра і тільки гра робить її досконалою»*, примирюючи закони розуму з інтересами почуттів: *«тільки естетичне являє ціле в самому собі <...>. Тільки в ньому ми відчуваємо себе вилученими з потоку часу»* [16, с. 273].

Шиллер представив достатньо розгорнуту теорію мистецтва як гри. Він інтуїтивно передбачив популярні філософсько-культурологічні віяння, що виникли у ХХ ст., в основі яких концепція людини, що грає й таким чином виявляє свою сутність. Багато хто з європейських філософів та культурологів (Г. Гадамер, Е. Фінк, Г. Хейзінга) вбачають джерело культури в здатності людини до ігрової діяльності. Гра в цьому сенсі виявляється передумовою походження культури [266, с. 36-78].

Доцільно виділити ті теоретичні підходи до гри, які утворюють наукову методологічну основу дослідження, і в цьому контексті неможливо не згадати наступні філософські дослідження, у яких явищу гри приділена особлива увага: «Естетика словесної творчості» М. Бахтіна [24], «Психологія мистецтва» Л. Виготського [43], «Основи філософської герменевтики» Г. Гадамера [46], та, звичайно ж, – «Номо Ludens» Й. Хейзінги [241]. Перш за

все, відзначимо, що гра відноситься до ряду найбільш складних явищ людської життєдіяльності, і повне обґрунтування мистецтвознавчого поняття про неї, рівноцінне культурологічному обґрунтуванню Й. Хейзінґи, ще не досягнуте, можливо, в силу неоднозначності цього феномена.

Зокрема, Ганс-Георг Гадамер аналізував історію і культуру як своєрідну гру в стихії мови: всередині неї людина опиняється в радикально іншій ролі, аніж та, яку вона здатна нафантазувати. *«Ми говоримо, що ми «ведемо» бесіду; проте чим довше ця бесіда, тим в меншій мірі “ведення” її залежить від волі того чи іншого зі співрозмовників. Так, справжня розмова завжди виявляється не тою, що ми хотіли “вести”»*[46, с. 446].

Він робить головний акцент на естетичній сутності гри, прямо пов'язуючи гру з естетикою і мистецтвом, направляючи свою увагу на гру як на «спосіб буття самого твору мистецтва». Гадамер стверджує «священну серйозність гри», її «медіальний сенс», «примат гри щодо свідомості гравця»; гра – не діяльність, але «вчинення руху як такого» заради нього самого, «будь-яка гра – це становлення стану гри»; суб'єктом гри є не гравець, але сама гра; мета гри – «порядок і структура самого ігрового руху»; «Спосіб буття» гри – «саморепрезентація», яка виступає універсальним аспектом буття природи; гра завжди передбачає «іншого» [46, с. 147-155].

Генріх Хейзінґа у свої епохальній книзі "Homo Ludens" (1938) розглядає гру як основне джерело та найвищий прояв людської культури. На його думку, якщо проаналізувати людську діяльність до самих меж нашої свідомості, вона постане саме грою. Тому він вважає, що людська культура виникає і розгортається у грі, носить ігровий характер. Гра тут не біологічна функція, а явище культури, котре можна проаналізувати за допомогою культурологічного мислення. *«Гра старша за культуру, бо поняття культури, як би досконало його не визначали, в будь-якому випадку припускає людське суспільство, а тварини зовсім не чекали появи людини, щоб вона навчила їх грати. Так, можна з упевненістю заявити, що людська цивілізація не додала жодної суттєвої ознаки загальному поняттю гри»* [241, с. 9].

Головне призначення гри Хейзінга пов'язує з її властивістю створювати досконалий порядок, що розкриває одну з основних властивостей гри – повторюватися і семантизувати повторюваність. Хейзінга робить припущення, що у грі ми маємо справу з функцією живої істоти, котра в рівній мірі може бути детермінована лише біологічно, логічно або етично. Гра – перш за все вільна діяльність. Вона не є «повсякденним» життям або життям як таким. Усі дослідники підкреслюють незацікавлений характер гри, бо вона необхідна індивіду як біологічна функція, а соціуму гра потрібна через укладений у ній глибинний смисл. Споконвіку гра формує елементи людської культури, навіть раніше за працю. *До того як змінювати навколишнє середовище, людина зробила це у своїй власній уяві – тобто у сфері гри.*

Людина не тільки захоплюється грою, вона також створює культуру, тоді як інші живі істоти подібним даром не наділені. Але найважливішим, знайденим Хейзінгой, критерієм гри стає її здатність висловлювати *ефекти прекрасного*, характеристика яких відкриває спорідненість явища гри з музичною формою (їх спільні риси – напруженість, рівновага, коливання, чергування, контраст, варіація, зав'язка і розв'язка).

Найблагоднішими якостями гри виступають ритм і гармонія, які дозволяють грі «зачарувувати» і переконувати; вони пов'язані з особливим «почуттям гри» і відображають її взаємодію з потойбічним, з інобуттям, що створює «таємницю» гри. Незвичайність гри змушує її користуватися правилами, в яких не повинно бути ніякого сумніву, адже їх виконання веде до створення «досконалого порядку» [241, с. 29].

Таким чином, поезія та філософія, мистецтво і наука, юридичні інститути та соціальні церемонії – усе це має коріння у здатності людини до гри – безкорисливої діяльності, що має мету у самій собі. *«Поезія народилась у грі <...>. Музика і танець були чистою грою. Мудрість та знання здобували словесне вираження в освячених звичаєм іграх, що проходили як змагання<...>. Висновок має бути тільки один: культура у її початкових*

фазах грається. Вона не витікає із гри <...>, вона розгортається у грі, як гра» [241, с. 168].

Концепція ігрового генезису культури підтримується у сучасній культурології не лише Хейзінгою. Так, Ойген Фінк в роботі «Основні феномени людського буття», розглядаючи явище гри, вважає її фундаментальною сутнісною властивістю, яка багато в чому визначає буттєвий склад людини та спосіб розуміння нею буття. Адже гра чи не найбільшою мірою втілює спосіб буття істоти, яка намагається здолати свою фінальність завдяки своїй віднесеності до всеохоплюючого універсуму, завдяки постійному перебуванню між дійсністю та можливістю.

Як головні феномени буття людини в праці Фінка докладно характеризуються: 1) смерть, 2) праця, 3) влада, 4) гра, 5) кохання. Всі вони подаються як пов'язані між собою, але взаємозв'язок між ними не відбиває належною мірою тієї напруженості й динаміки, що так притаманна людському буттю загалом. На його думку, всі форми людського буття, всі форми культури мають своїм ґрунтом гру й зберігають ігрові моменти в собі як найбільш суттєві.

На думку О. Фінка, поширення феномена гри на світ тварин і неживу природу не є правомірним. Так звані *ігри світла й тіні* – це тільки ліричний опис нашого бачення навколишнього світу. Природа не грає; люди бачать у ній гру тому, що вони самі по своїй сутності гравці, і лише в переносному значенні вживають поняття гри по відношенню до природи. Тварини, вважає Фінк, не знають ігри фантазії, не підкоряють себе уявній видимості – отже виходить, що вони не грають. *Гру характеризує тільки буття людини (навіть у позаігрових ситуаціях)*. У цьому сенсі вона подібна до феномена смерті: хоча смерть як кінець буття наздоганяє індивіда тільки один раз, однак вона явно або неявно накладає відбиток на все життя людини як смертної істоти [233, с. 24-69].

Французький філософ Жак Дерріда у своєму «Лист і відмінність» назвав гру «*такою формою пробудження, яка воліє відтепер до повної*

дисципліни, до того методу медитації, який визнає шляхи філософа, розуміє його гру, ловчить з його прийомами, маніпулює його картами, надає йому свою стратегію, присвоює собі його тексти» [61, с. 367]. Дотримуючись ніцшеанської ігрової моделі людини-артиста, Ж. Дерріда, прагнув нейтралізувати пресинг категорій «сенса» і «мета», запроваджуючи поняття «гра», пов'язуючи його із поняттям божества, що знаходиться по той бік добра і зла, по ту сторону цілей та вище свободи.

Відносно тексту Дерріда формулює особливу ігрову стратегію (що включає у себе *де-конструкцію* та *ре-конструкцію* тексту), головним моментом якої вважає не руйнування заданої *конструкції*, а навпаки – позитивну, плідну творчість. Дерріда розкрив метафізичність опору в тексті, який організовується на його ж полі і його засобами. Він виявив глибоко маргінальні мотиви, протилежно спрямовані по відношенню до основного вектору думки, за допомогою ігрових прийомів він показав текст не як мирну гомогенну єдність, а як простір «репресій» із «вогнищами опору і диктату» логоцентризма. В ігрових технологіях Дерріди «живого сьогодення не існує», а «минуле залишає в ньому свій слід, тоді як майбутнє – лише натяки своїх обрисів». Справжнє у нього не дорівнює самому собі, воно порушено розрізненням і відстрочкою.

Споконвічні повтори, копії, наслідування – не доповнюються ззовні до самодостатньої цілісності, а приєднуються до вже існуючого. Так виникає *ілюзія присутності*, оскільки мислення про *неприсутність* важке і пов'язане із випробуванням і переживанням теперішнього. У своїх міркуваннях про «структуру, знак та гру в дискурсі гуманітарних наук» [61, с. 352-369] він знов торкається категорії «присутності» в контексті гри, говорячи про «*напруженість між грою та історією*», так само як про «*напруженість між грою та присутністю*». За думкою Дерріди «*гра – це розрив присутності <...>. Гра – завжди гра присутності та відсутності, але якщо ми хочемо осмислити докорінно, треба мислити гру раніше за саму їх альтернативу;*

необхідно мислити буття як присутність або відсутність, виходячи із самої можливості гри, а не навпаки» [61, с. 367].

Наведені судження різняться визначенням меж, у яких може існувати явище гри: у всій природі або у людей і тварин, або лише у людей. Однак вони сходяться в тому, що гра пронизує всю людську культуру й займає важливе місце в її становленні та існуванні.

Навіть мале дитя не плутає світи реальності й гри, а знає, що гра лише «начебто» по-справжньому. Коли дівчинка грає із лялькою, начебто з дитиною, вона не стає жертвою обману або помилки, не плутає ляльку з живою істотою.

Характеристика гри як ілюзорного світу не виключає того, що гравці можуть бути настроєні з найбільшою серйозністю. Гра й серйозність міняються місцями. Гра перетворюється в серйозне, а серйозне – у несерйозне на даний момент. Гра може підніматися до вершин священного, залишаючи серйозність повсякденного життя далеко позаду. **Несерйозне відношення до гри та до її правил руйнує гру.** Якби шахісти або артисти на сцені, або граюча із лялькою дівчинка, почали несерйозно ставитися до того, що вони роблять саме в цей момент, гра відразу припинилася б або перетворилася на пародію (теж гру, тільки вже іншу). Але несерйозність сама по собі ще не є гра. Справжня гра пов'язана із натхненням, а не з істеричною збудженістю.

Таким чином, гра є відвічною для людського буття, визначає буттєвий склад людини, а також спосіб розуміння нею буття. В теорії Й. Хейзінги гра постає *антиномічним феноменом*, хоча він не зазначає спеціально цю онтологічну рису гри. Підсумовуючи погляди дослідника, впливає загальна характеристика гри разом із мистецтвом як *естетичної спільності*. Саме останнє визначається як вища форма гри, а *мистецтво в грі* (як вища майстерність гри) виявляється доказом автентичності гри.

Питання природи гри в її значенні для психічного розвитку дитини досліджувалися видатним радянським психологом Л. С. Виготським в його

відомій праці «Гра і її роль в психічному розвитку дитини». Соціально-історичний характер гри розглянутий з точки зору рольових функцій, коли діти, беручи на себе роль дорослих, відтворювали, моделювали їх діяльність і систему відносин в суспільстві. Гра впливає на структури свідомості як динамічну смислову систему, що знаходиться в єдності афективних, вольових та інтелектуальних процесів, допомагаючи управляти собою, власною поведінкою та іншими людьми [41, с. 56-79].

Інтерес до гри як до загального принципу культури, крім суто філософського напрямку, виник також у літературознавчих колах. Так, серед найбільш значущих для характеристики явища та принципу гри у мистецтві можна назвати дослідження видатного філолога М. Бахтіна. Для останнього гра – істинна приналежність народної культури. Стикаючись із природою, вона протиставляється соціальному порядку з його строгою ієрархічністю. Якщо у Й. Хейзинги апологія гри служить критиці неприборканих природних інстинктів, ворожих та руйнівних для культури, то у М. Бахтіна критикується авторитарність соціального закономірності, котрий своєю надмірною умовністю є ворожим розвитку культури, оскільки нав'язує їй свій обов'язковий код та етикет.

Надаючи цілісну характеристику обрядово-видовищних форм, М. Бахтін відмічає, що вони, як освячені традицією, були розповсюджені в усіх державах середньовічної Європи. Організовані на *сміховому началі* обрядово-видовищні форми відрізняються від серйозних, офіційних – церковних та феодально-державницьких – культових форм і церемоніалів. Вони виявляли зовсім інший, *підкреслено неофіційний, аспект світу*, людини та людських відносин; вони нібито будували по той бік офіційного «інший світ» та «інше життя», до котрого середньовічні люди були, так чи інакше, причетні. При переосмисленні та заглибленні, обрядово-видовищні форми ставали основними формами вираження народного світосприйняття, народної культури.

Тобто, за формами та функціями гри існує багато культурно-діяльнісних просторів, в кожному з яких мають силу власні особливі правила, а в кожному з епох розвитку людської цивілізації завжди існували різноманітні *види ігор зі своїми простором і часом*, які взаємозбагачувались та впливали один на одного. Таким чином, недооцінка сміхового *народного середньовіччя*, за думкою дослідника, спотворює картину усього наступного історичного розвитку європейської культури. Ключом же до малодосліджених грандіозних скарбниць народної сміхової творчості М. Бахтін вважає саме художню спадщину Франсуа Рабле [23, с. 3-61].

Ще одну концепцію сприйняття гри як загального принципу культури викладає літературознавець Михайло Епштейн на сторінках своєї монографії «Парадокси новизни» [278]. Його увагу привернула саме проблема гри у сфері «серйозної» діяльності. Він виділяє два види ігор: «play» і «game». «Play» – це вільна гра, що не зв'язана ніякими умовами, правилами, а чарівність її у тому і полягає, що будь-які обмеження серйозного життя можуть у ній легко поєднуватись. «Game» – це гра за правилами, про які заздалегідь домовляються поміж собою учасники, тому ця гра внутрішньо більш організована, аніж оточуюче життя. Гра імпровізована та гра організована, «play» і «game», мають абсолютно різну філософію.

В кожному з цих двох видів ігор дослідник виокремлює ще по два різновиди. Так, у гри «play» – екстатичну та міметичну. Першу (екстатичну) він вважає найбільш стародавньою, в якій відчутне сильне надособистісне начало. Спів та танець – два найбільш популярні різновиди екстатичної гри. Другий різновид гри – міметичний, передбачає уже виділення зі світу когось іншого, відмінного від нас, того, що має своє обличчя і ми слідуємо йому, маючи ззовні зразок, що постає нашим очам та нашій уяві. Отже, у міметичній гри здійснюється поєднання та розшарування індивідуальностей, що робить таку гру близькою та співзвучною акторському мистецтву. Театральна гра, стверджує дослідник, є продовженням та розвитком життєвої гри [278, с. 276-304].

Подібність до концепцій Епштейна знаходимо у соціологічних дослідженнях американського філософа, психолога і соціолога Джорджа Міда (1863-1931) [142]; дослідження привернули нашу особливу увагу через їх *відкритість* відносно генерального напрямку як даного підрозділу, так і дослідження у цілому. У своїй *теорії соціалізації* він також розрізняє дві соціальні фази самоідентифікації людини (від стадії дитинства до зрілого віку). У розвитку ідентичності Мід розрізняє *дві соціальні фази*, протягом яких дитина навчається орієнтації в загальній соціальній системі та усвідомлює свою ідентичність. Цей процес Мід прояснює на прикладі *гри*. Мід розрізняє *гру (play)*, в якій дитина грає в дорослого, засвоюючи значиму рольову позицію. У процесі рольової гри дитина має досить велике поле для *інтерпретацій* і *свободу волі*, при цьому ролі, які вона обирає, як правило відносяться до соціально близького оточення. А у процесі колективної гри, яку Мід називає «game», дитина введена у більш жорстку систему правил. Тобто, дитина осягає *принципи соціальної взаємодії*, коли в такому типі ігор бачить перед собою командну мету і грає за правилами. В даному випадку учасники гри виступають в якості *узагальненого іншого*. Тобто через контроль узагальненого *іншого* виникає *індивідуальна ідентичність*. Ці положення американського вченого, та межуючи із ними категорії соціального і індивідуального, буде більш детально розглянуто нами нижче в рамках характеристики інтерпретативних парадигм «*символічного інтеракціонізму*» [285].

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 можна виділити і більш детально розглянути саме

символічний інтеракціонізм (від англ. *interaction* – взаємодія), основні положення якого детально викладені у концепціях американського соціолога та плеядою його послідовників [143]. Принципова відмова від дослідження макропроцесів та аналізу матеріальних факторів, визначає цю течію серед інших, що зближує її з соціологічною феноменологією. В основі символічного інтеракціонізму лежить подолання протиставлення людини й суспільства або їх розгляд як самостійних автономних підсистем, що в свою чергу є характерним і для структурного функціоналізму. Намагаючись досягти цієї мети представники символічного інтеракціонізму наближаються до визнання *пріоритету соціального над індивідуальним*.

Науковці розрізняють п'ять основних, так званих, *центральної ідей символічного інтеракціонізму*:

1. Людина повинна сприйматися як соціальна особистість; саме постійне прагнення і пошук соціальної взаємодії впливають на нашу поведінку; інтеракція є основною одиницею пізнання; у той час як особистість формується через інтеракцію, суспільство, в свою чергу, з'являється в процесі соціальної інтеракції; соціальна взаємодія є головним відправним пунктом наших дій.

2. Людину необхідно розглядати в якості мислячої істоти; дії людини обґрунтовуються не лише взаємодією індивідів, але і взаємодією всередині самого індивіда зі своїм внутрішнім Я; першочерговим є постійний, безперервний активний розумовий процес, а не наші ідеї і системи поглядів і цінностей.

3. Люди не сприймають безпосередньо їх навколишнє середовище, замість цього вони визначають ситуацію, в якій знаходяться; факт *визначення нами* дійсності існування навколишнього середовища важливіший за фактичне існування: ця дефініція не результат випадковості, а наслідок постійної соціальної взаємодії і процесу мислення.

4. Людська дія і причини її виникнення є результатом того, що відбувається в цій конкретній ситуації: процес соціальної взаємодії, мислення і визначення, що відбуваються в даний момент, розкривають цю причину; ми бачимо не наш минулий досвід, що служить причиною до дії, а, навпаки, здійснюємо соціальну інтеракцію для визначення ситуацій, які відбуваються в даний момент часу.

5. У концепції символічного інтеракціонізму люди описуються як *активні істоти* по відношенню до навколишнього середовища; на відміну від інших соціально-наукових поглядів, апологети концепції стверджують факт найвищої фактичної, соціальної і розумової інтерактивності людини, яка залучена у загальний соціальний контекст [288, с. 31].

Отже, згідно з концепцією символічного інтеракціонізму, особистість не може сформуватися поза суспільством: індивід, особистість завжди соціальні, тому потрібно по-перше сфокусуватися на *соціальній взаємодії*, а по друге – на *людському мисленні*. **Взаємодія**, або **діалог**, відбувається за допомогою **символів** (жесту, мови). У процесі взаємодії здійснюється не лише обмін діями, соціальними ролями та інформацією, а й становлення індивіда, повністю зумовленого соціальними функціями.

Зауважимо, що Джордж Мід принципово проводить *відмінність між «дією» і «соціальною дією»*. Під першою мається на увазі акт одного індивіда, в той час як «соціальна дія» передбачає залучення двох або більш людей з урахуванням їх ментальності. Символами можуть виступати **жести**, які за своїм характером дослідник поділяє на *незначущі* (жести, які викликають реакції, в яких практично відсутня думка) і *значущі* (перш за все, звукові жести, особливо конкретні слова мови): останні сприяють розвитку людського суспільства, так як ведуть до осмисленої взаємодії. Для Міда **жест**, адресований іншому – феномен знаковий; він наділений змістом, тобто є **символом**. Так, **значущий символ – це жест**, властивий тільки людині, що має конкретного адресата із певною передбачуваною реакцією. У

процесі такої «маніпуляції», за думкою Міда, виникає *людська комунікація*. Саме завдяки значущому символу можлива символічна інтеракція [142].

Провідні положення *символічного інтераціоналізму* та описані вище процеси здійснення соціальної активності людини на емотивному, комунікативному і навіть термінологічному рівнях мають конкретні *аналогії* з описаннями *ігрових тенденцій* взаємодії (*діалогу*) людини із природою, суспільством, культурою, і навіть із власною свідомістю. Таким чином, підтверджується думка, що ігровий елемент, або *гра*, притаманні людській природі, формам і типам функціонування людського суспільства, усім проявам людської культури.

Отже, узагальнюючи зміст представлених суджень стосовно гри, можна підсумувати: феномен гри настільки об'ємний і широкий, що різні галузі природничого та гуманітарного знання, включаючи і філософське, висвітлюють різні аспекти гри. Гра виступає як прояв інтересу, інстинктивне прагнення до пізнання, а ці якості важливі для творчості, які, в свою чергу, лежать в основі міфів, ритуалів і науки. Це природна властивість для кожної людини. Будь-які відкриття та творча діяльність пропонують те ж саме, що й гра. Вчений, який робить відкриття, відчуває захоплення, схоже на захват граючої дитини. Так, ймовірним постає висновок, що певні процеси, що 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.

Гра за своїм хронотопічним походженням є настільки ж архетиповою, як і потреба у мові і, подібно до останньої, виникає із потреби спілкування, розуміння зв'язку з іншими персонажами та речами, усвідомлення людською істотою (в моменти її соціалізації) себе як індивіда і члена колективу. Будь-яка установа як соціальний інститут виступає у вигляді гри. Адже людина бачить світ через соціальні зв'язки, і встановлювати ці зв'язки допомагає їй гра. Філософські, культурологічні та педагогічні концепції гри, що виникли в

різні періоди розвитку цивілізації, свідчать про те, що вона може служити в освітньому процесі своєрідним творчим кореспондентом, потужним каналом залучення до знань, організаційним началом практичного досвіду, праці, розумової діяльності. Для цього необхідним є ще один елемент – *ігрова атмосфера*, іншими словами – *дух гри*.

1.2. Ігрові принципи в мистецтві: характеристика явища

Загальні принципи діяння мистецтва не можливо визначати, не заглиблюючись до змісту певних категорій, суміжних понять, що здатні характеризувати ці принципи. Тому розглядаючи мистецтво як складну систему, варто виокремити декілька понять, що стають провідними – це, насамперед, поняття **естетичного** та **художнього**. Вони не є протилежними, але їх не можна вважати і тотожними, хоча поняття *художнього* в сфері мистецтва певною мірою постає інтерпретацією більш загального поняття *естетичного*.

Художнє в мистецтві поєднує у собі загальні настанови естетичного споглядання світу і талант митця, що реалізується у художньому творі. В свою чергу *естетичне* включає до себе різноманітні стани, що мають емоційно-почуттєве призначення та виявляння: епатуючий, піднесений, повсякденно-споглядальний, лірично-інтроспективний, трагічний, фарсовий тощо. Тут ми наближаємось до ще одного поняття, яке неможливо обійти, міркуючи про мистецтво. Це поняття, точніше – категорія, **прекрасного**. Водночас зауважимо, що властивості художнього, так само як перераховані вище ракурси естетичного переживання, не завжди можуть бути реалізовані лише за допомогою категорії прекрасного. Тобто поняття художнього може бути ширшим за поняття прекрасного, наближатись до його формальних показників, але не відповідати йому цілком. Отже, прекрасне також не є тотожним художньому.

У своїй роботі «*Актуальність прекрасного*» Ганс Гадамер пише: «Сьогодні поняття прекрасного використовується в самих різних значеннях

<...> У певній ситуації з поняттям прекрасного ми пов'язуємо те, що освячене традицією, визнано в суспільстві <...> Прекрасне є свого роду самовизначенням, що випромінює радість самовираження, не пов'язане ні з користю, ні з доцільністю» [44, с. 278]. **Принципи мистецтва** – найбільш загальні положення, які випливають з колективного творчого досвіду та зв'язують між собою окремі категорії мистецької діяльності. Також принципи визначають (поряд із **категоріями мистецтва**) своєрідність художньої творчості і її сприйняття аудиторією. Принципи мистецтва пов'язані з **ідеалами мистецтва**. Саме спроба наближення до нової або оновленої художньої ідеї найбільш влучно виражає сутність мистецької поетики, на відміну від спроби встановлення певних правил, яких набагато складніше дотримуватись в силу специфіки функціонування мистецтва. Разом із тим відповідність принципам, або ідеалам, мистецтва, тобто парадигматичність, дотримання певних взірців, є умовою досягнення того, що може бути названо "справжнім мистецтвом".

Саме тому **принципи мистецтва** – це своєрідний баланс поміж встановленими правилами та способами їх «порушення» Так, Гадамер, говорячи про сучасне йому музичне мистецтво, характеризує риси, що спіткають його у процесі формування та подальшого розвитку: «Якщо після нового повернутися до старого, як і раніше, то можна помітити своєрідну стертість сприйняття <...>. Тут явно загострюється контраст між старими і новими **формами мистецтва**» [44, с. 267].

Далі, продовжуючи класифікацію принципів мистецтва, можна згадати наступні конструктивні принципи: принцип взаємодоповнення, наслідування і спонукання (рус. – побуждение) у творі мистецтва; відповідність твору художнім смакам та вподобанням певного історичного періоду; відповідність твору мистецтва сформованому художньому стилю; вимога художньої об'єктивності від твору мистецтва, вираження ним духу свого часу; вимога образності художньої мови, що припускає категорії художнього образу,

симулякра і символу; принцип взаємозалежності змісту і форми у мистецтві; вимога глибини його художнього простору.

Серед усіх зазначених вище, поняття *наслідування* (*мимесиса*) і *спонукання* (рус. – *побуждение*) є центральними категоріями як художнього мислення, так і естетики та філософії мистецтва. Ці поняття вказують на обрій, в напрямку якого проявляють себе прекрасне і потворне, трагічне і піднесене, іронічне і вульгарне і так далі.

Міркуючи про першооснови виникнення та подальшого функціонування мистецтва у загальносвітовому (вселенському) масштабі, відчуваємо подібність цього міркування до постановки більш глобальної проблеми – *першооснови виникнення світу*. Останню відому спробу конкретно вказати першооснову світу зробив в кінці XIX ст. німецький природознавець та філософ **Ернст Геккель**, який запропонував на роль першооснови ефір: *«Спочатку в нескінченному просторі немає нічого, крім пружного, рухомого ефіру, і серед нього нескінченне число однорідних, розділених часток – первинних атомів, які, може бути, самі по походженню своєму суть точки згуртованної субстанції що хитається – ефіру. Можливо, що ці початкові атомні маси, групуючись в певній кількості, утворюють наші елементарні атоми хімії»* [51, с. 19].

Однак, цей видимий матеріалізм не виключає і духовної складової. В контексті цього згадуються певні положення з учення Геккеля про монізм, згідно з яким все існуюче має здатність мислити, а можливість чуттєвого сприйняття базується на тому, що маленькі частинки зовнішніх предметів впроваджуються в отвори або «пори» наших органів почуттів, ініціюючи таким чином нові форми існування у свідомості, так само як і в реальному світі речей [235, с. 26].

Торкаючись таких понять, як принципи мистецтва, категорії мистецтва, форми мистецтва та ідеали мистецтва, має сенс розглянути також і функціональну складову – тобто мистецтво у площині його *функцій*.

Спираючись на деякі положення, викладені у ґрунтовній праці «*Естетика*» І. П. Нікітіної [159], яку сама автор називає «*аналітичною естетичною теорією*», можна виділити наступне: *мистецький (художній) твір* виконує одну або декілька з **чотирьох основних функцій**: *когнітивну*, або пізнавальну; *експресивну* — характеризується вираженням почуттів; *оцінну* функцію та *оректичну* (навіювання певних почуттів).

Подібна класифікація може бути цілком доречною в контексті нашої спроби наблизитись до функціональності мистецтва, та у тій чи іншій мірі підкреслити його «ігрову» природу. Розглядаючи так звані «основні» функції мистецтва (за класифікацією І. П. Нікітіної), та незважаючи на їх понятійну сталість та самодостатність, можна побачити також і їх *відкритість* до «зворотнього зв'язку». Тобто, окремий художній твір, у залежності від функцій, які він актуалізує у мистецтві, відкриває «*комунікативне поле*», на тлі якого функціональність мистецтва постає ще більш наближеною до «*ігрової*» функціональності. Але це не «загравання», це «справжня гра», що твориться людською культурою, де існують, правила, і навіть якщо у цій «грі» лише один «учасник», а всі інші «спостерігачі», то подібне «спостереження» все одно по суті буде проявом «активної діяльності».

Так, наприклад, *когнітивна функція* мистецтва спирається на допитливість, іманентну людському розуму, віддзеркалює колективний досвід людства та споконвічні (можливо, нерозкриті) таємниці буття. Та, незважаючи на те, що, начебто, в основі когнітивної функції фактично лежить «повідомлення про стан справ», але окрім цього тут «*відкривається велика гра*», яка задає усі свої «відправні», прописує правила, показує можливі «розв'язки». Енергія, що міститься у такій «грі», активує людську свідомість, але при цьому не обов'язково «закликає до участі», тобто залишає за нами право зберегти позицію «активного спостерігача».

Експресивна функція реалізується через вираження почуттів у тому чи іншому витворі мистецтва, у тому чи іншому прояві людської культури. Така функція несе в собі потужну дієвість, та, у порівнянні із когнітивною

функцією, «ігровий» контекст експресивної функції підкреслюється її посиленою інформаційною відкритістю та емоційною «відвертістю». Та, незважаючи на зовнішню (термінологічну) динамічність *когнітивної* та *експресивної* функцій, та енергію, що криється за їх функціональними означеннями, ці дві функції віднесені дослідницею до так званих «*пасивних функцій мистецтва*». Розгляд положень авторської класифікації Нікітіної та деяких наших власних узагальнень (щодо подібної класифікації) буде викладено нами трохи нижче.

До основних функцій мистецтва також відноситься *оцінна функція*, що відповідає за вираз позитивного або негативного ставлення до чогось, що виражено засобами мистецтва. Ця функція може бути зарахована до таких, які створюють у мистецтві «ігровий прецедент», тому як виражаючи своє «відношення» до предмету чи явища, мистецтво може виступати як «дієвий учасник», і як «відсторонений коментатор», тобто функціонально змінювати «ролі» всередині однієї і тієї ж ситуації. На нашу думку, дане формулювання функціональності мистецтва, що реалізується саме через оцінну функцію, має яскраво виражені властивості «гри» та посилює «ігровий контекст».

Далі видається доцільним дещо розширити та поглибити характеристику останньої з основних (за класифікацією І. Нікітіної) функцій мистецтва – *оректичної*. За нашою думкою її ще можна описати як *сугестивну* або *емпатійну*. *Орехтична (сугестивна) функція* має велике значення, тому як реалізується на ментальному рівні – у навіюванні витвором мистецтва певного образу та настрою. Від емоційного забарвлення та напрямку «послання» митця, що транслюється крізь той чи інший артефакт, залежить сприйняття з боку глядача (публіки) – тобто від сторони, що сприймає.

Окрім цих основних функцій, автор також розглядає *суміжні* та подібні їм, що розташовані між основними. Серед них: *нормативна функція* (являє собою окремий випадок оцінної, що робить спробу до активації інтелектуальної або фактичної дієвості); функція *обіцянки* (виступає як

приватний випадок нормативної, відповідаючи за навіювання відчуття «зобов'язання до дії»); так звана *декларативна* функція (є особливим випадком «магічної» функції мистецтва, коли воно використовується для зміни світу людських відносин за допомогою художніх образів або символів).

Окремим випадком оректичної функції може вважатися *нуміозна* (від лат. *numen* – божество, божествена воля) функція – тут використовується дещо схоже на «зачарування» глядача або слухача засобами мистецтва. В культурології поняття нуміозності застосовується для позначення специфічних проявів релігійної духовності і особливостей релігійної художньої творчості [27]. Саме тому у мистецтві емоційним відгуком на зустріч із нуміозним, яке сприймається суб'єктом як «Дещо Інше», виявляється поєднання «страху і трепету» із «захватом і захопленням» [167].

Тут можна додати ще одну похідну від оректичної функції – *прескриптивну* (від лат. *prescribere* – припис), або предписуючу функцію мистецтва. Дана функція актуалізується через *поняття*, що як ідейно-абстрактні величини реалізуються у витворах мистецтва. Останні виходять вже на матеріально-когнітивний рівень. Тобто, художній твір у будь-якій формі може описувати якісь об'єкти і тим самим давати певне знання про них, він здатен також висловлювати почуття художника, пов'язані з цими об'єктами. Вираз почуттів у формі художнього твору є в своїй глибинній суті відтворенням цих почуттів у перевтіленій (перетвореній) формі, тим більше в музиці: він претендує якщо не на істинність, то, щонайменше, на інтерсуб'єктивність або навіть об'єктивність.

Спираючись на класифікацію І. Нікітіної, *когнітивна* та *експресивна* функції являються так званими «**пасивними**» функціями мистецтва, а *оцінна* та *оректична* – його «**активними**» функціями. Але термінологічне тлумачення слова «пасивний» не слід розуміти як «бездієвий». У даному випадку функціональна *пасивність* трактується, як концептуальна, емоційна, образно-символічна конкретність (*заданість*), яка «поглинається» нашим сприйняттям, та існує у ньому саме в цій *заданій* формі, тоді як

функціональна *активність* трактується як та, що дає емоційні та смислові натяки, розкриває багатосекторність художнього простору, та побуджує (спонукає) людську свідомість до активних дій. За нашою думкою (яка також співпадає із думкою Нікітіної), 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.**

Наявність перших («пасивних») припускає тлумачення мистецтва як наслідування (мимесиса), другі ж («активні») не мають відношення до наслідування реальності і вимагають введення нової категорії – категорії спонукання, що протилежна наслідуванню. Так, автор «аналітичної естетичної теорії» пише: *«Спонукування має <...> на меті пробудити активність людини і схилити її до певної діяльності, <...> за допомогою навіювання їй певних цінностей або пронизаних цінностями почуттів»* [159].

І насправді, твір, у заданій митцем формі, здатен викликати у його аудиторії певні почуття. Тут ми підходимо до **активних функцій мистецтва** – оцінка і навіювання (рус. – внушение). Останні говорять не про те, що у даності, а про те, що повинно бути явлено. Оцінка розуміється тут в найширшому сенсі: вона включає норми, декларації т. ін. Навіювання почуттів звернено до аудиторії і досягається різноманітними засобами, включаючи прямо або побічно виражені «заклики», що в якомусь сенсі вводять сприймаючу сторону в оману словесними або іншими способами. Реалізація мистецтвом активних функцій, що вимагають втілення ідей, цілей, планів, почуттів і т.ін., є вирішенням спільної справи спонукання людини до певного роду діяльності по перетворенню реальності або до попередньої підготовки до такого роду діяльності.

Виконання твором мистецтва **пасивних функцій**, які говорять про те, що має місце в реальності, є рішення загальної задачі **наслідування мистецтвом реальності**. Ще **Аристотель**, формулюючи принцип

«мистецтво наслідує природі», мав на увазі саме “пасивні” функції мистецтва. Описуючи принципи поетичного мистецтва (яке він, доречі, ставив вище за інші види мистецтва, зокрема й вище за музичне) на сторінках своєї *«Поетики»*, античний філософ пише: «як здається, поетичне мистецтво породили взагалі дві і притому природні причини. По-перше, наслідування притаманне людям з дитинства, і вони тим відрізняються від тварин, що найбільш здатні до наслідування, завдяки якому набувають і перші знання; а по-друге, продукти наслідування всім доставляють задоволення» [13, с. 1448 b 48].

Те ж саме можемо сказати і про явище гри, або про гру безпосередньо; наслідування, яке за словами Аристотеля «притаманне людям з дитинства», є та сама *несвідома форма гри*, яка пізніше переходить на рівень свідомості. Наслідування природі та оточенню у формі гри притаманне людській культурі, де *людство*, при переході із так званого періоду «дитинства» у період «зрілості», *виводить гру на рівень мистецтва*. Отже мистецтво – одна з похідних ігрової природи людської культури у цілому, а *мистецтво гри* – її преобразована першооснова, функціональне джерело, *«повернення до витоків»*.

Розглядаючи різні описання і теоретичні узагальнення відносно мистецтва у Аристотеля, необхідно сказати, що і тут він міркує, у порівнянні з **Платоном**, набагато більш диференційовано. Мистецтво, взяте саме по собі, тобто поза всяким своїм практичним застосуванням, *мистецтво як безкорислива і самодостатня діяльність людського духу* сформульовані у Аристотеля набагато ясніше, і до того ж настільки ясно, що відповідні тексти навіть і не допускають ніякого іншого коментаря.

Тут у Аристотеля перш за все фігурує загальноантичний термін *technē*. Термін цей вельми багатозначний. Ті основні три значення, які існують у грецькій мові для цього терміну, а саме «наука», «ремесло» і «мистецтво», у Аристотеля цілком присутні. Перекласти на українську та інші європейські мови цей термін абсолютно неможливо. Його можна передати тільки

описово. Безсумнівно, тут мається на увазі та чи інша, але неодмінно доцільна діяльність.

Так і можна було б переводити – «*доцільна діяльність*», оскільки та чи інша доцільна діяльність властива і творам ремісничим і художнім творам у власному розумінні слова. Можна перевести також і «*осмислена діяльність*», «*ідейно осмислена діяльність*», або діяльність відповідно до здійснення тієї чи іншої моделі, тобто *модельно-породжуюча діяльність*.

Майже на початку I-ї книги своєї «*Метафізики*» Арістотель викладає свої думки відносно природної здатності тварин до чуттєвого сприйняття, на ґрунті якого «*у одних не виникає пам'ять, а в інших виникає, <...> тварини користуються у своєму житті уявленнями і спогадами, а досвіду причетні мало*». Тому тих тварин, що володіють пам'яттю, він вважає «*більш кмітливими і більш тямущими*», через те, що вони мають змогу утримувати у пам'яті попередній досвід, та реалізовувати його у подальших подібних колізіях. «*Людський же рід, – пише філософ, – користується у своєму житті також мистецтвом і міркуваннями*». З'являється досвід у людей завдяки пам'яті; а саме багато спогадів про один і той самий предмет набувають значення «*одного досвіду*». І досвід «*здається майже однаковим із наукою і мистецтвом*». А наука і мистецтво виникають у людей через досвід. «*Бо досвід створив мистецтво, <...> а недосвідченість – випадок*» [11, с. 980 а 27 – 981 а 5]. З'являється ж мистецтво тоді, коли на основі набутих на досвіді думок утворюється один загальний погляд (*mia catholou hypolēpsis*) на подібні предмети.

Відносно процесу діяльності Арістотель розглядає досвід, як явище, що «*мабуть, нічим не відрізняється від мистецтва; <...> ті, що мають досвід успішніші, ніж ті, хто володіє абстрактним знанням, але не мають досвіду*». Причину подібної закономірності філософ бачить у тому, що «*досвід є знання одиничного, а мистецтво – знання загального*» [11, с. 981 а 5-15].

Отже розуміння і мистецтво Арістотель ставить в єдину «лінію сприйняття», тому як вважає, що *«знання і розуміння відносяться більше до мистецтва, ніж до досвіду»*, бо ті, що володіють якимось мистецтвом *«мудріші»* за тих, що мають лише досвід, «і це тому, що перші знають причину, а другі ні. Справді, ті що мають досвід знають "що", але не знають "чому"; ті ж, що володіють мистецтвом знають "чому", тобто знають причину» [11, с. 981 а 15 – в 2].

У зазначеному уривку якщо не вирішується, то, у всякому разі, намічається єдина можлива для розуміння мистецтва теза про співвідношення загального і одиничного. Отже, за Арістотелем, мистецтво (яке у нього поки що не відокремлюється від науки), обов'язково є поєднання загального і одиничного. Спільним тут є той факт, що воно є принципом для розуміння всього, що підпадає під нього «одиничного», а «одиничне» тут таке, що воно має значення не саме по собі, але – лише в світлі своєї співвіднесеності зі своїм «загальним».

Іншими словами, тут ми натрапляємо на ту ж саму проблему, яку Арістотель вирішує і взагалі для всієї своєї філософії. Також ми переконуємося, що в проблемі співвідношення загального і одиничного фактично немає ніякої різниці між Арістотелем і Платоном, а є різниця між ними тільки методологічна, оскільки Платон вирішує цю проблему діалектично, а Арістотель відкидає діалектику і міркує описово і дистинктивно. *«Коротше кажучи, платонізм так відноситься до арістотелізму, як діалектика до феноменології, тобто як смислове "пояснення" до змістовного "опису"»* [113, с. 468].

Саме так пише **О. Ф. Лосєв**, один з найбільш глибоких знавців і перекладачів філософських концепцій Платона, пояснюючи природу цілого і частини, а також характер їх взаємовідносин, як вони були представлені у Платона: філософ розрізняв два види цілого – ціле як *ідеююча єдність* і ціле як *формальне об'єднання*. Лосєв пише, що Платон неодноразово стверджував, ніби ціле обіймає всі свої частини, але не міститься у кожній із

них в якості одного елемента поряд з іншими. До цього слід додати, що ціле, яке складається із безлічі елементів, все ж не є їх сумою [113, с. 375].

Тут встановлюються дві важливих тези. По-перше, та обробка досвіду, про яку вище йшла мова, полягає не в чому іншому, як у *узагальненні даних досвіду*. Про *technē* Аристотель, наприклад, абсолютно прямо говорить, що його цікавлять переважно загальні поняття і загальні теорії, а не поодинокі випадки [12, V 15, с. 1138 b 37-40]. По-друге, ці узагальнення, що відбувається у людини на рівні обробки чуттєвих даних, теж ще не являються остаточним «результатом». Аристотель абсолютно правильно відзначає той факт, що одні загальні поняття можуть абсолютно не відповідати своєму призначенню і замість них можуть продовжувати функціонувати всі ті ж окремі емпіричні спостереження.

Значить, для визначення поняття мистецтва необхідно враховувати те *справжнє співвідношення, яке існує між загальним та індивідуальним*, інакше мистецтво не буде відповідати своєму призначенню.

Отже, повертаючись до загальної характеристики окремих функцій мистецтва, у яких воно має актуалізувати своє «призначення», можна сказати, як і було припущено нами раніше, наступне: виконання твором мистецтва *пасивних функцій*, які говорять про те, що має місце в реальності, і тим самим *«узагальнюють частини цілого»*, є рішенням загальної задачі *наслідування мистецтвом реальності*.

Таким чином, *наслідування*, або мимесис, – це поняття, що охоплює «пасивні» функції мистецтва, а *спонукання* – навпаки, у конденсованому вигляді виражає «активні» його функції. До середини XIX ст. в естетиці та філософії мистецтва прямо обговорювалася тільки категорія наслідування. Поняття *спонукання* (рус. – побуждения) довгий час не виходило на передній план з тієї причини, що людина тлумачилась переважно як пасивна істота, головним завданням якої є адекватне відображення навколишнього світу. І тільки з другої половини XIX ст. філософія поступово починає сприймати людину не як пасивного спостерігача або мислителя, а перш за все як діючу

істоту, що здатна існувати лише у постійному процесі перетворення навколишнього світу.

За словами **Лева Виготського** *«вся справа в тому, що мистецтво систематизує зовсім особливу сферу психіки громадської людини – саме сферу її почуттів. І хоча за всіма сферами психіки лежать одні й ті ж самі причини, що їх породжують, але, діючи через різні психічні Verhaltensweisen (поведінка, стан – авт.), вони викликають до життя і різні ідеологічні форми»* [43, с. 26].

Отже, різниця між наслідуванням і спонуканням як основними завданнями мистецтва є в, кінцевому рахунку, відображенні відмінності між спогляданням і дією, між відображенням світу і його перетворенням.

За словами **Андрія Белого** – видатного поета та теоретика символізму – *«дійсність не така, якою вона постає перед нами. Чи будемо ми дотримуватися наукової, філософської або релігійної точки зору – ми прийдемо до одного результату <...>. Скільки-небудь уважне споглядання образів дійсності приводить нас до переконання, що вони не залишаються незмінними. Рух – основна риса дійсності. Він панує над образами, він створює ці образи. Вони обумовлені рухом»* [25, с. 100].

Наша повсякденне життя являє собою безперервний рух через одночасність минулого і майбутнього. Сутність того, що ми називаємо «духом» полягає в самій здатності просуватися вперед, утримуючи цей горизонт відкритого майбутнього і неповторного минулого. Вдаючись до міфології, ми знаходимо там згадки про Мнемозіну, музу пам'яті, що володіє спогадами та панує серед них. Також вона є муза духовної свободи. Тому, за словами **Х.-Г.Гадамера**, *«і пам'ять, і спогад, що несуть в собі мистецтво минулого, традицію нашого мистецтва і сміливе експериментування <...> однаково свідчать про діяльність духу»*. І з такої єдності минулого і сьогодення випливає не тільки наше естетичне самовизначення, але й усвідомлення зв'язку художньої форми минулого і її сьогоднішнього руйнування *«зумовлено новою соціальною ситуацією»* [44, с. 237].

Так, наприклад, явищу **гри в композиційному аспекті** присвячене дослідження **Є. Назайкінського** [154]. Створена дослідником *теорія композиції* за певними ознаками має також «ігрові» риси. Вивчаючи закономірності і принципи класичної традиційної композиції в професійній європейській інструментальній музиці, Назайкінський робить концептуальні узагальнення, що характеризують музичну культуру ХХ століття. Серед них: урахування історичної еволюції музики і її природних передумов, до яких відносяться закони природи, життя, мислення, а також урахування особливостей музичної творчості, інтерпретації і сприйняття. Вивченню та предметному аналізу піддалося *розгортання музичної композиції у часі як експлікації загальних законів*, що лежать в основі *музичної форми* у широкому сенсі слова. Таким чином, тривала еволюція загальних і специфічних законів побудови музичних творів постає в ході дослідження як ключ до розуміння й розкриття найважливіших *змістовно-сміслових* чинників, що здатні показати *сміслову* сторону композиційної структури та її *змістовну* логіку.

Однією із найважливіших похідних, що зумовлює існування художнього твору (у тому числі й музичного), в його внутрішній *композиційній* єдності чи структурованості (розділеності), є **текст**. Так, **О. Самойленко** [191], зазначає, що традиційне аналітичне музикознавство зазвичай спирається на детальне вивчення саме «письмових» джерел: мова йде про примат нотно-графічних записів (техніки музичного «письма») та виявлення їх структурних закономірностей, тоді як реальне звучання тексту («життя» тексту), його значущі властивості (і їх семантична виразність) можуть залишитися поза основною увагою дослідників.

Навпаки, О. Самойленко приходять до висновку, що головним «носієм (предметом) знаковості» в музичному тексті є, перш за все, *звучання*, а будь-яка форма графічного запису (наприклад, нотування) пропонує лише один із аспектів знакової умовності музики, провокуючи до виконавської зміни значень, нової семантичної інтерпретації музики. Таким чином, *явище*

музичного тексту не обмежене лише графічною формою: завжди необхідно усвідомлювати відокремлене функціонування логічного «виконавського апарату музики», тому що саме в реальному, *живому звучанні* реалізується єдність семантики і поетики музики, роблячи їх нероздільними.

За словами **О. Чеботаренко** «*музичний текст <...> завжди зберігає свою відкритість та незавершеність розуміння*». Таким чином, розглядаючи *текст «як багаторівневу художню структуру»*, дослідниця пропонує узагальнення щодо необхідності гідної інтелектуальної та інформаційної підготовки виконавця-інтерпретатора, паралельно із опорою на «*усталені традиції розуміння*», що в свою чергу «*потребує глибинної роботи музичного мислення та інтуїції у процесі його інтерпретації*» [260, с. 138–141].

Отже, наслідування і спонування, споглядання і дія, дійсність і фантазія, виділення окремого та зведення узагальнень, композиція і форма, текст та його актуалізація – все це описання та версії *несвідомої форми гри*, яка притаманна людській культурі та може бути актуалізована у *мистецтві*, яке також виконує певні *функції*, що мають природну, *ігрову першооснову*. Саме тому вивчення **ігрових принципів в культурі** постає можливим через описання *природи гри* та *гри як явища*, через розгляд її *функціональності* на тлі *мистецтва та його принципів*, а також спираючись на *образно-смісловий досвід* людства, що явлений йому в *текстах* – відкритих носіях особливої «знаковості», які «закликають до участі у грі» та підкреслюють актуальність вивчення ігрових принципів мистецтва, або взагалі – «*мистецтва як гри*».

1.3. Світ музичної гри Моріса Равеля та тема дитинства як стилістична компонента равелівської музики

Гру не можна заперечувати.<...>

Можна заперечувати майже будь-яку абстракцію:

право, красу, істину, добро, дух, <...> серйозність.

Гру – не можна [241].

(Й. Хейзінга)

Людська культура несе у собі неймовірну кількість ігор безпосередньо, а також процесів, що їх нагадують, або ж побудовані у ігровій формі: усі види змагань, ритуальні дієства, театральні вистави та ін. – всі вони мають *ігрову природу*, яка також є *і сутністю природи людини*. Далі слід зазначити, що *гра як процес* можлива за умови, коли у ній наявна певна кількість учасників-гравців – від одного до нескінченності. Наприклад, гра дитини, що бавиться сама із собою без будь-яких правил та обмежень, виходячи із власної образності і фантазії, дає наглядну форму актуалізованого життєвого досвіду маленької людини. Така ж гра серед декількох дітей – являє вже взаємообмін таким досвідом. А гра дітей за певними встановленими правилами – це вже сприйняття досвіду поколінь, виражене у ігровій формі.

Гра по суті не має мети, однак в поведінці гравця перманентно присутня певна цільова співвіднесеність з діяльністю, що є визначальною властивістю буття та його невід'ємною частиною. *«Сам гравець знає, що гра – це тільки гра, і вона відбувається в контексті, який визначається серйозністю мети <...> Адже процес гри тільки тоді відповідає своїй меті, коли гравець у нього занурюється»* [46, с. 147].

У даному контексті визначення поняття гри з точки зору процесу зведено в першу чергу до її несерйозності для граючого. Зі сферою серйозного даний процес має зв'язок лише в тому, що *«у грі закладена її власна і навіть священна серйозність»* [46, с. 147]. Таким чином, тільки серйозність при самій грі робить гру в повному розумінні слова грою – поза співвіднесеністю із серйозністю зовні, що впливає у процесі гри.

Гра може нести також певне функціональне навантаження – наприклад, виконувати організуючу, виховну, просвітницьку та навіть естетизуючу функції. У таку гру можуть бути залучені як «активні» учасники-гравці, так і «пасивні» спостерігачі (детальніше цей аспект гри ми розглядали у Підрозділі 1.2). І в першому, і в другому випадках функціональне «навантаження» гри буде витримано, але воно буде мати різну форму вираження. Це трохи схоже на порівняння руху «від» гри (тобто виходячи, ідучи від гри) із рухом «до» гри (у напрямку гри). Вибір того и іншого напрямку руху залежить від багатьох факторів – об'єктивних та суб'єктивних. До перших (об'єктивних) факторів належать конкретно-фактичне направлення гри, її форма існування, її цільове призначення, її символічне наповнення; до других (суб'єктивних) факторів належить питання *хто* (особистість та її властивості) буде вести гру, *як* (спосіб, метод ведення гри, встановлення або руйнування правил) він буде це робити та *які цілі* (задачі, концепції, ідеї) у процесі гри переслідує «той, що грає».

Міркування про гру в її зв'язку із мистецьким досвідом, призводять до роздумів щодо суті гри, де мова 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.

Тут ми впритул наближаємось до питання про особистісний чинник, який визначає багато корелятивних процесів, що відбуваються (або не відбуваються) на рівнях свідомості і несвідомого. А саме – на рівні особистості. Отже, настав момент зазначити, що даний підрозділ, на відміну від попередніх двох (у яких була поставлена задача охарактеризувати узагальнену концепцію гри та ігрових форм у культурі людства), має *особистісно орієнтований* спосіб викладення матеріалів і так зване персоналізоване «зabarвлення».

Так, нарешті, торкнемося особистості Моріса Равеля у контексті попередніх міркувань та узагальнень. Єдність особистості здатна об'єднати в собі три сфери людської культури – **науку, мистецтво і життя** – саме в

результаті залучення їх до своєї єдності. Часто зовнішня механічність подібного зв'язку в просторі й часі не просякнута єдністю смислу, коли зіткнення цих сфер формально здійснюється, але при цьому вони залишаються чужими одна одній. Саме такий зв'язок у своїх міркуваннях виявляє **М. Бахтін**: «Коли людина в мистецтві, її немає в житті, і навпаки. <...> *Мистецтво і життя не одне, але повинні стати у мені єдиним, в єдності моєї відповідальності*» [24, с. 5–6].

Таким чином, дієва «жива творчість» можлива лише у випадку, коли пережите і усвідомлене у житті виходить на *рівень відповідальності*. Несподіваним видається також і той факт, що М. Бахтін, говорячи про життя і мистецтво, узагальнено формулює *життєво-творчі принципи*, якими керувався М. Равель починаючи із самих ранніх «епізодів» своєї творчості. Точніше – виявляється ідейна подібність *суджень* Бахтіна з *ідеями* Равеля. Зрозуміло, що в першу чергу мова йде про те ж співвідношення (в ідеалі – єдність) мистецтва і відповідальності, що знайшло таке яскраве вираження в творчості і життєвому кредо французького композитора, справжнього носія ідеї чистого мистецтва і високого стилю.

Говорячи про стиль, мистецтво та відповідальність у контексті особистості Равеля, відзначимо факт цілісності художнього світу композитора, який часто стає прихованим за несподіваною парадоксальністю проявів його творчої свободи. Чи не схоже це єдність мистецтва і життя, що актуалізована в «єдності відповідальності» Моріса Равеля? Але подібна суперечливість всередині однієї особистості є основною властивістю равелівського мислення, яке реалізується за допомогою музичного тексту.

«*Наш обов'язок – правильно розпізнавати протиріччя, по-перше, як протиріччя, а по-друге, як полюса якоїсь єдності*», – говорить вустами Магістра Музики **Герман Гессе** у своїй «Грі у бісер». А потім додає: « <...> *можна бути суворим логіком і граматиком, і при цьому повним фантазії і музики*» [52, с. 122–123]. Саме в такому контексті можливе наближення до розкриття напрямку дослідження, заявленого вище – **музична гра**, що

дозволяє розглянути ще один концептуальний принцип у творчості Моріса Равеля, безпосередньо пов'язаний із **ігровими елементами**. А саме – принцип **мислення**, за певними зовнішніми та внутрішніми властивостями, наближений до **дитячого**. Останній завжди був притаманний Равелю як композитору, ідейно та концептуально, а також відображався на його особистісному образі, який визначали «логіка у поєднанні із фантазією», про які пише Гессе. Саме тому принцип так званого «дитячого» мислення Равеля вимагає окремого розгляду, і буде перманентно задіяний у ході даного дослідження через близькість обох сфер.

Дитинство як першоджерело найсильніших, найперших вражень, як потужний інформаційний згусток, що запускає аналітичний механізм підсвідомості на рівні «колективного безсвідомого». З особливою увагою до теми дитинства у творчості Равеля звертається **В. Б. Жаркова** на сторінках своєї монографії, присвяченій особистості композитора *«Прогулянки в музичному світі Моріса Равеля (в пошуках смислу послання Майстра)»*. За словами дослідниці, *дитинство* у творчості композитора можна розглядати як один із трьох фундаментальних підходів *«до проблеми осмислення творчого кредо композитора»*, а саме – *«Равель-музичний інженер»*, *«Равель-містифікатор»* і *«Равель-дитина»* [64, с. 174-180]. І, незважаючи на «популярність» цих трьох дослідницьких підходів щодо вивчення творчості композитора у сучасній «равеліані» (що підкреслює сама автор), дані формулювання є досить чіткими як стосовно особистості композитора, так і стосовно його музичної творчості. А відокремлення постаті митця від його творінь неможливе, так само як і відокремлення властивостей особистості від мистецтва.

За нашою думкою, саме дитинство може *відкривати* найпряміший шлях до розгадки таємниць творчої особистості. Тому з даного погляду творчість Равеля є відкритою «антологією» дитинства, що підтверджується багатьма його творами. Але *відкрита* не означає інформаційно та емоційно вичерпна: під відкритістю тут розуміється скоріше відвертість, щирість, але в

цей самий час таємничість і загадковість. Розгадки таке «послання майстра» потребуватиме завжди. І саме в цьому всеосяжному процесі *пізнавання «світу»* Равеля, у постійних пошуках нових ракурсів, нових *послань* ми зможемо наблизитись до *смислу*, що їх пронизує.

Отже, *образно-смисловий зміст*, що несе у собі **тема дитинства** (як стосовно музичної творчості М. Равеля, так і в цілому у напрямку мистецтва, філософії чи психології), *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.

Виникає питання: яким же чином в єдиному потоці міркувань можливий такий різкий перехід від мистецтва, відповідальності і єдності особистості, до парадоксальності творчої свободи і принципам ігрового простору... Але саме в такій формі здійснювалася творча воля Моріса Равеля, де, знову за словами Валерії Жаркової, *«мудра простота і чистота дитячого світосприйняття»* стає свого роду *«захованої естетичною програмою»* Равеля, характеризуючи особливості його творчої натури [64, с. 176].

Прагнення до логіки, ясності і точності у викладі музичного матеріалу, глибоко приховані справжні закономірності організації тексту, які постійно присутні в равелівській музиці поряд із дитячими містифікаціями, «перевдяганнями» і фантазіями, що приховують багатозначність художніх ідей композитора. Тут знов таки спостерігається *«сувора логіка»* у поєднанні з *«фантазією і музикою»*, до яких ми вже неодноразово звертались у смислового контексті літературного першоджерела Гессе, а також у концептуальному контексті напрямку даного дослідження.

Так, серед багатьох творів Равеля, де в тій чи іншій мірі присутній *ігровий елемент*, виникає образ його фортепіанної п'єси, що носить цілком конкретну програмну назву *«Гра води»* (1901). Тут окрім вербальної, аж ніяк

недвозначною характеристики п'єси, ігровий принцип властивий і побудові форми твору, і фактурній (фігуративній) реалізації музичної тканини, і зображально-сонористичному афекту, що викликається звучанням інструмента. Можливості останнього завжди розглядалися Равелем широко, з перспективою виходу за межі реально існуючого тембрального і фактурного арсеналу.

Композитор «грає» з тембрами, накладає хвилеподібні музичні пласти один поверх іншого, зіштовхує їх один з одним. І у всьому цьому «вирі» присутній реально відчутний рух води, що грає зі світлом, повітрям, прибережним камінням, річковим дном. Це вже не просто дві руки піаніста, не 88 клавіш і педалі, не перехрещені тремтячі струни, а вся стихія звуків виривається зі свідомості Равеля, лягає вивіреними рядками на нотний папір, і, граючи, прагне досягти "того, що слухає": тепер грають вони всі...

Одним із ранніх творів Равеля, що освітлені променями дитячої уяви і представляють за формою подачі – як музичного матеріалу, так і вербального тексту – гру в чистому вигляді, є вокально-фортепіанний твір «*Різдво іграшок*» (1905), який виник на основі віршованого тексту, написаного самим композитором. Факт створення Равелем власного вербального тексту, узгодженого з музичним, дозволяє переконатися в тому, що для композитора дуже важливим є ігровий елемент.

Равель ніби зсередини процесу, на рівні дитячого погляду спостерігає зовнішній світ. Завдяки такому підходу він може розглянути набагато більше деталей, ніж доросла людина, яка має вже всі «правильні відповіді» на основні питання життя. Таким чином він нібито встановлює власні «правила гри», в якій сам бере участь (до речі, продовженням «гри за своїми правилами» стає створення вокально-оркестрового варіанту даного твору (1906, 1913).

Із загальною ідеєю і концепцією п'єси Равеля неймовірно точно збігається ряд провідних понять, сформульованих Х. Г. Гадамером в його роботі «*Актуальність прекрасного*»: «повернення до гри», «символ»,

тобто можливість пізнавати самих себе, і, нарешті, «**СВЯТО**» як втілення відновленого зв'язку всіх з усіма» [44, с. 276].

«Повернення до гри» у Равеля фактично дорівнює тут «зверненню до гри» як до форми; «символ», закладений у виборі ідеї сюжету, відображає деякі біблійні образи (Діва Марія, немовля Ісус) і, на завершення, «свято» як відчуття і кульмінація всього твору, виражена в фінальних вигуках іграшок «Різдво! Різдво! Різдво!...». І, незважаючи на часову нетривалість, мініатюрність і крихкість, «Різдво іграшок» вже містить в собі всі елементи «дитячої» відкритості та наївності в характері музики, в поєднанні з виваженою архітектонікою форми, що стане властивим і більш зрілим опусам Равеля, виконаним в «атмосфері» музичних містерій.

Майже паралельно із «Різдвом іграшок» Равель пише вокальний цикл *«Природні історії»* на слова Жюля Ренара (1906), який стає емоційним, трохи імпресіоністський відображенням спостережливості Равеля, порівнянної із допитливим дитячим поглядом на поведінку деяких істот тваринного світу. Спроба часткової емпатії тваринним характерам і образам, при збереженні позиції спостерігача, дозволяє Равелю залишатися в той же час і учасником гри. Таким чином перевтілення, властиві дітям при спробі пізнавати світ природних явищ, актуалізують досвід, отриманий в результаті такої «дослідницької» діяльності в сфері мислення.

Розмірковуючи про медіальні властивості гри в здійсненні кореляції буття з творами мистецтва, Х. Гадамер пише: *«Спосіб буття гри таким чином близько підходить до образу руху природи, що дозволяє зробити важливий методологічний висновок. <...> Природа, в тій мірі, в якій вона без мети і наміру, без напруги виступає як гра, постійно оновлюється, може являтися чимось на зразок прикладу для наслідування з боку мистецтва»* [46, с. 150–151].

Можливо, саме описані вище властивості гри Равель використовував при створенні своїх музичних замальовок. Так, у побудуванні мелодії і фактури фортепіанної партії п'єс циклу «Природні історії» Равель не прагне

до чистої звукозображальності: навпаки, через образне наповнення і символічне узагальнення музичного тексту, поруч із характерними для Равеля стилістичними, фактурними і сонорними ефектами, він доносить специфіку співвідношення живого світу природи зі свідомістю людини. Хоча музика даного циклу все ж не позбавлена деякого звуконаслідування, Равель надає своїм п'єсам неповторного ефекту співучасті і співпереживання природі, поряд із абстрактною позицією спостерігача і «коментатора», де з особливою ясністю відчувається ігровий елемент. Бо (завершуючи думку Гадамера його ж словами) «*всі священні гри мистецтва – це лише віддалені подібності нескінченної гри світу, витвору мистецтва, що вічно творить себе*» [46, с. 152].

Дитячі п'єси «*Моя матуся гуска*» для фортепіано в 4 руки (1908 – 1910) – це справжня атмосфера казки, створена великою палітрою тембральних і образних хитросплетінь, при збереженні ясної і не дуже складної фактури, є додатковим «знаком» дитинства, який свого часу підтвердився і фактом прем'єрного виконання цього твору саме дітьми.

У 1911 році Равель оркестрував дитячі п'єси, які вперше у такому варіанті прозвучали в Парижі, пізніше в Петербурзі в концертах О. Зілоті, а у наступному році стали основою для балету у п'яти картинах «Сон Флоріни», що був також поставлений у Парижі [264, с. 11]. Прогресуючий інтерес Равеля до власного (дитячого, незначного на перший погляд) твору зайвий раз підтверджує його фактичну значущість та художню цінність для автора.

Визначним також стає технічний аспект: у реалізації оркестровки Равель використовує невеликий склад оркестру, у якому темброва персоніфікація інструментів (*традиції Г. Берліоза*) також стає функціональною частиною равелівськй містифікації. Використовуючи солюючі духові (2 флейти, флейта – пікколо, 2 гобоя, англійський ріжок, 2 кларнети, 2 фаги, контрафагот, 2 валторни) та в якомусь сенсі «екзотичні» ударні інструменти (трикутник, тарілки, великий барабан, там там, дзвоники, ксилофон, челеста), за участю арфи та струнних, Равель створює «дитячу

казку, що звучить», яку він розповідає як вельми зацікавлений дорослий. А головне – як дорослий, котрий досі насправді вірить у казки.

Равель був одним із небагатьох композиторів, що по-справжньому розумів дітей та вмів писати саме для них. При цьому він аж ніяк не втрачав своєї оригінальності, знаходячи свій шлях у виборі теми та її втілення, стаючи таким чином в один ряд із П. Чайковським («Дитячий альбом»), Р. Шуманом («Альбом для юнацтва»), К. Дебюсси («Дитячий куточок»).

Світ дитинства, світ казки завжди захоплював Равеля; в ньому він знаходив союзників – виконавців, і ставився до них із такою ж серйозністю, як і до зрілих музикантів. Звернення до образів виконавців і в цілому до сфери інтерпретації тут не випадково і стосується ще одного вельми важливого елемента ігрового простору в мистецтві: наявність автора, виконавця і глядача як співучасників гри. **Ролан Барт** пише: «...був час, коли «грати» і «слухати» становили одну, майже не розчленовану діяльність» [18, с. 421]. У той час як, за словами **М.Бахтіна**, «саме те, що в корені відрізняє гру від мистецтва, є принципова відсутність глядача і автора. <...> Гра дійсно починає наближатися до мистецтва <...> коли з'являється новий, байдужий учасник – глядач, який починає милуватися грою; <...> іманентно самій грі немає естетичного моменту, він може бути внесений сюди активно споглядаючим, але сама гра і ті, що її грають <...> тут ні при чому, їм в момент гри чужа ця власне естетична цінність» [24, с. 67–68].

Подібне твердження переформується певним чином із тією формою гри, про яку говоримо ми, проте в ній діти виступають як посередники автора і «активного спостерігача», але їх «гра» (в сенсі – інтерпретація) несе безпосередню естетичну цінність. «Репрезентація мистецтва за своєю сутністю така, що вона спрямована на когось, навіть якщо при цьому ніхто не слухає і не дивиться», так остаточно вирішує наш «Сократичний діалог» **Х. Гадамер** у своїй роботі «Істина і метод» [46, с. 157]. Це твердження із неймовірною точністю відображає принцип здійснення будь-якої дитячої гри. Особливо коли мова заходить про гру дитини із самою собою, із власною

уваюю або інакше – із «уявним собою». Гра не втрачає для неї сенс, якщо навіть ніхто не спостерігає. Більш того – вона може набувати ще більше сенсу, оскільки в такому випадку ступінь зацікавленості в процесі зростає, а «коло посвячених» звужується до самого гравця і ним же самим допущеної кількості уявних співучасників. Така «гра із самим собою» може захоплювати набагато більше, ніж гра в колі «одnodумців» або «співчуваючих», а необхідність в останніх у такому випадку стирається зовсім. «*Діти грають для себе, навіть якщо вони і здійснюють виставу*» [46, с. 157].

Прикладом такої гри дитячої уяви є ідея одноактної опери-балету Моріса Равеля «*Дитя і чари*» (1924), яка як в хронологічному, так і в концептуальному сенсі, вінчає равелівську «*епопею дитинства*». Тут композитор повністю зливається із мисленням дитини – його страхами, очікуваннями, бажаннями, інтересами і фантазіями. Музичний текст цього твору, крім естетичної складової, виявляє равелівську майстерність в плані деталізації, навіть персоніфікації оркестрових тембрів, їх «співзвучність» образам і жанровим замальовкам.

Равель стає вкрай відвертим в музичному втіленні вразливою душі дитини, через яку напевно відображає і частки своєї власної. Головна дійова особа – Дитя – можливо і є формою самоідентифікації Равеля, все ж не завжди збігається із відповідною реакцією глядача, або ж актор не завжди ідентифікує себе із персонажем, якого зображено, оскільки тут «*ми маємо тільки гру в життя*» [24, с. 66].

Отже, гра сама по собі, а також *ігрові принципи* формоутворення і мислення, образна сфера дитинства і фантазії дуже близькі Равелю як в світі явищ і речей, так і в принципах побудови музичного тексту, адаптації його до інструментарію і способів вербалізації. *Гра* в цьому семантичному ланцюгу є як структурним елементом, так і художнім прийомом, до якого Равель – безпосередньо і опосередковано – охоче звертається в багатьох своїх творах. Один із аспектів феномену равелівського гри веде до *явища виконавства* із

його інтерпретативними принципами, що дозволяє уточнювати і поглиблювати уявлення про музично-виконавське інтерпретативне мислення як про *форму гри*, що безпосередньо *представляє естетичну цінність*.

1.4. Гра відображень Моріса Равеля крізь фортепіанний цикл «Дзеркала»

Кожна епоха несе у собі багатозначну символіку буття світу, розмаїття так званих «носіїв» та «відображень» людської культури, які можуть бути диференційовані як ті, що мають узагальнений характер та ті, що мають особистісний. «Відображення» останнього типу мають більш чіткі «контури», що надає змогу ідентифікувати «першоджерело» та дослідити його специфічні властивості. У поєднанні та узагальненні принципів виникнення та функціонування декількох із таких систем «відображень» (найбільш характерних для певного проміжку часу), саме і народжуються таке явище (і поняття), як *стиль епохи*. Так, сама природа відображення і полягає у створенні нового на тлі даного, що постійно повертається саме до себе, апелює до своєї «заданості», та ніби «заграє» до свого першоджерела. І тоді може виникати так званий «простір», де реалізується «гра відображень із реальними об'єктами».

Але ж тоді, коли мова заходить про гру, нерідко стирається межа реальності із її «відображенням», але ми не завжди розуміємо як саме і в який момент це трапляється, та припускаємо, що цей процес може тривати нескінченно довго, але і перерватись у будь яку мить. Усе залежить лише від того, хто або що у цій «грі» виступає або «дзеркалом», або «гравцем», або ж взагалі – «відображенням». Саме тому, коли «дзеркалом» виступає певна *особистість*, то вона *віддзеркалює «знаки» таким чином, що надає їм нової, індивідуальної «значущості»*. Тут термінологічна (та, мабуть, і стилістична) тавтологія не є випадковою лексичною конструкцією, тому як «значущість знаку» за семантичною наповненістю формулювання може наблизитись до «віддзеркаленого відображення».

Так, схожість процесу суб'єктивного сприйняття митцем тих чи інших «знаків» із процесом суб'єктивного «о-значення» відображеного у «**Я-дзеркалі**» надає змогу зробити припущення щодо їх концептуальної подібності. Відобразити тут означає саме сприйняти, пропустити крізь своє «**Я-особистість**», таким чином розкрити «задані знаки», і, опціонально, надати їм індивідуального, нового «о-значення».

Доречі, **даоська традиційна філософія** дивиться на міжособистісні зв'язки крізь призму «*не будь “іншого”, не було б і мого “я”, а не будь мого “я”, не було б необхідності робити вибір*». А, в свою чергу, поділ світу на *суб'єкт і об'єкт* мав для стародавніх китайців ще й демонстраційний аспект: «*мій*» погляд на світ означав буквально «*ось це*», а то, що ми могли б сприйняти за об'єктивність, було для них просто «*іншою точкою зору*» [8, с. 27-34].

Головне поняття, яким оперував «прабатько» даоської філософії Лао-Цзи – поняття «**таковості**» (*цзи Жань*) *всього суцього* – особливо наочно висловлює цей первозданний антиномізм буття, бо воно (поняття – А.Ф.) означає одночасно безумовну одиничність і настільки ж абсолютну єдність буття, самодостатність буттєвого початку і способу його існування як **наслідування**. У його розумінні буття як спів-буттєвості, поза метафізичної цілісності, яка постає збігом загального і унікального, «**повторенням виняткового**», розкриваючи потенціал творчого «**самовідновлення особистості як всеєдності буття**» [105, с. 27].

До певних ключових аспектів даоської філософії ми контекстуально звернемось трохи нижче, що дасть нам змогу дещо розширити сферу наших міркувань в області філософії мистецтва. Та оскільки на перший, побіжний «погляд у дзеркало» об'єкт та суб'єкт «відображення» схожі між собою, але насправді є суть різні сторони спільного процесу, таким чином створюється неповторне ігрове поле, «багато-знаковий» *ігровий простір*, де начебто митець грає із своєю художньою уявою та життєвою філософією, але в той же момент із усією «багато-значністю» культури у цілому. Мабуть, найбільш

яскравою літературною «ілюстрацією» створення *такого* ігрового простору можна вважати книгу Льюїса Керролла «Аліса у Задзеркаллі» [84].

Враховуючи такий спосіб розмірковувань про гру та віддзеркалення (відображення), про стиль епохи та її специфічні «знаки», *спробуємо «о-значити» Моріса Равеля як суб'єкта, і, в той же самий час об'єкта, відображення стилю епохи крізь унікальність його «Я-особистості»*. Отже, занурившись у такі хитросплетені об'єктно-суб'єктні взаємозв'язки, ми також починаємо свою «інтертекстуальну гру»...

Спробуємо розпочати із описання того самого простору, який являвся для Моріса Равеля *реальним*, та у подальшому став «живильним» також і для його «ігрового простору». Равель існував в атмосфері вишуканості, гарного смаку та світських салонів, де нерідко збирались саме ті люди, що дійсно вміли насолоджуватись якісним спілкуванням. Одним із подібних товариств було так зване угруповання «Апашей», «дивне товариство несхожих людей», яке досить часто відвідував Равель [64, с. 102], до кола якого входили художники, музиканти, поети та літератори, що збирались у майстерні художника Поля Сорда, одного з друзів Равеля. Спільним захопленням «Апашей» був інтерес до східного мистецтва, творчості Поля Верлена, Стефана Малларме, Поля Валері, Жанна-Філіппа Рамо, Фредеріка Шопена, Клода Дебюссі та багато до чого іншого, що на перший погляд не піддається парадигматичному узагальненню, але має єдину *ідейну* напруженість. Саме «Апашам» Равель присвятив написані ним у 1904 – 1905 рр. фортепіанні п'єси, об'єднані у **цикл «Miroirs»**, який по-перше – тонко *відображав* усе насичене життя «Апашей» як мистецького угруповання, а по-друге – розкривав особисте відношення Равеля до самої *ідеї* пошуку та створення нових смислів на межі перетину мистецтва у його різновидах, напрямках та категоріях.

Виходячи із назви циклу «Miroirs», лише в окремих випадках він перекладається як «*Дзеркала*». А, наприклад, у виданні Повного зібрання фортепіанних творів Равеля під редакцією В. Софроничького цикл вже

отримав назву *«Відображення»*. Тут відбулося зміщення акценту з функціонуючого об'єкту – *дзеркала* – на результат процесу – *відображення* [64, с. 311]. Та все ж таки п'ять п'єс, що передають неповторні суб'єктивні impressions, відчуття та настрої, автор називає «Дзеркала». Сам Равель так оцінює дані твори: *«У “Грі Води”, що з'явилась у 1901-му році, вперше з'явилися ті піаністичні нововведення, котрі у подальшому будуть визнані характерними для мого стилю. В моєму гармонічному розвитку “Дзеркала” знаменують зміну достатньо значну, щоб збентежити музикантів, що найбільше звикли до моєї композиторської манери»* [68, с. 9].

Нерідко у дослідницькій літературі можна зустріти порівняння циклу Моріса Равеля «Дзеркала» із циклом Клода Дебюссі «Образи», що з'явився у тому ж самому 1905-му році. Однак, близькі за своїм задумом, ці твори, що виникли у свідомості двох композиторів майже одночасно, без взаємного впливу, мають лише зовнішню подібність. Але є відчутними індивідуальні відмінності двох композиторів, що часто відмічав і сам Равель: наприклад, у своїй х'юстонській лекції про сучасну музику¹. Так, пробуджуючи чутливість, Равель взагалі характеризує справжнє мистецтво: *«Ми відчуваємо його (мистецтва – А.Ф.) присутність та вплив; іншого способу його сприйняття немає»* [264, с. 111].

Стиль Равеля склався уже у 1900-ті роки, тобто уже на момент написання його ранніх творів: це «Гра Води», «Квартет», «Сонатина» та «Дзеркала». При всій різниці сфер впливу, стиль Равеля представляє собою певну двоєдність неокласицистських та імпресіоністських тенденцій, і цикл «Дзеркала» можна зарахувати до останнього. 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.

¹ Лекція була прочитана ним 7 квітня 1928 року (під час його турне Америкою) в Університеті штата Техас.

Новизна ж відкриттів Равеля полягала у розробці ресурсів фортепіано, як продовження традицій романтиків – Ліста, Шопена – для втілення специфічно імпресіоністського задуму.

І все ж таки, соціум не зміг оминати порівняння творчих манер двох безсумнівно яскравих художників-звукописців – Моріса Равеля та Клода Дебюссі. Спробуємо ж і ми зіставити «Образи» із «Дзеркалами» так, якби вони знаходились у єдиному *інтертекстуальному просторі*. Враження від дії у «Образах» – лише імпульс для фантазії. «Дзеркала» – не тільки враження, – скоріше атмосфера, середовище народження образу. Образ Дебюссі оповитий асоціаціями; образ Равеля не натяк, не прозора картинка. У музичному плані мотив у «Образах» лише намічає подальший розвиток, але не завжди його реалізує: тут, власне, образ завуальований. Тоді як у «Дзеркалах» ми спостерігаємо послідовне формування тематизму, певний жанровий прообраз.

Відносно характеристики форми «Дзеркал» можна навести слова першого виконавця циклу (Париж, 1906 р., зала «Ерар») та близького друга Равеля – *Рікардо Віньеса*, якому навіть була присвячена друга п'єса циклу «Сумні Птахи»: *«форма здавалась імпровізаційною, твір виростав начебто ескізно»* [199, с. 48-55], але суть його була заключна не в формі, а у відображенні вражень.

Звертаючись до **поняття дзеркальності** та відображення, знову ж таки можна згадати стародавню східну культуру, де не випадковим представляється зв'язок понять *дзеркала та порожнечі*: остання, так само, як і дзеркало, вільно вміщує різні предмети. В даоській традиційній школі живопису порожнеча сприймалась як повнота сприйняття та двоїстість; що засновано на понятті «у»-небуття, яке породжує «ю»-буття. Так, у східному живописі основний принцип полягає у відсутності правила, *«<...> котре породжує Правило (уфа шен фа), і це Правило пронизує багато правил»* [69, с. 100]. Це також зайвий раз підтверджує традиційні даоські формули *«серце містить в собі ще серце», а «життя зберігає в собі ще більше життя»* [8,

с. 27-34]. Тут виникає асоціація із дзеркальною анфіладою, що породжує багато взаємних відображень.

У філософії китайського буддизму «порожнеча» (*сюй*) стає центральним поняттям, яке сформувалося у так званій «школі хуаянь», а остаточного і завершеного вигляду хуаяньское вчення прийняло в творі Ден Гуаня «Хуаянь фацзя сюань цзин» / «Таємне дзеркало світу дхарм в хуаянь». Порожнеча тут трактується як «*справжнє буття, що проявляється через форму*» [283, с. 37].

Так, аналіз стародавніх китайських трактатів², здійснений В. А. Сінкевичем на сторінках його ґрунтовного *дослідження феномену дзеркала в історії культури* [195], дозволяє припустити, що вибудовані там міфологічні конструкції взаємовідношення понять **порожнеча** та **форма** сформульовані шляхом *спостереження віддзеркалюючих властивостей дзеркала*. Воно (дзеркало), подібно до порожнечі, може вмістити будь-які предмети. Отже, *ототожнюючи дзеркало із порожнечею*, спостерігаємо нематеріальне відображення лише з боку форми, відірване від її носія [283, с. 37].

Дослідник В. Сінкевич класифікує *два рівні* функціонування дзеркала як предмета культури, відносячи до першого *безпосереднє* відображення тривимірного світу у двовимірності дзеркала, а до другого – рівень *опосередкованого* відображення, коли дзеркало за попереднім задумом являє собою фрагмент об'єкту відображення³. Дзеркало, яке вміщено у предмет відображення – наприклад, дзеркало на картині – несе власне змістовне навантаження та виявляє динаміку погляду. Художній простір такої картини відкритий часовому фактору саме завдяки дзеркалу [195, с. 1-5].

2 Мова про трактати Ту Шуня «Споглядання світу дхарм в хуаянь», та Фа Цзяня «Нарис про золотого лева в хуаянь» у перекладі Л. Янгутова, у яких центральне місце займають поняття порожнечі та форми.

3 Наприклад, в картинах Дієго Веласкеса "Венера із дзеркалом", "Венера і амур", "Христос в будинку Марії і Марфи"; "Меніні"; Гойя "До самої смерті"; Яна Вермеєра Делфтського "Кавалер і дама біля спінету", "Урок музики"; Тиціана "Венера з дзеркалом"; П. П. Рубенса "Туалет Венери" та "Венера і Купідон, що тримає дзеркало"; аналогічні картини Веронезе, Тінторетто і багатьох інших художників.

Блиск води, що можна спостерігати у реальному житті, та блиск дзеркал, мабуть, на чуйному рівні помічав Моріс Равель. Саме тому і назва, і емоційне наповнення п'єс равелівського циклу «Дзеркала» у такому контексті постають невинними. Таким чином, внутрішній світ художника зумовив емоційну насиченість усіх п'єс циклу. За словами самого Равеля, *«внутрішній світ художника насичується із суспільної свідомості, котра діє на нього у широкому розумінні, та із особистої, що означається власним розвитком. Кожен чуйний митець <...> відчуває їх вплив на шляху до справжньої мети творчості. А саме – до повноти та відвертості вираження»* [177, с. 109].

Першоджерелом натхнення Равель вважає національну свідомість, при цьому підкреслює єдність індивідуальної та національної свідомості, котрі не можуть бути нав'язані ззовні, оскільки властиві особистій свідомості художника [177, с. 110].

Тут буде доречним звернення до традиції французької програмної мініатюри, що йде від Рамо і Куперена. Останній відмічає зв'язок своїх творів із сюжетами, що спадали йому на думку, а назви п'єс співпадали з ідеями, що були закладені композитором у сам сюжет [130, с. 37-48]. Тут визначною стає рівновага між описовими та емоційними елементами. Переміщаючи вищезазначене у площину творінь Равеля, можна спостерігати те, що відображається у співвідношенні із тим, що вже відображене, оскільки творче сприйняття художника є і дзеркальним, і динамічним.

Отже, **фортепіанний цикл «Дзеркала»**. Він включає у себе п'ять окремих п'єс, чотири з яких представляють собою замальовки природи – «Нічні метелики», «Сумні птахи», «Човен в океані» та «Долина дзвонів» – і одну жанрову сцену «Альборада дель Грасьйозо». Розглянемо кожну з них окремо.

«Нічні метелики». П'єса присвячена поету Леону-Полю Фаргу, улюбленим поетичним мотивом якого була ніч. **Елен Журдан-Моранж** (видатний музичний критик, скрипалька, учениця Джорджа Енеску та

Люсьєна Капе), як гаряча шанувальниця творчості Равеля припускає, що предметом натхнення композитора став вірш того ж самого Фарга:

*Нічні метелики залишають свої схованки,
Знаходячи інші в незграбному польоті...
«Тут все невагоме, невловиме...
Туманні звучання, пурхають метелики,
шукаючи один одного у пільмі».*

Так, у діалозі з Елен, охарактеризував атмосферу п'єси Влодо Перльмутер, видатний французький піаніст, котрому пощастило досягнути даний цикл (а також і всі інші фортепіанні твори Равеля) під керівництвом самого метра. Отже, створена його натхненням поетична замальовка цілком відображена в музиці [68, с. 19]. А діалогічний принцип, започаткований Равелем у формі посилання на віршований поетичний текст, лише посилюється ігровим (за суттю діалогічним) процесом контактування композитора із виконавцем. Наскільки потужно останній «учасник діалогу» (виконавець) може впливати на діалогічний простір твору, у співвідношенні із першими двома «учасниками» (поет та композитор), залежить виключно від виконавського, *ігрового контексту*. Така взаємозумовленість існування форм зайвий раз підкреслює **діалогічність мистецтва** в цілому, а зокрема й **виконавства, як відкритої ігрової форми**.

Але, за умов зовнішньої картинної імпрізаційності, конструкційна складова даної замальовки *сонатна*. Незважаючи на малоконтрастність тем, що змінюються, при цьому зберігається їх тоніко-домінантове співвідношення в експозиційній частині. Розробка являє собою епізод (*Ras trop lent*) та розробкове побудування, а слідуюча за нею каденція – фактично ремінісценцію середнього розділу. Реприза, за класичним принципом сонатності, призводить теми до тональної єдності та єдності композиційної.

Спочатку з'являється крихка, ледве вловима тема, оповита найтоншим «павутинням» фактури – рухомі фігурації, поєднані із поліритмічними дисонуючими напластуваннями; короткі *crescendo* та *diminuendo*, які

зображують миттєві, короткочасні метання маленьких крилатих істот: на якусь мить вони завмирають, повертаючись до вихідної точки, і в звучанні ці завмирання виділені акцентованими секундами. Свідоме уникнення Равелем басових звуків додає повітряної легкості фактурі. Так виникає алюзія із «Блукаючими Вогнями» Ференца Ліста, а точніше – із їх внутрішнім пожвавленням. Ефекти, що активно використовуються Равелем у «Нічних Метеликах» – миттєве *crescendo* від *pp* до *f* – ми згодом виявляємо і в більш зрілих творах композитора. Наприклад, у п'єсі «Скарбо» із фортепіанного циклу «Нічний Гаспар».

Наступний епізод у характері *Pas trop lent* (не дуже повільно) різко контрастує з попереднім. Показове *rosco rubato* з підкресленими акцентами лівої руки, що потребують особливої уваги виконавця – заради врівноваженого поєднання тридольності із дводольністю відповідно у правій руці. За словами вищезгаданого Владо Перльмутера, ця так звана ритмічна гнучкість конче необхідна у цьому невеликому (4 такти), але концептуально значущому фрагменті [68, с. 20].

Rosco rubato змінюється заціпенінням, де синкопована педаль та акордові паралелізми, що мають конструктивну самостійність, утворюють зв'язок із початковою темою; також *rosco rubato* сприяє створенню ефекту «змістовного» *ostinato* (прийом, використаний пізніше у «Шибениці» із уже згаданого «Нічного Гаспару») на ноті домінанти паралельного мінору; *ostinato*, що на початку епізоду є значущим, поступово тане у його завершенні. «*Похмуро і виразно*», – авторська ремарка Равеля у тексті. Це справді найточніше означення!..

І, на завершення п'єси, як прояв мінливості права Равеля, арабеск майже у дусі Ліста: стрімке акордове *mortellato* на *pianissimo*, що дозволяє метеликам сховатися у темряві: своєрідне розчинення явного, зникнення щойно існуючого реального образу. У цілому равелівський «Метелики» – це, за суттю, згусток піаністичних, виконавських, *ігрових* труднощів, де задача

гравця-виконавця – виявити їх ліризм: *«безпосередньо для тих, хто знаходить Равеля сухуватим»* [68, с. 20].

«Сумні птахи»

«Японський естамп» – так звучать слова Рікардо Віньеса, натхненного піаніста, центрального «гравця» у діалозі концепції з інтерпретацією – про лаконічність та прозорість равелєвського задуму. Доречі, саме йому у 1904 році була присвячена п'єса «Сумні птахи», що була створена першою в усьому циклі [199, с. 49]. Равель вважав її найбільш «типовою» з усіх п'єс «Дзеркал». Більшість дослідників творчості Равеля стверджують, що твір був написаний під враженням від співу дрозда у лісі Фонтенбло. Чи є цей факт реальним, для нас несуттєво; оскільки першочерговим являється емоційне наповнення – і музичного тексту, і подібного припущення. «Сумні птахи» – пряма замальовка з природи, збагачена психологічним змістом, що виходить за межі чистої пейзажності. А ось і коментар Моріса Равеля: *«У спекотні години літнього полудня птахи дрімають у заціпенінні, вкрившись у чащобі лісу...»* [264, с. 228].

І справді, з перших тактів у обіцяне заціпеніння нас вводить фіоритура сумного птаха. Один з елементів фіоритури – синкопований короткий мотив, відгук на репетиції, що підлягає впливу правої педалі; Равель намагається впливати на вже узятий звук [199, с. 50]. Далі виникає другий елемент – пташина рулада: *«Варто лише стиснути контури цієї арабески, і вона злетить»*, – відмічає Влодо Перльмутер, рекомендуючи при цьому виконавцям стиснення рулади у часі, а не чітко в такт [68, с. 21]. Два елементи фіоритури являють собою так зване зерно, похідною від якого стають тематизм та гармонія усєї п'єси.

Побудування форми п'єси вільне, де в основі варіювання двочастинна форма з кодою, яка повертає в основну тональність мі-бемоль мажор. У п'єсі дві каденції, що змушують на мить, начебто підвладну поривам вітру або подувам стихій, злетіти цю дрімаючу пташину масу в небо. Крізь затьмарену графіку стихій розвиднюється равелівський чіткість рельєфу, реєстрово-

гармонійна зумовленість напластувань, диференційована багатошаровість, – і все це із перманентним *Pedale vibrato*.

Другий розділ п'єси виявляє двоголосся і приховане півтонове «тертя» – прийом, що пізніше отримав розвиток у наступних творах Равеля. І в цьому епізоді, і в першій каденції зустрічаємо ще один із характерних для Равеля гармонійних прийомів – заміну тризвуків септакордом типу *gis-h-d-g*. Так, із багатьох ретельно відібраних деталей зіткана прозора музична тканина, «повна ніжної меланхолії»: прийоми пташиного щебетання, класичний терцовий наспів зозулі являють равелівське суб'єктивне начало і в слуховому сприйнятті, і в образному розумінні, і у відтворенні пташиних наспівів, – і все це оминаючи перетин межі «чистої музики», істинного мистецтва [130, с. 41].

«Човен в океані»

Ця п'єса присвячена також другу Равеля, художнику Полю Сорду (дім якого, власне, слугував місцем зібрання товариства «Апашей»), що розширює коло «*гравців серед мистецтв*»: тепер до персоніфікованого музикально-поетичного діалогу інтерпретацій примкнула і специфіка образотворчого мистецтва. «Човен в океані» – єдиний твір циклу, де не вказаний метроном: «*Равель остерігався хвиль Океану!*» – влучно констатує Елен Журдан-Моранж, маючи на увазі не страх Равеля перед морськими пригодами, а скоріше побоювання відносно непередбачуваності океанської стихії, котра може закрутити, а може й навіть цілком поглинути у безодню. Океан тут відчутний, майже видимий, тому не випадково в багатьох джерелах фігурує не вищезгадана назва «Човен в океані», а більш напружена «Човен *серед* океану»: з одного боку, тут більш явною є включеність човна у коло стихій Океану; та, з іншого боку, його вразливість, меншина, самотність і небезпечність бути поглинутим цією стихією [68, с. 21].

Сам Равель, здається, не вкладає у цю п'єсу драматичного змісту. Перед слухачами постає розгорнута фортепіанна поема, виблискуюча картина водної стихії. Широта діапазону фігурацій – більше трьох октав,

повнозвучні гармонії – нонакорд, що фактично стає тонічною основою п'єси, – все вводить, захоплює у коло образів, і також *коло* структурно підкреслено рондоподібною формою. Епізод, що малює небезпеки, змінюється епізодом, що манить у водну безодню чаруючим голосом Феї Вод – крізь нашарування однойменних мажора та мінора. У зв'язку із новими колористичними задачами, підвищується значення педалі: *Tres envelope de pedales* (користуючись педаллю для єдності).

Ремарка Равеля «У гнучкому русі» не так просто з'явилась у нотному тексті: свідченням гнучкості являється поєднання різноманітних ритмічних малюнків у єдиному часі. На початку п'єси автором зазначені одразу два розміри – 6 / 8 і 2 / 4, як своєрідне *загравання із свідомістю*. Можливо, побоюючись непередбачуваності океану із його довгими хвилями, сам Равель залишив для себе передбачуваний короткохвильовий ритм, наближений до людського серцебиття. І ось, на тлі океану «...м'яко, але начебто заклик» [68, с. 22] впливає тема, планує над хвилями, знов і знов занурюючись у них... Хвиля, тричі вдарившись в борт човна, відступає, але кожний її удар дає короткочасний відпочинок, паузу, що виникає між ударами, – що в перекладі на мову гри у сенсі виконавському означає невелику зупинку, замішання звука перед атакою хвилі-пассажа. Але у повітрі, разом із водним пилом дрібних крапель-шістнадцятих, залишається риторичне питання відносно того, чи може людина «безапеляційно» загравати із потужними силами природи так само, як *композитор графічно, стилістично і фактурно заграє із свідомістю виконавця*.

На завершення складається враження уповільненості, в тому ж числі за рахунок нотного запису; рух, що поступово вичерпується, прихований у самій фактурі (аналогічно до “*Pacific 231*” А. Онеггера). І залишається невідомим, чи віддалились ми від човна і не бачимо його, або Океан поглинув човен, і на цей раз безповоротно... Мистецтво відчуття, проявлене Равелем у цій «симфонії моря» (п'єса оркестрована автором двічі, у 1906 та у 1926 роках), характеризує, мабуть, відчуття самого композитора,

його захопленість поезією Стефана Малларме: «Безмежні мрії, що включені у точні контури, приховані у таємничому сутінку абстракції, мистецтво, в якому всі елементи настільки нерозривно зв'язані один із одним, що його результат можна лише відчувати, але не аналізувати...» [177, с. 111].

«Alborada del Gracioso»

Передостання п'єса циклу «*Alborada del Gracioso*» суттєво відрізняється від передуючих їй споглядальних картин природи у «Метеликах» і «Птахах», або онтологічних роздумів у «Човні» та філософського забуття завершальної «Долини Дзвонів». З самого першого звуку «*Alborada del Gracioso*», що сповнена іспанського колориту, фактично вривається у простір зі своєю звуко-образною конкретикою та чітко окресленою жанровою специфікою. Тут композитор не надає часу слухачеві для змоги «з'ясувати правила нової гри» – гра починається одразу, з першим кроком, першим подихом. А всіх учасників, що включено до цієї несподіваної гри, захоплює єдиний ігровий процес: тут перемішуються Равель-композитор, Особа-інтерпретатор, Слухач-аналітик та навіть сам Персонаж-gracioso. Тобто, ми маємо тут справжнє дійство, інтерактивну виставу, живий діалогічний простір.

До речі, *Gracioso* (*грасьосо*) відноситься до найбільш значущих персонажів іспанської комедії XVII ст. – слуга-блазень, хитрун та бешкетник забезпечує як розвиток і розв'язку комічної інтриги, так і саму гостро комічну її природу. Наприклад, як у «Новій комедії» Лопе де Вега (різновиді комічної п'єси), де число діючих осіб залежить від кількості сюжетних ліній, що розвиваються у п'єсі. Взагалі, у європейському театрі XVII ст. основне навантаження в естетичному впливі на глядача лежить саме на інтризі, гостроті конфлікту та самому *сприйнятті тексту п'єси на слух* (головне – *легкість побудування діалогу*), для чого у іспанському театрі і видобувається гнучка метрична структура. Так, у Лопе де Веги в метричній структурі п'єси сонети в «гонгористському» стилі органічно поєднуються із прозорим і

легким романсним восьмискладником, а також із діалогами у душі популярних інтермедій і фарсів.

Все це, прямо чи скісно, відображене в атмосфері равелевського «Alborada del Gracioso» з фортепіанного циклу «Дзеркала». Присвячена Дмитру Кальвокорессі (тонкому музиканту, критику та перекладачу, співучню Равеля по класу композиції Габріеля Форе), «Alborada» є тим самим твором, котрий примушує із задоволенням згадати про баскське походження матері Равеля – Марі Делюар. Вона була уродженкою міста Сибур, де і пройшли перші три місяці життя Моріса. Однак, саме ці три місяці пройшли виключно у баскофонному середовищі, “в краю, відкритому назустріч усім стихіям, у старовинному будинку XVII ст. із багатою історією (нині – «Будинок Равеля» на набережній Сибура, котра із 1930-го року носить ім’я видатного уродженця міста)” [64, с. 81].

А у французській атмосфері Парижу родина Равелей зазвичай виділялась своєю відданістю баскським традиціям. У будинку було чути баскську мову, якою спілкувались із дітьми; у цілому, контакт із культурою Іспанії не вичерпувався лише походженням Равеля. В роки навчання у Паризькій консерваторії, а вірніше, з моменту, як Равель її залишив у 1895 році, композитор бере приватні уроки у іспанського піаніста Сантьяго Рієри, ретельно приховуючи цей факт від оточуючих. Тривалі заняття із Рієрою безумовно вплинули на музичний смак Равеля та розширили межі його художнього світу. Крім того, найближчим другом Равеля у ті роки залишається юний піаніст, також іспанського походження, Рікардо Віньєс. Однак, повернемося до «Alborada del Gracioso»: окрім іспанського коріння, витоки назви твору необхідно шукати в національній традиції Франції; а точніше – у фортепіанній п’єсі Шабріє «Aubade» (1883), що у перекладі із французької означає приблизно те ж саме, що і alborada у перекладі з іспанської – «ранкова серенада». По своєму наповненню «Alborada...» нагадує жанрову сцену, де умовно можна розгледіти трьох діючих осіб – Блазня (власне, gracioso), Красуню-Гітану та Натовп; це своєрідний гротеск у

стилі Франсіско Гойї, обрлений пейзажами, вулицями та площами Іспанії. «Alborada del Gracioso» – друге звернення Моріса Равеля до Іспанії, після «Хабанери». Іспанія, з її земними ритмами та диханням танцю, виявляється у п'єсі з перших же тактів: до іспанських особливостей відносяться і широка фактурна розробка ритмічного фону танцю; і трьохдольність, що раптово з'являється, токатність та гітарний колорит, що виражено у акордах, що виконуються швидко, у стисненому русі; своєрідна алюзія прийомів щипкового, гітарного звуковидобуття.

Специфічний фрігійський лад та особливий акорд, відкриваючий п'єсу – зменшена октава із накладанням однойменного мажору на мінор – несуть вихідну гармонію п'єси, що надає їй неповторний колорит. Цей танцювальний *мотив хоти* і є *музична характеристика Блазня-gracioso*. Хоту підхоплює Натовп: характерно, що він тут персоніфікований.

Підтверджуючи включення, залучення персонажів у натовп, у *велику гру*, звучить наступний епізод, що починається з обриву звучності *piano subito* – танок Красуні-Гітани; на мить вирвавшись із натовпу, постукуючи каблуками та кастаньєтами (репетиція на соль-дієз), Гітана знов непомітно вливається у натовп. «Alborada...» – типова танцювальна п'єса із пісенною середньою частиною. Наприклад, у цьому контексті І. І. Мартинов звертає асоціативний погляд слухача до другої дії опери «Коротке життя» Манюеля де Фальї, де представлено характерне для фольклору Іспанії змагання кантора-співака із токаором-інструменталістом [130, с. 42-43]. Це знайде своє відображення у середньому розділі равелівський «Alborada...», що тільки підкреслить її яскраво виражену *ігрову природу*.

Середній розділ п'єси – це відтворена вокальна імпровізація; тут Равель практично використовує *жанр копли* – пісенно-вокальний розділ іспанських народних танців. І нова гармонічна знахідка Равеля тут – у застосуванні фрагментів тоніки цепного ладу у якості алітерації тризвуків, зі збереженням функціональної «картини» мажору або мінору. Своєрідний любовний монолог-серенада, що переривається звуками віддаленого танцю, «*як неясний*

гомін натовпу». Відлуння танцю перетворюються в педальне *ostinato*, так звані напливи танцю, що перегукуються із монологом копли.

У свій час танок повертається, утворюючи дзеркальну репризу форми; на початку з'являються тріолі танцю Гітани, стрімкі ривки гліссандо у кварту та у терцію (один із специфічних технічних прийомів, що використовується Равелем; індивідуальна прерогатива, що пояснюється особливим розташуванням великого пальця його правої руки). Далі звучить мотив танцю Блазня, із використанням збільшених ладів, що додає звучанню ще більшої гротескності. І, насамкінець, мотив копли, який пронизує танок, привертає у єдиний процес усіх *«учасників-гравців»* п'єси – у тому числі і виконавця. І до самої коди маємо наростаючий динамізм репризи, із підкресленою трьохдольністю, який закріплює стан суцільної радості та свята.

Подібна багатоскладовість п'єси, її багатоплановість, тембровий і емоційний колорит спонукали Равеля у 1918-му році оркеструвати п'єсу, що номінально розширило *«ігровий простір»* твору та кількість *«гравців»*. Із секретами ясної, текучої і легкої оркестровки Равеля у свій час (1890-ті рр.) познайомив Андре Жедальж, один із найбільш прогресивних викладачів Паризької консерваторії, якому, за словами Равеля, він *«зобов'язаний найціннішими секретами професії»* [64, с. 91].

«Долина дзвонів». Протягом усієї історії розвитку культури тематика та фонізм дзвонів привертала увагу найбільш чуйних до коливань духу майстрів. У пізньоромантичну епоху, по хронології найбільш близьку до творчості Равеля, безпосередньо у Франції до специфіки звучання дзвонів звертались його попередники: Ференц Ліст у *«Дзвонах Женеви»* і Каміль Сен-Санс у *«Дзвонах Лас-Пальмас»*.

Сам Равель у 1897-му році, у циклі *«Пейзажі для слуху»*, звертається до *«великого звучання»* у п'єсі *«Серед Дзвонів»*. Відзвуки дзвону можемо почути в *«Шибениці»* із циклу *«Нічний Гаспар»* (1908). *«Хвилі дзвонів, що звучать та просуваються у вечірній тиші, дозволяють відчутти просторовість пейзажу»*, – пише В. Смірнов [199, с. 50]. Вібрації дзвонів

створюють так звану звукову анфіладу, де ми знов таки підвладні дзеркалу, крізь яке здійснюємо позапросторовий вихід.

Згадується ще одна властивість дзеркала, а саме – подвоєння просторових характеристик об'єкту, що відображується. Для міфологічної свідомості: це означає подвоєння людини – «Я-сам» і «Я-відображений у дзеркалі», або «Я-двійник». Тут доречним буде порівняння із стереофонічним обманом відображеного звучання дзвону, котре, відділившись від свого джерела, бумерангоподібно повертається до нього. Момент повернення не фіксується нашим слухом, тому як ми знаходимось у середині звучання:

Тиша верталась до самої себе...

Розпечений відблиск збігав по трубі

Водосточній, і тихо танув,

Наче птаха змах, возведений в зграю...

Замикались обличчя на штики замків,

І губились ключі...⁴

Не менш важливою характеристикою міфологічної свідомості являється розуміння циклічності історичного часу, де коловорот пов'язаний не з тривалістю дійства, а із подією, яка вічна, безкінечна, але завжди тілесна, відчутна, матеріалізована. Звучання дзвону не піддається тактуванню і триває у довільному часі; народжуючись у матеріальному світі, всередині події, в залежності від сили та частоти звуковидобуття.

І дійсно, ефекту звукової анфілади сприяє багатоплановість, що використовується Равелем: оскільки перед нами п'ять різних звукових напластувань. Равель застосовує ефект регістрових відгуків, які поширюються; на трилінійному нотоносі «повисають» нестійкі співзвуччя,

4 Тишина возвращалась к самой себе,
Раскаленный отблеск сбежал по трубе
Водосточной, и тихо таял,
Словно птицы взмах, возведенный в стаю.
Замыкались лица на штыки замков, и терялись ключи...
(Борис Марушко, неизданное; на правах рукописи.)

основний тон яких прихований у фігураціях. Подібний ефект посилений за рахунок так званого «фальшивого басу» на соль – *acciaccatura* до соль-дієзу та до фа-дієзу. На початку п'єси по відношенню до фігурації Равель пише: «Дуже м'яко, нічого не підкреслюючи», – і подібна ремарка сприяє розрідженості звукової атмосфери.

Повна незалежність кожної з рук, більш того, незалежність кожного із п'яти пластів все ж вибудовують «єдність архітекtonіки при всьому розмаїтті відтінків» (І. Мартинов) [130, с. 45]. Над усією цією компактною масою, що звучить посеред передзвонів, на тлі педального органного пункту, на ноті соль зависає спокійний наспів. Неперервна мелодійна лінія наспіву, посилена м'яким дисонуванням, колористичним звучанням гармонії – у чергуванні кварт сі – мі, до-дієз – фа-дієз – створює настрій світлої печалі.

Просвітлення, що в давньосхідній культурі означає стан досконалого «не-володіння» і абсолютного спокою, повертає нас до символу ясного дзеркала – духу пробудження. За свідченням Є. В. Завадської, «<...> пейзаж у живописному сувої не буде завершеним, якщо він не зображений як відображений у перегорнутому вигляді у дзеркалі води» [69, с. 55]. Тут Равель чуйно, інтуїтивно, як ніколи, щільно наблизився до давньосхідного розуміння досконалості; більше того – форма самої п'єси також дзеркальна.

Відносно музичної форми можна зазначити і її сонатність, яка не заперечує ескізності задуму композитора. У центрі блискучого ескізу – «<...> лірична інтонація, ледве не найбільш прониклива, серед тих, які можна знайти у Равеля» [68, с. 26]. Так означений ліричний, захоплений голос автора, що завмирає перед величчю природи. Діатонічність звукоряду, широке дихання, неймовірна протяжність мелодії і майже «годуновський» удар великого Дзвону на початку кожного такту, – все надає ескізу емоційності, у злитті із оповідальністю. «Єдине, що потрібно – розкрити поетичність, що заключена у ній (темі. – А. Ф.)» [68, с. 26].

Повернення звучання початкового розділу, однак, з ефектом віддалення, демонструє принцип «танучої» репризи: перший з чотирьох

ударів великого дзвону у завершальному розділі на *mf* визначає зупинку звучання, ніби наказуючи запанувати тиші. З кожним ударом Великий Дзвін звучить все далі й далі: *mf*, *mp*, *p*, *pp*... Останній такт – ціла пауза з педальною *fermata* на останньому ударі Великого Дзвону дозволяє дослухати звуковий шлейф, що завмирає у повітрі.

Отже, «Дзеркала», або «Відображення», – це рух від ночі до вражень дня, в лісі чи біля моря, крізь танцювальне *intermezzo do* заходу сонця.

Об'єднуючим символом усього фортепіанного циклу, окрім відображень, стає дзвін, що звучить у вранішніх дзвонах у середньому епізоді «Нічних метеликів», і в вечірньому передзвоні «Долини дзвонів». Усі п'ять п'єс дзеркального циклу, або циклу відображень пронизані авторським голосом, що йде із самої глибини образів, ледве відчутний на початку, що поступово міцніє і з проникливим ліризмом завершує цикл.

Моріс Равель глибинно, інтуїтивно опрацьовував ресурси фортепіано, як продовження традицій романтиків, однак у рамках специфіки імпресіоністського задуму – майстерно виходячи за межі звукового простору, демонструючи предметно-фактичне та символічне значення явища дзеркальності у структурі композиційного мислення, та на межах стикання і трансляції образів. Саме тому новизну відкриттів Равеля можна відчуті і осягнути, почути і побачити, що не дозволить залишитись байдужим, в анфіладі сприйняття народжуючи нові відображення. Отже, *гра* продовжується, *діалог* триває...

Висновки до Розділу 1

В ході дослідження у даному розділі *явище гри, семантика дитинства* та *феномен дзеркальності* у творчості Равеля розглядаються в різних іпостасях, в тому числі в якості художнього прийому, що, в свою чергу, скеровує нас до явища виконавства з його інтерпретативними властивостями.

Підводячи підсумки даного підрозділу, можна сформулювати наступні тези та узагальнення.

По-перше – гра є притаманною музиці Равеля, що дозволяє досліджувати його авторську композиторську манеру в новому контексті, а саме – крізь *структурні особливості гри*. Напрямок дослідження стає більш актуальним при розгляді *медіальних властивостей гри* у так званому семантичному ланцюгу *композитор – виконавець – слухач* саме в контексті творчості Равеля, а *структурні особливості гри та ігрові принципи* в музиці Равеля можуть стати предметом переосмислення оригінального композиторського *стилю*.

По-друге – тема *дитинства* у творчості Равеля являється однією з провідних *ідей* і оригінальних *концепцій* музики композитора, а образно-емоційна сфера дитинства і особливості дитячого мислення інспірують аналітичний рух *від властивостей особистості Моріса Равеля до художніх образів* у його музичних творах.

По-третє – феномен *дзеркальності* у творах Равеля розглядається нами як прояв *кросс-культурного «ігрового простору»*, що несе у собі предметно-фактичне (в образах) та символічне (у структурі і формі) значення *композиційного мислення Равеля*.

Таким чином, образно-сміслові та конструктивно-текстологічні особливості побудови музичних творів композитора підкреслюють їх *стилістичну* самобутність. Це пов'язано із авторською композиторською манерою Равеля, яка по-новому розглядається в контексті *форми гри* та крізь її *структурні особливості*. А введення категорій *інтерпретації* та *інтерпретативного простору* розширює контекст дослідження. Це може надавати йому більшої актуальності та привносити практичну складову для виконавців-інтерпретаторів *равелівської музики*, що також зумовлює певну **оригінальність** даного музикознавчого підходу.

Останні дві тези будуть ще більш детально розглянуті нами у **3-му розділі**, де їм буде приділено особливої уваги.

РОЗДІЛ 2

«ОРКЕСТРОВІ ДІАЛОГИ» МОРІСА РАВЕЛЯ

Мета даного розділу – виявити принципові моменти структурування і 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 його фортепіанного стилю*.

2.1. Явище міжавторського діалогу в оркестровій творчості М. Равеля або інтертекстуальний діалог як метод композиторської інтерпретації

У процесі *творення* особистість митця, що рухається в тому чи іншому художньому напрямку, формує певний *художній простір*, який існує у вигляді так званих *вібрацій творчої особистості*. Подібні вібрації притаманні кожній особистості, яка проявляє справжню творчу активність, а здатність цих вібрацій взаємодіяти між собою продукує особливого роду *діалогічний простір*.

Діалог у даному контексті 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. При зіткненні такі простори починають діалогізувати, де діалог може здійснюватися на декількох рівнях. У першу чергу це відбувається *на рівні тексту*, швидше – за допомогою нього.

Таким чином, виникає видимість «спілкування» текстів між собою, своєрідний *«діалог між текстами»*, що і було в певний момент сформульовано **М. 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 [99].*

Інтертекст за своєю суттю представляє деяке *співвідношення різних текстів*, які перебувають у стані *перманентного діалогу*, що забезпечує їм *перетворення змістів у різних напрямках*, визначених авторами цих текстів. Даний принцип побудови художнього тексту ознаменував мистецтво модерну та постмодернізму; мова йде про особливого роду музичний «простір», де будь-який музичний твір, будь-який текст як би втрачає свою «самість» внаслідок семантичної відкритості, включеності до сфери дії інших текстів.

Явище інтертекстуальності вперше було термінологічно «оформлено» в середині ХХ століття (термін Ю. Крістєвої) [99, с. 5-24] з позицій необхідності позначення загальної властивості текстів, якою є наявність міжтекстуальної кореляції, що забезпечує повну або часткову, а також *явні або неявні посилання текстів один на одного*. При цьому способи реалізації даного принципу варіюються в залежності від задачі, ситуації, мети і, нарешті, «часової» спрямованості авторів-учасників.

Так, у літературознавстві ХХ століття з'являється термін, здатний охарактеризувати цю ступінь нелінійності міжтекстуального переходу, спосіб організації зв'язків між текстами як системи явно зазначених можливих переходів – мова йде про **гіпертекст** [212]. Створюється свого роду «ігровий ефект», «ігровий» простір тексту, де учасниками «гри» є автор тексту і його читач. Таким чином, змістовне наповнення, розвиток сюжетних ліній, послідовність певних епізодів координується не тільки авторською задумкою, але і творчою волею читача, що значною мірою розширює текстуальний простір, посилює зони взаємовпливу і опосередкованого контакту текстів, відкриваючи будь-який текст «часовому фактору». Такий текст як би не може мати завершеності у часі, бо він не належить тільки самому собі, так як є континуальним, нескінченним по своїй природі.

Спостерігаючи явища інтертекстуальності і гіпертекстуальності, можна констатувати, що *майже кожен текст є інтертекстом*. Інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш або менш впізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти сучасної культури. І неминуча включеність будь-якого знову явленого тексту у вже існуючий «внутрішньотекстовий» культурний простір, утворює міжтекстуальний «діалог», що безперервно триває [15, с. 49-57].

Розглядаючи авторський текст як свідомо включений у всю сферу текстів, якими сповнений культурний простір, можна стверджувати, що будь-який конкретний текст хоча б частково включає в себе інший текст (або інші тексти). Так виникає феномен «тексту в тексті», який сам, у свою чергу, знаходиться в іншому тексті – так можна продовжити перерахування та нескінченне доповнення існуючих текстів новими смислами, новими текстами. При цьому ми не завжди можемо відзначити той момент, або ж ту перехідну зону, де можна констатувати вплив одного тексту на інший або ж вихід одного тексту за межі іншого.

Однак сам по собі *прояв інтертекстуальності* протягом історії культури не є новим, але термінологічне маркування і теоретичне обґрунтування він отримав саме в останній третині ХХ століття, і це не випадково. Ступінь доступності артефактів, масовість процесу освіти, стрімкість темпів зростання сфери поширення масової інформації і розвиток засобів масової комунікації – все це «рясніє» неймовірною кількістю «текстів», як в прямому значенні цього слова, так і в широкому розумінні явища тексту. Це призводить до збільшення обсягу «знаків», які змушена сприймати як людська культура, так і людське суспільство, що призводить до *посиленої семіотизації людського життя* [47, с. 60–71].

Звідси відчуття «вже-сказаності» – тобто якщо людина і здатна створити щось нове, то для того, щоб підкреслити цю саму новизну, їй в будь-якому випадку необхідно співвіднести її (новизну) з тим, що *протилежно*, з тим, що вже існувало раніше, з тим, що *не* нове. І навіть в

тому випадку, коли автор не ставить собі завданням створення нового тексту, для реалізації якого-небудь змісту за допомогою вже наявних в арсеналі форм культури, все одно є необхідною обізнаність автора тексту стосовно «скарбів семіосфери», знайомство з *культурно-семіотичною спадщиною*. Сучасні людська повсякденність і сфера мистецтва сповнені семіотичних процесів, що і реалізується у явищі інтертекстуальності [45].

Однак, наближаємось безпосередньо до описання, у нашому розумінні, *явища міжавторського діалогу на прикладі оркестрової творчості Моріса Равеля*. Будучи неймовірно чутливим до різного роду просторових вібрацій та специфічних властивостей тексту, Равель, все ж, керувався певними *принципами* (для нас видається конструктивним з'ясувати ці принципи), виходячи з яких ним обирався той чи інший «*суб'єкт діалогу*». В першу чергу композитором здійснювався пошук такого тексту, який, за певних причин, був би максимально наближений до його власного принципу мислення, або ж навпаки – принцип мислення Равеля полягав саме у витягу з усієї маси існуючих авторських текстів тих, що найбільш здатні реалізувати його власну авторську *ідею тексту*. Знаходячи при цьому так звані перехідні зони, де вже існуючий текст відкритий для ведення діалогу, Равель вступає в цей *діалог за допомогою тексту*, і таким чином реалізує свій авторський текстуальний задум. А ось одержаний при цьому новий текст, в єдності з першоджерелом, створює те саме відчуття «текстуальної перехідності»: коли межі між обома текстами стерті, а ми (спостерігачі) є свідками *відкритого діалогічного простору, реалізованого через авторський текст*.

При подібних міркуваннях дуже важливо відзначити той факт, що Равель «діалогізує» не з самим автором безпосередньо (так як у більшості подібних діалогів він відділений від «співрозмовника» просторово-часовим фактором), а швидше з його стилем, формою, і в першу чергу – з його текстом. А точніше – саме на підставі існування цього тексту можливий подібний діалог. Таким чином, явище міжавторського діалогу розглядається

нами в *аспекті міжтекстуальності*, тобто як діалог, що реалізується в процесі зіткнення особистостей *на підставі виникнення авторських текстів*.

Коли мова йде про оркестрове перекладання не-оркестрового першоджерела (або ж навпаки, створення клавірної версії оркестрової партитури) певного авторського твору іншим автором, як про міжавторський діалог на рівні тексту, то маємо на увазі такий тип діалогу, в результаті якого виникає (або ж може виникати) новий текст (тексти), що несе у собі попередню ідею першоджерела і, разом із тим, нову концепцію функціонування вже, начебто, існуючого тексту. Але у випадку, коли сам автор робить жанрову інверсію свого ж тексту, то такий діалог на рівні тексту набуває властивостей, дещо відмінних від попереднього випадку.

Отже, «звертаємось до» Равеля у площині «від тексту до тексту», від моно- до політембровості, від роялю до оркестру...

Беручи до уваги аспект, розглянутий нами раніше, у загальному процесі дослідження взаємозв'язків між фортепіанним і оркестровим принципами викладання музичної думки, можна знову ж таки констатувати *особливий прецедент діалогу*. Тут – детальніше. Мова про **особистісно-композиторське дистанційоване спілкування Модеста Мусоргського і Моріса Равеля**. При цьому неможливо з абсолютною впевненістю стверджувати, що це є насправді: «розмова Равеля з Мусоргським», актуалізація комунікаційного посилу Мусоргського, або ж діалог Равеля зі своїм власним стилем крізь артефакт Мусоргського?..

Щодо дистанційованості можна сказати, що тут її властивості найменшою мірою можна вважати проявленими, оскільки часова дистанційованість, у даному контексті, не може конструктивно вплинути на характеристику оркестровки як явища. І так як раніше вже говорилося про безперервність виникнення, існування і взаємозбагачення текстів культури, то ми постараємось звернутися до кожного з порушених вище *питань* окремо, але зберігаючи при цьому «дотичність контурів» цих самих питань.

Почнемо з *першого питання*, яке фігурально було назване «*розмовою Равеля з Мусоргським*». Що ж ми хотіли виразити цим злегка фамільярним формулюванням? Чому відповідальність ініціатора діалогу ми покладаємо саме на Равеля, який, нібито, відчув необхідність «промовляти» до Мусоргського на підставі «мовленнєвої» природи його фортепіанного циклу «Картинки з виставки»? Чи був Мусоргський схильний до полеміки подібного роду, або ж він «говорив» незалежно від того чи знайдеться той, хто заперечить, прокоментує, висловиться у відповідь?..

Мабуть, однозначно позитивної, або ж категорично негативної відповіді на початкове питання (і на виникаючий у ході міркування ряд побічних питань) ми надати не маємо права, а скоріше за все – це поза нашими професійно-дослідницькими можливостями. Але дозволити собі гіпотетично-творче припущення ми можемо. В такому випадку, найімовірніше, що Равель, насправді маючи «*герменевтично рафіновану свідомість*» (визначення Р. Гадамера) [46, с. 110] і просторове, багат шарове музичне мислення, «говорить із Мусоргським» *крізь* свою оркестровку. Але не вторить Мусоргському, не «передражнює» його, не спотворює риси мислеформ в процесі діалогу, а вишукано «висловлюється вголос». Ніби французький музичний Художник не може «промовчати» тоді, коли мініатюрні «картинки» слов'янського «звукописця» висловлюють картину світу, настільки близьку його власному стилю і способу мислення.

Мусоргський у свою чергу також «висловлювався». Був це, знову-таки, *діалог з художником Гартманом*, або ж Гартман (та його живописні полотна та мініатюри) був лише приводом для цього розгорнутого, великого, наповненого глибоким життєвим змістом, *монологу Мусоргського*? Це питання так само поки залишається відкритим, а от сам момент «висловлювання», багатогранність і глибина якого відчутні і незаперечні, обмежити лише самим *фактом* цього висловлювання неможливо. І насправді не важливо чи «комунікував» *Мусоргський з Гартманом*, або ж гіпотетично «прислухався»: важливо те, що його «висловлювання» – *цикл «Картинки з*

виставки» – породило *комунікативний простір, відкритий чуйному сприйняттю Художника*. А в даному просторі *актуалізувати цей комунікаційний посил Мусоргського* вдалося саме Морісу Равелю.

Відповідаючи на перші два питання, ми, ймовірно, наблизилися до ***третього “дотичного” питання***, з окреслених вище: ***діалог Равеля зі своїм власним стилем крізь артефакт Мусоргського***. Це питання видається нам найбільш захоплюючим «у світлі» специфіки даного дослідження і його векторної спрямованості. А конкретніше – наближає нас до досягнення мети, поставленої на початку розділу: **здійснити за допомогою діалогічного методу «вихід» на фортеп'яний стиль М. Равеля через його оркестровку фортеп'янного циклу М. Мусоргського.**

Тепер заглибимося безпосередньо в суть питання, яким саме чином за допомогою дослідження оркестрового перекладання твору, створеного для одного сольного інструменту (фортепіано), можна «побачити» саме фортеп'яний стиль творця оркестровки.

Справа в тому, що Равель не випадково, в процесі створення сюїти для фортепіано «Нічний Гаспар» (1908 р.) каже в одному із своїх листів, що хотів би написати «Ундіну» – першу п'єсу фортеп'яної сюїти – так, щоб створювалося враження, *ніби вона «списана» з оркестрового звучання* [264, с. 57]! Це одкровення Равеля одночасно свідчить про декілька елементів його композиторської особистості.

По-перше: Равель не розділяє у своїй свідомості оркестр і фортепіано як інструмент-оркестр по своїм можливостям, що є причиною його інтересу до оркестрових перекладень як своїх власних творів, так і творів композиторів, близьких йому по духу. По-друге: багат шаровість равелівського слуху дозволяє йому незалежно від обраного інструменту, «віртуально» привносити в його звучання властивості інших інструментів, що таку багат шаровість і забезпечує. Оркестровки, що хронологічно передували «Картинкам з виставки», лише підкріплюють подібне

припущення, короткий огляд яких додасть більшої переконливості та «наочності» нашим міркуванням.

До авторських оркеструвань равелівський творів можна віднести наступні перекладання: «Хабанера» з сюїти для двох фортепіано (1895 р.), оркестрована Равелем і увійшла до складу «Іспанської рапсодії» («Rapsodie espagnole», 1907 р.); «Павана пам'яті покійної інфанти» із сюїти для двох фортепіано ("Pavane pour une Infante defunte", 1899 р.), оркестрована Равелем у 1910 р.; «Човен в океані» із сюїти для фортепіано «Дзеркала» ("Une Barque sur l'océan", 1905 р.), оркестрована Равелем у 1906 р.; «Ранкова серенада блазня» ("Alborada del gracioso") із сюїти для фортепіано «Дзеркала» ("Miroirs", 1905 р.), оркестрована Равелем в 1918 р.; «Матінка-Гуска» ("Ma Mere l'Oye", 1908 р.) для фортепіано в 4 руки, оркестрована Равелем в 1911 р.; «Благородні і сентиментальні вальси» ("Valses nobles et sentimentales", 1912 р.) для фортепіано в 4 руки, оркестровані Равелем у 1912 р.; Прелюд, Форлана, Менует та Ригодон із сюїти для фортепіано «Пам'яті Куперена» ("Le Tombeau de Couperin", 1907 р.), оркестровані Равелем в 1919 р.

При більш детальному розгляданні авторських оркестрових перекладень Равеля, список творів вражає своєю різноманітністю, в той же час – вибірковістю равелівського Генія. Ми можемо простежити дивну тенденцію: більшість авторських оркестрових перекладень (за невеликими винятками) здійснюються Равелем у певному просторово-часовому віддаленні від моменту їх створення. Тобто, стверджувати, що Равель створює свої фортепіанні твори вже з урахуванням потенційної можливості жанрово реорганізувати їх, буде некоректно по відношенню до «Майстру Таїнства». Однак, сказати, що Равель зовсім не замислювався над подібною перспективою, що криється у його власних творах, також не можна.

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*, із самого початку властиву

авторським фортепіанним першоджерелам. Це, в свою чергу, наштовхує на думку про свідоме **не** розділення Равелем фортепіанного і оркестрового принципів мислення у власній художній свідомості, в авторському творчому просторі.

Коли ж мова заходить про вибір Равелем того чи іншого фортепіанного тексту, який належить іншій авторській свідомості (простіше кажучи – фортепіанний твір іншого автора), то цей вибір здійснюється також виходячи із здатності такого тексту розкриватися у новому ракурсі, відштовхуючись від ступеня вищевказаної «текстуальної перехідності», від початкової «схильності» іншого авторського тексту до «ведення діалогу».

Оркестрові перекладання Моріса Равеля існують саме в цій 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.

Цей процес завершується актом кореляції авторського і не-авторського в єдності «новоявленої Ідеї» оркестрового перекладання. Знаходячи специфічну відкритість форми, Равель розглядає предмет оркестрового перекладання як певну властивість, здатну розкритися в новому ракурсі, варто тільки почати із нею діалогізувати. Однак, така заданість не розглядається ним як щось пасивно існуюче у попередньому досвіді. Навпаки – здається, він бачить у фортепіанному першоджерелі наявність потенційних звучностей, які саме й активізують його композиторське мислення.

Прикладами подібної *авторської «реакції»* можуть служити такі оркестрові перекладання Равеля, як: оркестровка Прелюда до «Сина Зірок» Еріка Саті (1911 р.), оркестровка «Карнавалу» Р. Шумана (1914 р.),

оркестровка «Сільфід» Ф. Шопена, (1914 р.), оркестровка «Помпезного Менуету» Е. Шабріє (1918 р.), оркестровка Сарабанди і Танцю К. Дебюссі (1922 р.), і, нарешті, оркестровка «Картинок з виставки» М. Мусоргського (1922 р.). На останньому прикладі ми сконцентруємо особливу увагу у наступному підрозділі, так як інтерес Равеля до цього твору виявляє деякі принципові моменти діалогічності.

Сміливі експерименти Е. Шабріє і Е. Саті, що свого часу вразили вишукану музичну публіку Парижа, а в більшості випадків відвернули її ж від двох вищевказаних осіб внаслідок їх епатажної поведінки, навпаки привернули пильну увагу Равеля. Зокрема, він вступив із ними в *діалог на рівні тексту*⁵, і таким чином з'явилися його оркестрові перекладання «Помпезного менуету» Еммануеля Шабріє (1918 р.) і Прелюда до «Сина Зірок» Еріка Саті (1911 р.). Подібний діалог базувався саме на близькості специфіки композиторського мислення, властивого цим особистостям, мисленню самого Равеля, а також на спорідненості національної культури, мелодійної спрямованості і гармонійної «іскрометності». Більше того – цей діалог був продовжений самим Равелем в його авторських творах. Прикладом такого явища може слугувати авторська оркестровка «Павани пам'яті покійної інфанти» (оркестрована у 1910 р.), де Равелем продовжена лінія світської помпезності і химерності, проте вже у властивих йому м'яких, вишуканих кольорах.

Іншу лінію підтримує оркестровка Сарабанди і танцю К. Дебюссі (1922 р.). Тут діалог із Дебюссі ведеться більше на рівні стилю, аніж на рівні тексту. Розглядаючи категорії «первинності» – тобто жанр, і «вторинності» – стиль, всередині художнього тексту виявляємо так звану *жанрово-стильову дихотомію* [22, с. 240-327]. Зв'язок цих категорій із текстом не випадковий, бо «текст» являє собою *«найбільш широкі, загальні і ємні принципи структурування змісту, отже, жанрова і стильова логіка висловлює знакові*

5 Надалі ми знімаємо лапки з даного формулювання – «діалог на рівні тексту», а також з таких ключових понять, як «діалог», «міжавторський діалог» та з подібних їм за змістом.

систематизуючі потреби тексту» [22, с. 242]. Використовуючи категорії «первинності» і «вторинності» (з позицій Бахтіна), текст утворюється за допомогою знакової системи, яка пов'язана із повторенням, відтворенням, «трансляцією» якихось загальновідомих принципів (первинне) – через індивідуальне, авторське цілепокладання, через те єдине «в тексті», що народжує авторський смисл (вторинне). Де система первинних знаків виступає як засіб реалізації вторинного полюсу.

Таким чином, *процеси жанроутворення в музиці відбуваються на первинному полюсі, а стилеутворення – на вторинному*. При цьому виникає своєрідне «змагання», де подолання «первинного» принципу веде до відкриттів у сфері «вторинного», і все це заради придбання нових художніх смислів. Ця форма *«діалогу розбіжності» між жанром і стилем*, розкриває катарсичні властивості музичної композиції, де стиль не просто *«входить як елемент в жанрову єдність висловлювання»* [22, с. 242], а навпаки – суть відкриття нових, особливих символічних можливостей.

Саме в такому ракурсі, на нашу думку, можна розглядати діалог на рівні особистостей Равеля і Дебюссі.

Ідея оркестровки фортепіанного циклу «Карнавал» Р. Шумана виникла дещо раніше оркестровки «Картинок з виставки» (в 1914 р.), більше того, паралельно з *ідеєю* створення оркестрового перекладання «Сільфід» Ф. Шопена (рукопис яких, на жаль, був загублений) може характеризувати специфіку мислення Равеля, який, мабуть, на той момент був захоплений звучанням музики періоду романтизму. Тому не здається дивною та несподіваною увага Равеля до шумановського «Карнавалу», де німецький музикант-просвітник буквально «у відкрити» діалогізує не тільки з сучасним йому культурним співтовариством, але і дозволяє вступати у діалог кожному, хто здатен почути його ідейно-філософське послання, виражене у звуках.

Мабуть, таке поняття, як *«послання»* найбільш точно здатне висловити саме така властивість відкритості тексту, коли його автор перестає бути єдиним зберігачем закладених у ньому смислів, а відкриває їх значення для

інших, здатних прочитати ці *послання у тексті*, відчуті їх в вібраціях особистості, почути в звучанні голосу музики. Ця особливість, що, без сумніву, властива особистості М. Равеля, відображена у дивовижно тонкому формулюванні В. Б. Жаркової, а саме – у назві вже згаданий нами монографії, що присвячена творчості видатного французького композитора: «*Прогулянки в музичному світі Моріса Равеля (в пошуках смислу послання Майстра)*» [64].

Просуваючись далі, «вздвж» та «вглиб» позаавторських оркеструвань Равеля, особливу увагу все ж таки привертає равелівська оркестровка фортепіанного циклу М. Мусоргського «Картинки з виставки». Це фактично єдиний серйозний фортепіанний твір останнього, однак саме він привернув увагу Равеля на предмет оркестровки у 1922 році. Першопричиною такого безпомилкового вибору *предмета 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*, де новоявлений текст Равеля не «оркестрова копія» фортепіанного першоджерела Мусоргського, а *відкрита форма діалогу зі своїм власним стилем*.

Розглядаючи зокрема фортепіанний цикл М. П. Мусоргського «Картинки з виставки», як передумову для виникнення *крос-культурного діалогу*, і оркестровку М. Равеля як перманентну актуалізацію цієї передумови, діалогічне поле, що виникає внаслідок таких взаємин, стає вагомим аргументом для констатації факту *діалогу інтерпретацій*. 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 способу, а авторська індивідуальність реалізує провідну модальність образу саме у адекватних йому виразних засобах. Виходячи з

цього, М. Равель буде розглядатися нами не як особистість, що «реагує» на образність М. Мусоргського як на причину, що активує творчу свідомість, а як Художник, здатний проявити свій власний, індивідуальний, авторський стиль на підставі діалогу зі спорідненим йому композиторським мисленням, що і продукує *явище інтертекстуальності*.

Йдучи шляхом порівняльного аналізу двох типів тексту – фортепіанного твору і оркестрової партитури (детальніше про це у підрозділі 2.2.1) – ми висуваємо припущення, що причина, активуюча творчий інтерес М. Равеля до даного фортепіанного твору криється в особистості самого французького майстра. Такий підхід розширює межі спостережень і розкриває нові можливості для дослідження композиторського стилю та авторського мислення М. Равеля.

Специфіка створення музики для симфонічного оркестру вже з самого початку обумовлена деякими технічними моментами, дія яких може бути «вигідною» для здійснення такого задуму. *Відчуття просторовості*, закладене в фортепіанній фактурі «Картинок з виставки» Мусоргського, для оркестру є «природним». Само його розташування сприяє посиленню стереоскопічності звучання, фактичному збільшенню звукового «масштабу», укрупненню просторової динаміки. Останнє особливо близьке обом композиторам, тому як у більшій мірі зближує зони зіткнення двох композиторських свідомостей.

Однак основна причина інтересу Равеля до цього твору, на нашу думку, прихована в Особистості самого Равеля. Бо в діалозі із Мусоргським він виявляє подвійність композиторського задуму, і, ускладнивши *о-звучену* природу музичного тексту, *Равель став «дзеркалом» Мусоргського, «віддзеркалюючи» при цьому свій власний стиль*. Крім того, виявляються подібні риси двох художніх індивідуальностей, а наповненість семантичного ряду циклу «Картинки з виставки» елементами так званого «крос-культурного діалогу», дозволяє в особливій формі представити

взаємопроникнення слов'янських і французьких стильових і стилістичних тенденцій.

При спробі виходу в сферу музичної інтертекстуальності крізь певні соціокультурні та структурні принципи, виявляємо, що ця спроба здійсненна через жанр, так як саме він найбільш близько стикається із позамузичною областю культурної символіки та опосередковує її. Автор тексту (в даному випадку композитор) сприймає всю «суму» текстів всередині культури як «первинно-жанрову» сферу, тоді як його «авторська реакція» на ці тексти реалізується через його «стильову ініціативу» – тобто через стиль. Так утворюється «вторинно-стильова» сфера, яка відкриває власні джерела «первинності» як власного внутрішньо музикального суб'єкта діалогу.

Тут найбільш точно підійшло б визначення М. Бахтіна, що відноситься до природи мовленнєвого висловлювання: *«Всякий стиль нерозривно пов'язаний із типовими формами висловлювань, тобто мовними жанрами. Всяке висловлювання – усне і письмове, первинне і вторинне і в будь-якій сфері мовного спілкування – індивідуальне і тому може відобразити індивідуальність що говорить (або пише), тобто володіти індивідуальним стилем»* [22, с. 240].

Спроба охарактеризувати явище оркестрових перекладень в локально-історичному досвіді окремо взятої композиторської особистості, у наших міркуваннях дозволяє дійти висновків, узагальнюючих досвід реалізації нової мисле-форми у вигляді оркестрового перекладання на підставі структури, існуючої незалежно від цього досвіду, але являючись причиною його виникнення. Дана структура потенційно є основою виникнення міжкомпозиторських, міжстильових та кросс-культурних діалогічних просторів, і в новій якості здійснює узагальнення попереднього досвіду в даній сфері.

Але не варто помилятися, припускаючи, що, підсумовуючи всі можливі варіанти інтерпретацій з усіх можливих точок зору, ми зможемо відтворити ідеальний образ *явища авторської інтерпретації*. Це породжує так званий

«конфлікт інтерпретацій» (формулювання П. Рікьора) [179], що і призводить до проблеми відмінностей істини, точніше – до відсутності єдиної, «ідеальної» точки зору. Але подібного роду міркування не повинні зупиняти наукову та творчу думку на шляху до пошуку нової точки зору, бо на відміну від філософії, яка завжди мала намір створити повноцінну картину світу, науці завжди був необхідний момент виходу за межі досягнутого.

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.

2.2. «Картинки з Виставки» М. Мусоргського – М. Равеля як діалогічний феномен: до проблеми інтертексту

Звернення до цього безпрецедентного, за своєю суттю, твору в аспекті його архітектоніки, прихованої та явної семантики, образної конкретики і алюзійної картинності, вже багаторазово здійснювалося різними дослідниками творчості М. П. Мусоргського (О. Абизова, Л. Полякова, Е. Фрід, Г. Хубов, М. Юдіна, Д. Браун, М. Кальвокорессі та ін.). Саме внаслідок естетичної «привабливості» усіх вищевказаних факторів, фортепіанний цикл *«Картинки з виставки»* є невичерпним джерелом пошуку нових значень, прихованих у символіку та образну сферу циклу, що із самого початку була задана композитором.

«Картинки з виставки» за своїм задумом припускають *багатоплановість*: образну, структурну, драматургічну, символічну, фактурну, динамічну, технологічну, нарешті. *Багатоплановість в архітектоніці* дає привід для розгляду будови та функціонування форми циклу, а *багатоплановість «за напрямом до "Картинок..."»* може

трактуватися як присутність різних точок зору, специфічність обраного ракурсу, відкритість в певній площині для вивчення даного твору як *явища музичної культури*.

Почнемо з обговорення формулювання *«фортепіанний цикл»*. За принципом побудови «Картинки з виставки» представляють собою самостійні п'єси із конкретним образним змістом і певним ступенем завершеності. Між цими п'єсами присутні так звані «зв'язки особливого роду» – видозмінені варіанти проведення теми Прогулянки, звучанням якої відкривається цикл. Подальше розташування цієї теми нашою нашою міркування про рондальність як про можливі принципи формоутворення циклу. Але цю думку ми продовжимо пізніше, так як в подальшому ході дослідження темі Прогулянки буде приділено окрему увагу.

В обраній нами «площині» міркувань, на даний момент ключовим словом є *цикл*. Виникає питання: чи можемо ми взагалі тут говорити про *циклічність* [30, с. 120]? Як вже було зазначено вище, кожна п'єса завершена за своїм задумом, але при цьому «картинки», вельми «недоцільно» виконувати окремо. У чому ж причина цієї іманентної «взаємної необхідності» п'єс одна в одній, і в сполучній Прогулянці? Причини відчуття драматургії єдиної будови ймовірно можна шукати саме в циклічності, яка прихована за монолітністю задуму і контрастами змінюваних образів в їх локальній завершеності.

2.2.1 Специфіка композиції, образно-смілова роль фактури та тембру у фортепіанному циклі «Картинки з виставки» М. Мусоргського

Отже, здійснимо спробу та зазирнемо у «творчу лабораторію» двох великих Майстрів, яка хоч і не була об'єднана у просторі, або ж у часі, але могла б існувати у вигляді платоновської Ідеї, об'єднуючим фактором якої є сам *творчий акт кожного з митців* незалежно від просторово-часових обмежень. Тут нам необхідно охарактеризувати деякі категорії, якими ми будемо оперувати згодом. Для цього ми розмістимо їх в умовний

емантичний ланцюжок і нижче розглянемо кожен із його складових окремо та у співвідношенні.

При розгляді семантичного ланцюга **тембр** – **образне значення** – **символ** з точки зору музичної специфіки, відчутна його зовнішня єдність при внутрішній знаковій самодостатності кожного з елементів.

Тембр

Поняття тембру, що стоїть на початку і розмикає даний ланцюжок, являє собою рідкісну єдність предметної сторони музики і її духовного наповнення. Тобто воно здійснює зв'язок предметного музичного знака із його ідеальним призначенням.

Функціонально тембр (фр. *Timbre* – «мітка», «відмітний знак») є колористичне (обертонове) забарвлення звуку; одна із специфічних характеристик музичного звуку, поряд із його висотою, гучністю та тривалістю [32, с. 487]. Тембр використовується як важливий засіб музичної виразності: за допомогою тембру можна виділити той чи інший компонент музичного цілого, посилити або послабити контрасти; зміна тембрів – один з елементів музичної драматургії.

Знаковість тембру саме як співучасника фонічної реалізації способу звуковидобуття пояснюється також і його специфікою побутування. З усіх знаків, які наповнюють музичний простір, тембр найбільш наближається до визначення символу С. Аверінцевим: *«символ є образ, взятий в аспекті своєї знаковості»* [2, с. 386].

Так, в ході міркувань, ми органічно переходимо у зону дії другої ланки нашого семантичного ланцюга. А саме – в сферу образного значення всіх елементів художнього твору, сферу його надтекстуального наповнення. При здійсненні нами спроби порівняння текстів, різних за принципом свого побутування, необхідно виявити специфіку кожного з них. Спробуємо зробити це з позиції образності.

Образне значення.

Спочатку розглядаючи цикл «Картинки з виставки» в двох його іпостасях – фортепіанному варіанті М. Мусоргського та оркестровому варіанті М. Равеля – ми вже стикаємося з двома різними, по суті своїй, текстами. Текст М. Мусоргського – це образно ємне, багате тембральними і фактурними контрастами музичне полотно. Однак, за природою свого виникнення, воно розраховане на звучання лише одного інструменту – рояля. І хоча можливості рояля у порівнянні з іншими інструментами неймовірно великі, він не здатен повністю реалізувати акустичний ефект, створюваний звучанням оркестрової маси. Саме ця потенційно закладена М. Мусоргським можливість розширення звукового простору і була сприйнята М. Равелем.

Ілюзорна, але передбачувана глибина фортепіанної фактури, складна архітектоніка образів, ступінь їх конкретності, предметності, і, нарешті, мальовничості – ось зони збігу двох композиторських задумів. Крім цього для Равеля, здається, стала одкровенням сама побудова циклу з точки зору організації часу. Кожна п'єса циклу завершена і самостійна, але сприймаються «Картинки з виставки» як цілісний нециклічний (!) твір. Причому циклічна єдність (по структурі циклічність є) досягається тут в меншій мірі за рахунок видимої структурно-тематичної основи. Ідейно-образна сфера – ось основне джерело відчуття єдиного розвитку і цілісності форми.

Враховуючи непідробну любов Равеля до сюїтності, як однієї з корінних рис французького мислення, можна констатувати *крос-культурний діалог*. А точніше – створення французьким «майстром таїнства» оркестрового перекладання «Картинок», що матеріалізує діалог двох значних художніх індивідуальностей. ***Діалог, здатний вказувати на повноту тексту та виявляти його особливі властивості, а сам Текст – суть підкріплення діалогічної основи.***

Однак обидва вищевказані тексти належать до сфери музичної, і не варто забувати про образ, який спочатку був заданий засобами іншого тексту, позамузичного. Мова про «текст», який був закладений ще у зображеннях

художника *Віктора Гартмана* [30, с. 120]. Точніше, про образи, створені талановитим сучасником Мусоргського, поза будь-якого зв'язку між вказаними зображеннями. Сполучну функцію по відношенню до образів виконує виключно особистість художника.

Рух до образу, його реалізація, незважаючи на універсальність цього поняття в системі культури, в різних її напрямках здійснюється шляхами схожими, але не однозначними. При зіставленні таких напрямків як живопис і музика, можна виявити специфічні ознаки руху до образу у кожному з них.

У живопису подібний рух іде від *конкретно-фактичного змісту* (визначення Освальда Шпенглера) [270] до образного узагальнення. Музика ж, у силу своєї природи, пропонує зустрічний шлях – тут образ є провідник до конкретики музичних звучань. Так, Мусоргський знаходить способи конкретизації образності Гартмана у своїх музично-знакових відображеннях. Як би уточнюючи образний зміст, композитор дає своїм п'єсам програмні назви. Це своєрідні символічні «іменні знаки» циклу, що вказують на перехідну зону між мальовничим матеріалом та музичним задумом.

«Всякий символ є образ, і всякий образ є, хоча б деякою мірою, символом» [2, с. 386]. Ця думка, лаконічно виражена С. Аверінцевим, підкріплює «законність» і планомірність наших міркувань про *найвищу семантичну наближеність понять тембру, образу і символу*. Усвідомивши цей взаємозв'язок, обидва композитори заглибилися в звучання гармоній, знаковість тематизму, поліфункціональність елементів форми, виявивши приховані смисли в їх межах...

Символ.

Однак, музична ідея – не копія художньої. Тут Мусоргський діє за принципом передачі абстрактного сенсу, знаходячи для нього нові музичні значення, що підсилює смислову переносність і метафоричність. Велика кількість специфічних інтонаційних, мелодійних, гармонійних, але більш за все – фактурно-динамічних прийомів, за своєю суттю стали трампліном для виникнення нової композиторської інтерпретації Моріса Равеля.

Французький композитор крізь призму свого авторського стилю зумів виявити і темброву багатофункціональність, потенційно закладену у Мусоргського. А саме – музичну символіку циклу, бо природі музичного символу найбільше відповідає тембральна самодостатність.

Діалог

Яким же методом здійснювалась «оркестрова реакція» Равеля на фортепіанні тембрально-динамічні ефекти Мусоргського? Справа в тому, що хронологічно рік створення даної оркестровки – 1922 – якраз знаходився в межах того періоду, коли в оркестровому стилі Моріса Равеля переважав так званий «великий оркестровий штрих». В цей же час ним були написані симфонічна поема «Вальс» (1920), «Болеро» (1928), епізоди «Дафніс і Хлоя». І методи, обрані Равелем для реалізації свого нового задуму, в першу чергу стосувалися саме тембральної і динамічної сторін [130, с. 200].

Зіставлення статички і динаміки оркестрових звучностей, навмисне уникання ряду оркестрових груп задля подальшої яскравості звучання – запорука створення ефекту «як би» нових оркестрових груп на підставі специфічних тембрових поєднань; накладення, переключення і навіть перетин семантичних і композиційних функцій – саме такою предстає тут творча «лабораторія» Равеля.

Також, специфіка самого принципу створення музики для симфонічного оркестру, вже з самого початку обумовлена деякими технічними моментами, дія яких є неймовірно вигідною для здійснення цього задуму. Відчуття просторовості, закладене в фортепіанній фактурі «Картинок з виставки» Мусоргського, для оркестру є природним. А саме розташування його сприяє посиленню стереоскопічності звучання, фактичному збільшенню звукового «масштабу», укрупненню просторової динаміки. Останнє особливо близьке обом композиторам, що також збільшує зону зіткнення двох композиторських свідомостей.

Знаковим видається ще один факт з області творчої біографії М. П. Мусоргського. Вражає значимість внеску цього видатного «купкіста» в

історію «Могутньої купки», так і в розвиток світового епіко-драматичного оперного жанру: тут очевидна новаторська позиція в області розширення оркестрової палітри, розвитку принципів гармонійного мислення та побудови класичних оперних форм. Неймовірно цінним видається його особливе ставлення до такого витонченого «інструменту», як людський голос – це відчутно як в оперному жанрі, так і у вокальних циклах для голосу в супроводі фортепіано. Тут звучання фортепіано, крім супровідної функції, несе на собі складне семантичне навантаження – інструмент, як би, бере участь у створенні образу. Але! Безпосередньо для фортепіано як для виконуючого соло інструменту (випускаючи з уваги декілька не багатозначних п'єс) Мусоргський створив лише єдиний (!) великий твір – це цикл «Картинки з виставки». І саме воно привернуло увагу Равеля як предмет оркестровки!..

Можна, звичайно, міркувати про цей *невипадковий збіг* як про причини близькості принципів Мусоргського (схоплювання швидкоплинного враження, гранична точність його фіксації, специфіка гармонійних фарб) французькому імпресіоністському мисленню. Також можна згадувати про той факт, що Равель перманентно проявляв увагу до слов'янської музики, і особливо до композиторів так званої Петербурзької школи. Свого часу замовляв всі «біліївські» нотні видання, і навіть безпосередньо працював над оркестровкою (1913) «Хованщини» Мусоргського [130, с. 200]. *Однак основна причина інтересу Равеля до цього твору, на нашу думку, прихована в Особистості самого Равеля.* Тому, в діалозі з Мусоргським він виявляє подвійність композиторського задуму, і, *ускладнивши звучачу природу музичного тексту, Равель стає «дзеркалом» Мусоргського, «віддзеркалюючи» при цьому свій власний стиль.*

Отже, заданий на початку нашого міркування семантичний ланцюг *тембр – образне значення – символ* постає тепер не як перерахування явищ, властивості яких в більшості випадків поширюються на будь-який музичний твір. В даному випадку очевидна 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 Гартмана образів – «*бо смисл втрачає поза образом свою явленість, а образ поза смислом розсипається на свої компоненти*» [2, с. 386].

2.2.2 Явище тембро-динамічної персоніфікації і роль солюючих інструментів у оркестровій композиції М. Равеля

Розпочнемо, так би мовити, із самого початку – тобто із *оркестру як «інструменту» Моріса Равеля*. Його оркестр невеликий за складом; композитор використовує солюючі духові та ударні інструменти з яскравими тембрами, які нерідко персоніфікують героїв. У цьому Равель слідує оркестровим *традиціям Г. Берліоза*. І справді, тут можна «розгледіти» так звану *рису берліозівського оркестрового мислення*, яку в певному сенсі *сприйняв* Моріс Равель: маємо на увазі *принцип відведення особливої ролі духовим та ударним інструментам з точки зору тембрової персоніфікації* [284].

У фортепіанному циклі Мусоргського персонажі виписані досить наочно, а якщо образ де-небудь не окреслено достатньо чітко, то в ще більшій мірі навантаження лягає саме на «*промовляючу*» *природу тембру*. У разі, коли композитор знаходиться в межах тембрової специфіки одного інструмента (такого, як фортепіано), тоді пошук тембровості, найбільш адекватної образному аспекту, здійснюється ним як співвіднесення звуку з артикуляцією, з опорою на образність. Враховуючи також значення конструкції, форми і динамічного плану, композитор вибудовує ідею образу виходячи з певних (незначних в такому контексті) технічних обмежень, які виникають при зверненні до одного інструмента.

Звернемося до аспекту, найбільш наближеному до сфери звукової реалізації образності, – до *солюючого тембру* в партитурі Равеля.

Буквально з перших нот «Прогулянки» ми спостерігаємо за рівномірними «кроками» соло-тембру труби. І чи не тому в цій мелодії настільки сильна асоціація із пісенно-мовленнєвою природою, що «придумав» її автор «Хованщини» і «Бориса Годунова», або ж тому, що саме тембр труби, привнесений Равелем, посилив цю асоціацію виходячи з контексту появи тембру? До відповіді на це питання нас, здається, наближає Мусоргський, який відразу ж після сольного двотакта, розміщує ще два такти, що належать «відповідаючій» групі. Очевидна асоціація з сольним заспівом і хором антифоном.

Подібна картина спостерігається і в наступних цифрах «Прогулянки», з урахуванням підключення «учасників» як до «заспівуючої» труби, так і до «хору» групи мідних духових. А так, як даній темі в «аутентичності» відмовити не можна, то саме специфіка слов'янської, колективної, неперсоніфікованої вокальної творчості тут явно диктує образ.

Равель, у свою чергу, помістивши солюючий тембр труби у «правильний контекст», підкреслив дану образну специфіку саме за рахунок *персоніфікації тембру* [Варіант Равеля – мал. 1].

Як би парадоксально не звучали подібні висновки, їх підтвердженням можна вважати цілісність образу як всередині фортепіанної п'єси, так і всередині оркестрового її варіанту. Засоби, якими це досягається, в обох випадках продиктовані контекстом.

Далі, спостерігаючи одночасно за фортепіанним текстом і за оркестровою партитурою, можна виявити персоніфіковані тембри, відкриті саме чуйним слухом Равеля. Наприклад, в 1-му “зображенні” під назвою «Гном», в 19-му такті (по партитурі цифра 8) з'являються характерні спадні синкоповані інтонації, які характеризують специфічні риси образу, окресленого Мусоргським. Епізод, про який йде мова у фортепіанному варіанті виглядає наступним чином [мал. 2].

Тут ми бачимо 10 тактів, які концентрують в собі тематичне «зерно», обрамлене знаком репризи. Тобто, цей момент у Мусоргського повторюється

двічі без змін. Однак такого (не в докір Мусоргському буде сказано) не зміг «дозволити» собі Равель, маючи такий «арсенал» інструментів. У його оркестровці цей епізод «розшифрований», тобто – оркестрований двічі, по-різному. У перший раз (цифра 8) тема звучить у флейт із гобоєм, а ось друге проведення цієї ж теми (цифра 9) фантазія композитора доручила казковому тембру челести, і епізод заграє небаченими небесними фарбами, які відповідають етимології назви інструменту (італ. *celeste* – небесна) [мал. 3].

Крім колористичної функції, звучання цього інструменту несе на собі і кроскультурне міжнаціональне навантаження. Постараємося роз'яснити детальніше причини виникнення подібних думок.

Історія західноєвропейської музичної культури свідчить про те, що вперше прототипи цього інструменту з'явилися у Франції в кінці 80-х рр. XVIII століття. Приблизно через століття, в 1888 р. вдосконалену версію челести вперше в симфонічному творі (музика до п'єси В. Шекспіра «Буря») використав французький композитор Ернест Шоссон, а кількома роками пізніше звучання цього інструменту підкорило слух П. І. Чайковського, який в саме цей час відвідував Париж. Після чого французький інструмент – винахід Огюста Мюстеля [150, с. 202] – «зачувач» в партитурах Петра Ілліча. І з тих самих пір тембр цього дивовижного інструмента «продиктував» масу образів, відображених у партитурах композиторів у всьому світі.

Але повернемося до не менш піднесеного, але, все ж, більш земного звучання «Картинок з виставки»! А точніше до солюючих тембрів. Друге проведення «Прогулянки» (7-й такт цифри 18) за структурою і формою своєї дуже близьке до першого, проте солируючим тут виступає тембр валторни. Зміна тембро-динамічного співвідношення – тема звучить в аспекті *p* – тягне за собою образно-смыслову зміну. Приглушені репліки фортепіано в малій октаві неймовірно близькі по своєму забарвленню тихому валторновому легато [Варіант Равеля – мал. 4].

Наступна, 2-я «картинка» – «*Старий замок*», виконана у Мусоргського дуже аскетично з точки зору використовуваних технічних засобів. Наприклад, вступне проведення, яке повторюється 3 рази, як алюзія сполучного інструментального відіграшу [мал. 5].

У партитурі Равеля ця п'єса являє собою, мабуть, найбільш повне «зібрання» соло тембрів. Буквально з першого такту (цифра 19), після витриманої порожньої квінти засурдинених віолончелей, яка з'являється, наче інструментальний вступ до репліки співака-рапсода, звучить солюючий тембр фаготу [мал. 6].

Далі з'являється тема, яка, за ступенем своєї виразності, глибині образності і семантичної наповненості, могла б претендувати на гідне місце в «світовій скарбниці» музичного тематизму.

У Мусоргського ця мелодія звучить п'ять разів, а незначні зміни її лінії здатні відкривати нові смисли, приховані в одній і тій же інтонації. Равелівський «прочитання» даного епізоду вражає своєю витонченістю, а доречність появи того чи іншого тембру, крім професійного оркестрового мислення, оголюють і власну «семантичну лабораторію» Равеля.

У перший раз (цифра 20) він «доручає» цю мелодію альтовому саксофону [мал. 7].

І відразу вступає в силу авторська відмінна риса Равеля – майстерність у деталях. Мова йде про уточнення ремарки Мусоргського *con espressione* на початку цифри 20. Равель в партитурі в цьому ж місці пише *molto cantabile, con dolore*. Подібні уточнення на перший погляд можуть здатися незначними, але ж все, що пов'язано з уточненням характеру виконання, наближає нас до образу, а розкриття образу – і є основне завдання музиканта-інтерпретатора в широкому розумінні сенсу інтерпретації. *Con espressione* говорить нам про чуттєвість і виразність в цілому, тоді як *molto cantabile* підкреслює саме причетність інструментальної мелодії до вокальної специфіки. І останнє – *con dolore*, посилено технологічним зазначенням *vibrato*, що і сприяє справжньому відтворенню необхідного афекту.

Накладаючись на завершення мелодії, знову звучить відіграш соло фагота (цифра 21) [мал. 8], після чого вдруге звучить тема у виконанні альтового саксофона (цифра 22), вже без уточнення характеру, проте з мелодико-гармонійними трансформаціями.

Далі, в останніх трьох тактах цифри 23, як відгомін, звучить завершальний фрагмент теми, де вперше з'являється тембр соло гобоя, який дублюється альтовим саксофоном.

Третім відіграшем фагота починається цифра 25, де тембральне багатство збільшується за рахунок появи відразу двох соло тембрів групи дерев'яних духових – флейти і англійського ріжка [мал. 9]. Дозволимо собі нагадати, що все це тембрально-регістрове різноманіття виникає саме з ініціативи Равеля, так як Мусоргський, протягом п'яти проведень теми, зберігає її звуковисотний і динамічний рівень незмінними [мал. 10]. У цифрі 28 звучання соло флейти доповнено вже тембром кларнета [мал. 11].

І, немов епілог (цифра 31), звучить сумний «голос» альтового саксофона. Фраза обривається на середині, мірне трьохдольне погойдування поперемінно у струнних і фагота «віщує прийдешній спокій». І раптом, немов «здавлені ридання» звучить раптовий висхідний квартовий стрибок альтового саксофона [мал. 12, 13]. Останній звук ненадовго самотньо «зависає в повітрі», і поступово завмирає, розчиняється [мал. 14]...

І знову «Прогулянка», «по духу близька» своєму першому проведенню, і знову солюючий тембр труби. Однак на відміну від першого проведення, «соліст» буквально відразу вливається в звучну «хорову масу».

У наступній мініатюрній замальовці, що виконана в такій техніці, немов переплетення ажурної огорожі французького парку знаходиться перед твоїми очима, а за цими «хитросплетіннями» видніється життєва сценка, повна колоритних відтінків і дитячої безпосередності!

«Тюльрійській сад (сварка дітей після гри)» – саме такий підзаголовок на початку п'єси зазначений самим Мусоргським, і зберігається в якості настрою протягом усієї картинки.

Тут функція соло тембру за фрагментами, можна навіть сказати «клаптиково», розподілена між «рухомими» тембрами духових інструментів дерев'яної групи – поміж флейтою, гобоєм і кларнетом. «Дбайливо» підкріплені стриманими репліками фаготів, валторн, струнних, арфи і секундним «сплеском» дзвіночка – солюючі тембри переплітаються, перегукуються, «переморгуються» один із одним, а часом і «вступають у суперечку».

Спочатку (5-й такт цифри 33) гобой вступає разом із двома акцентованими спадними терцовими інтонаціями, відразу ж флейта «випурхує» грядую шістнадцятих [мал. 15]. Такі «переморгування» тривають до цифри 35, а там різко замовкають всі духові тембри, і ніжно на *pp* кидають репліку скрипки, якби в замішанні. Їм щось коротко відповідають флейта із кларнетом, і знову скрипки продовжують перервану фразу [мал. 16].

Другий раз звучить та ж фраза, але ініціативу у скрипок знову переймає солюючий тембр флейти, яка, ніби, не хоче замовкати, і готова навіть «повторювати слова», що спочатку їй і не належать. Це дуже схоже на дитячі примхи, коли діти повторюють за кимось слова чи фрази, що їм сподобалось копіювати. Але раптом з'являється «нова думка» (а за нею і нова тональність), яку озвучує солюючий тембр кларнета (цифра 36) [мал. 17].

І, здається, ця «думка припадає до душі» всім солюючим духовим тембрам, тому як вони із пошвавленням підхоплюють її і продовжують розвивати до самого кінця «замальовки», який тут настає так само раптово, як у дітей пропадає інтерес до тієї чи іншої забави. Висхідна «доріжка» кларнета (4-й такт цифри 37) і щипковий акорд арфи і струнних – і раптом пауза [мал. 18]...

Що ж стосується того, як ця «картинка» виглядає у Мусоргського, то можна з упевненістю стверджувати, що «замальовник» був обізнаний у влучності власного «штриху» і прекрасно відчував «композицію». Нотний запис фортепіанного оригіналу Мусоргського буквально рясніє

багатоплановістю, і це має як інтонаційно-динамічне, так і структурно-графічне вираження.

І ось ми наблизилися до межі двох «картинок» і, одночасно, межі двох інтерпретацій. Знову як «грим серед ясного неба» *ff* на нас обрушуються перші фортепіанні акорди «*Бидла*», і, навпаки, *pp* *росо* а *росо* *crescendo* нас зустрічає звучання равелівського оркестрового варіанту [Варіант Равеля – мал. 19]!

Як крик відчаю надривно звучить мелодія Мусоргського, і як знесилений, змучений внутрішній голос, звучить соло туби в оркестрі Равеля (6-й такт цифри 37).

Помірні, монотонні «кроки» фаготів, контрафаготів і басового спектру струнної групи ніби підкреслюють безвихідь, неминучість і нескінченність того, що відбувається на «картині» (оскільки вживання слова «картинка» тут було б занадто малозначним). Далі фактура Мусоргського ущільнюється, а звучання партитури Равеля «обтяжується» появою нових учасників цієї масової «ходи»: дерев'яні духові, валторни, інша частина струнної групи, арфа, потім великий, малий барабани, літаври – розвиток досягає свого піку до цифри 42, де *tutti* звучить вся оркестрова маса. Але такий «синергетичний вибух» не може тривати довго, оскільки учасники «ходи» вже з самого початку були знесилені, і лише неймовірне бажання вирватись із цього кола безвиході викликало (на десять тактів) спалах гніву, який і забрав усі сили, що залишалися. В знеможі, «відходять» деякі учасники-тембри і знову чути «самотню» тубу. Але ось, стійкість також залишає її, тому голос звучить обривками, до яких відгукується засурдинена валторна (7-й такт цифри 44), ще декілька тактів, чотири останніх «кроки» контрабасів *pizzicato*, ферамата: здається, що це кінець, занепад, «захід сонця»...

Але ось, немов у передсвітанковій імлі, з'являються просвітлені, хоральні (майже органні) звуки «Прогулянки». І як із попелу, відроджується її тема, яка звучить у флейт, гобоїв і кларнетів (цифра 46). У хмарі світла, як нагадування про колишні поневіряння, напружено звучать інтонації

контрабасів. І раптом, ніби хтось пустив «сонячного зайчика», і він, ковзаючи від свого джерела з предметів, зник на мить, загубився. Знову контрабаси нагадали про себе, але – раптово «картинка ожила», заграла сонцем, дзвоном і... флейтою пікколо.

Це передвісники дивного «акварельного етюд», під характерною назвою *«Балет пташенят, що не вилупились»* [Варіант Равеля – мал. 20].

Жива і легка звукова атмосфера п'єси (що відповідає початковим ремаркам Мусоргського) з перших же звуків вводить нас у надзвичайно піднесений, «пурхаючий» настрій всієї п'єси. Ефект шуму, виробленого крилами злітаючих пташенят, потріскування яєчної шкаралупи, або ж точкові удари маленьких клювиків – можливо все це і хотів зобразити Мусоргський, але набагато більш цінним тут є саме комплексне звучання образу, в його поєднанні з засобами звукової реалізації.

Равель, відчуваючи цю взаємообумовленість способу та засобів його реалізації, вдався до найбільш точної добірки «відтінків», здатних виявити таку кореляцію внутрішнього і зовнішнього. Його «тембральна палітра» включає спектральну різноманітність дерев'яної духової групи, яка завдяки легким акордам стакато на *pp* і своїй «дихаючій» природі, та завдяки підтримуючим загальний колорит і гармонічну основу щипкам арф і деренчанню малого барабана, ще більш повно розкриває скерцозну природу цього скороминущого «пташиного балету» (цифра 48).

Середній епізод Trio (цифри 52 – 53) кольоровано, розцвічено, а точніше оркестровано Равелем двічі (у Мусоргського тут знак репризи), і обидва рази дуже оригінально з точки зору тембральної вибірковості.

Флейтові форшлагі на тлі «крокуючих» восьмими фаготів і протяжних, засурдинених звуків валторни, підтримувані струнною групою, демонструють здатність органічного поєднання малої кількості вельми віддалених за своїм значенням тембрів, відтворювати справжнє «звучання образу» (цифра 52) [мал. 21].

У наступній цифрі 53 винахідливість Равеля поширюється не тільки на темброве співвідношення, а й на виконавські прийоми: у флейт з'являються шістнадцяті на стаккато, що створює враження ледь відчутного тремтіння мініатюрного пір'ячка рухомих пташенят, валторни беруть «крокову» ініціативу у фаготів, малий барабан стає активніше. І, безумовно, поява тембру челюсти (що озвучує мелодійну лінію) завжди привносить виразно-емоційне казкове забарвлення (цифра 53) [мал. 22].

Далі, слідуючи за ходом розвитку образу, додається тембр гобоя, звук дзвіночка і незвично тихі удари литавр. Але раптом скороминуща замальовка зникає також миттєво і органічно, як і з'явилася...

А перед нами грає своїми гранями вже цілком реальна (щоб не сказати реалістична) картина з життя: *«Два єврея, багатий і бідний»*. Мало того, у Мусоргського реалістичність підсилюється введенням дійових осіб і навмисною їх персоніфікацією. Про це свідчить його поточнююча назву ремарка: *«Самуель Гольденберг і Шмуль»*. Сповнені пафосу поєднання імені та прізвища першого персонажа, в сусідстві з коротким прізвищем другого – не єдина форма наближення до образу. І ця, детально «промальована» Мусоргським, образність, адекватна його авторському задуму, що ідентифікується в звуках равелівської оркестровки.

Завислий звук попереднього номера впевнено переривається унісонним звучанням «репліки», мабуть, першого з персонажів (цифра 56) [Варіант Равеля – мал. 23].

Grave-energico – ось далеко не останнє уточнення Мусоргського до загального настрою Andante. Це, здавалося б, вельми сумнівна двоєдність обтяженості і енергійності, проте має неймовірно дієву здатність характеризувати концептуальні завдання образу. Равель упускає це важливе уточнення в своєму партитурному запису, проте зберігає в оркестровому звучанні.

І ось з'являється, як би «врізається» у протипагу цій пихатості і впевненості (у цифрі 58), в тягучу гармонію дерев'яних духових, сколюючий

тембр засурдиненої труби. Здригання форшлагів і пунктирна лінія тріольних шістнадцятих, у всіх сенсах співзвучні образу, «продиктованому» на початку [мал. 24]. Надривні репліки бідного єврея розпалюють «звучну атмосферу», і до цифри 60 (2-й такт) викликають у відповідь реакцію першого – багатого єврея [мал. 25]. Поліфонічне проведення обох тематично-образних характеристик ущільнює і розширює озвучений простір образу. Тут Равель зберігає авторську ремарку Мусоргського *Andante. Grave* – [мал. 26].

«Тематично-тембральна полеміка» триває [мал. 27] аж до цифри 62, де вона раптом різко обривається і «слізно» (*con dolore*), немов «голос згори», що промовляє слова прохання, в цей діалог образів вклинюється солюючий тембр гобоя, дубльований I-ми скрипками [мал. 28].

Та нарешті – ось! Емоційно-образна динаміка поступово вичерпується, тембри усуваються, і раптово різка і холодна відповідь багатого перериває діалог. Крапку поставлено, думка завершена, образ виявлено, *діалог закінчено...*

2.3. Оркестровка М. Равеля як форма виявлення внутрішньої потенції фортепіанного тексту та його універсальної символіки. Текстологічний аналіз

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 звучачої тканини приховується складна драматургія, насичена образна семантика і потенційна «відкритість» форми. Про останньому детальніше.

Під «відкритістю» тут маються на увазі не якісь структурні особливості форми, а її властивість нести в собі щось більше, ніж можна побачити «неозбросним» оком, властивість потенційної оркестральності. Саме цю

властивість виявили проникливий погляд, тонкий слух, вишуканий смак і професійний інтерес Моріса Равеля.

Взагалі-то першим, хто звернувся до цього твору та зробив спробу оркестрування фортепіанних «Картинок...» був композитор *Михайло Тушмалов* (1861-1896). Він спромігся передати засобами оркестру найбільш характерні та "картинні" номери з усього циклу. У такому вигляді твір був публічно виконаний у 1891 році. Проте, у версії Тушмалова присутні лише сім «картин», за виключенням «Гнома», «Саду Тюїльрі» та «Бидла». Майже усі «Прогулянки» опущені, за винятком матеріалу останньої, який використовується автором оркестровки на початку твору – замість вступу. Можливо, зневага до цього конструктивного елементу (що є вагомим об'єднуючим фактором оригінальної концепції Мусоргського), стала причиною не популярності даної роботи, на відміну від оркестровки Моріса Равеля, яка займає одне з провідних місць у репертуарі симфонічних оркестрів світу.

Фортепіанний цикл «Картинки з виставки» в проекції оркестрової інтерпретації є неймовірно складним, оскільки він постає перед нами як збірка оркестрових «портретів-характерів, у яких індивідуальність визначає всі прояви: темперамент, поведінку, рухову пластику, манеру говорити» [109].

Отже ми можемо говорити про проблему точності відтворення персонажів картин засобами симфонічного оркестру.

Оркестр Равеля невеликий за складом; композитор використовує солюючі духові та ударні інструменти з яскравими тембрами, які нерідко персоніфікують героїв. У цьому (як вже згадувалося нами раніше) Равель слідує оркестровим традиціям Г. Берліоза [284]. Алгоритм аналізу інструментування в нашому випадку продиктований функціональною значущістю, специфічністю звучання і незвичністю тембрових співвідношень, а не послідовністю розташування того чи іншого інструменту на партитурній розкладці. Отже, постараємося вивчити оркестр Равеля з

наступних позицій: *тембр, функція, образне значення*. Причому, використовуємо для цієї мети специфіку функціонування деяких інструментів, що складають цей самий оркестр.

Флейта

У Равеля цей інструмент представлений флейтою безпосередньо і двома флейтами *riccolo*. Простежимо за просуванням цього тембру крізь п'єси циклу, за змінами його функціональності та тембральної значущості, а також прихованою семантикою цього тембру.

Тембр флейти вперше з'являється у «Прогулянці» для ущільнення туттійної вертикалі, що відповідає фортепіанному трактуванню цього моменту. На даному тембрі лежить ще і додаткове гармонійне навантаження. Флейта *riccolo* (починаючи з цифри 3) на деякий час посилює ефект ущільнення фактури і до кінця «Прогулянки» знаходиться в межах тембровості флейтової «тріади».

Далі слідує характерна замальовка «Гном». Тут флейтовий тембр покликаний для того, щоб підкреслити контраст вкрай високих регістрів і різкість «повизгувань» на *sf* перед ферматами цифр 7 і 8. В оркестровій інтерпретації ці фермати звучать ще більш виражено, утворюючи раптову, «підкреслену» тишу. Це більшою мірою розкриває потенційну «гру тембрами» всередині фортепіанної фактури оригіналу «Картинок». Починаючи з 8 цифри, флейта дублює «олюднений» тембр гобоя, що накладає на неї додаткову образну «відповідальність»

Принципово важливим і драматургічно значущим постає той факт (про який ми вже контекстуально згадували у попередніх підрозділах), що там, де в равелівській партитурі цифри 8 і 9, у фортепіанному варіанті Мусоргського стоїть знак репризи (!). Тобто, незмінний нотний текст Мусоргського двічі був колорований равелівською творчою уявою – тема, яка звучить у гобоя з флейтою, тепер доручена челесті. Цей приклад зайвий раз підтверджує відкритість знакового аспекту тексту Мусоргського тембральній варіативності мислення Равеля. По мірі просування тембр флейти набирає

все більшого функціонального обсягу. Дублюючи інші сольні інструменти і перебуваючи якби на верхній межі звучання, тембр флейти підкреслює «ефект відстані» у співвідношенні з нижньою тембральною межею, яка окреслена спершу тембром контрафагота, а пізніше посилюється появою тембрів тромбона, туби і контрабасів.

Поряд із центральним тембром засурдиненої труби, ця «звучаща маса» вже в дійсності створює драматургічно вибудований, сильний образ, порівняно із явною «графічністю» гартмановського задуму і, місцями, тембральною абстрактністю «картинки» Мусоргського.

Друге проведення теми «Прогулянки» задіє флейту лише з точки зору гармонійної включеності тембру в хоральне звучання оркестру.

«Старий замок» – наступна п'єса циклу – представляється вельми цікавою саме в аспекті своєї потенційної багатотембровості, яку необхідно «прочитувати» у фортепіанній фактурі Мусоргського, а в равелівській оркестровці вона фактично присутня. Саме в «Старому замку», не звертаючи особливу увагу на появу тембру флейти в якості дублюючого скрипки (24 цифра), флейта вперше (!) звучить як солюючий тембр, правда дубльований англійським ріжком. В даному контексті флейта – один з тембрів, використаних Равелем для створення різних варіантів звучання однієї і тієї ж теми, яка, до речі, у Мусоргського хоч і виписана одними і тими ж нотами в одному і тому ж регістрі, однак по суті своїй передбачає вибудовану тембральну драматургію.

Минаючи третє проведення «Прогулянки» (тут флейтовий тембр дублює елементи тематизму, що належить струнній і дерев'яній духовим групам), ми потрапляємо в «подібну зону» наступної п'єси, дивною з точки зору емоційної контрастності, що є першопричиною потенційної контрастності тембрів. Мова йде про жанрову замальовку «Тюільрійський сад».

Цю картину Мусоргський описує як алею у саду Тюільрі з «несамовитим роєм» дітей та няньками. Найбільш очевидна в оркестровці

цієї картини є відсутність групи мідних духових. «Важкий» звук, яким наділена ця група, на нашу думку, не зовсім влучно описував би зображених людей на картини. Діти та няньки емоційно характеризуються тембральною м'якістю.

Картину Равель розпочинає комбінацією дерев'яних духових інструментів (1 Fl., 1 Ob., 2 Cl. In A, 2 Fg). В 14 такті з'єднуючою являється струнна група. У оригіналі Мусоргський намагається диференціювати ці два розділи (один зображує дітей, інший – няньок) зміною регістру та ритмічним «збільшенням». Це є ефективним, проте Равель «розширює» цю двовимірну диференціацію за допомогою тембрового контрасту у групах оркестру. Більш того, відмінність між двома наборами персонажів в оркестровій версії більш виразно виступає у порівнянні з оригіналом (такт 15). Тут Равель знову використовує різні темброві групи, щоб відрізнити мелодійний антецедент від супроводу, тоді як Мусоргський обмежується артикуляцією «staccato проти legato», щоб проілюструвати такий же поділ.

До мініатюрної замальовки дитячої сварки, що триває близько хвилини, Равель з ентузіазмом ювеліра підшукує різні тембри, постійна змінюваність яких надає характеру п'єси ще більшу легкість і швидкоплинність. Діалогічність, яка присутня у Мусоргського у фактурному і структурному прояві, в оркестровці Равеля посилюється протиставленнями швидко змінюваних тембрів дерев'яної духової групи, в числі яких і тембр флейти. В цілому, ця п'єса є ніби якийсь «концентрат активності» дерев'яної духової групи. Струнні виконують тут або педальну, або ритмічну функції, поряд із арфовими вкрапленнями і тембром валторни, що з'являється в репризі.

Польотне, ніби вислизаюче завершення п'єси, минаючи драматургічно очікуване проведення «Прогулянки», впроваджує нас у новий контрастний образ – «Бидло»: у цій п'єсі тембр флейти присутній лише в туттійних епізодах, коли вся оркестрова маса Равеля обрушується образністю Мусоргського на нашу уяву.

І ось, знову чути відгомін тематизму «Прогулянки» (четверте проведення цієї теми), де з самого першого звуку на нюансі *p* диференційоване звучання всієї флейтової групи змушує прислухатися до «летючої» мелодії солюючої флейти. І у фортепіанному запису Мусоргського на «необхідність» саме цього тембру вказує як досить високий регістр, так і характер мелодизму. З точки зору тембрально-емоційного наповнення – це сумний, просвітлений діалог флейти, кларнета, гобоя і фагота, що приєднується пізніше, і валторни на тлі дубльованих реплік струнних. І хоч цей діалог короткочасний, але в континуумності його явно відчутним є нагнітання тривожних інтонацій; це як би продовження попереднього емоційного напруження, із яким учасники діалогу не в змозі так просто розлучитися.

Однак інтонаціям, пофарбованим у скорботні тона, не судилося бути тривалими: раптово з'являються флейтові форшлагги – провісники образу – миттєво їх «розбавляють», корелюючи таким чином наші попередні і майбутні «слухові враження».

Тут реалістичність зображення теж на боці Равеля. Крім простого факту, що флейта набагато більше здатна звучати як голос птаха, колористичні варіації, запропоновані різними тембрами групи дерев'яних духових, розкривають політембральні властивості *оркестру* як найбільш «природного» середовища для тембрально-образної реалізації цього твору. У оркестровці Равель здатний відокремити верхній мелодичний голос (Fl.) від акордів які грають гобої, кларнети та арфа, таким чином звільняючи «щебетання курчат» від підтримуючих гармоній. В цей самий момент він (голос флейти) подвоює мелодію (форшлагги випущені) у першому гобої та арфі. Ця різноманітність кольорів створює враження, що поміж пташенят здійснюється активний діалог, що засобами фортепіано зробити набагато складніше.

Таким чином у тріо, трелі (V-ni I) не перекривають безперервне цвірінкання (Fl.), як у фортепіанній версії. Равель також ефективно

використовує більші можливості оркестрового середовища для забезпечення ефективності цієї ієрархії. Підтримуючи флейту як солюючий характерний інструмент, спроможний до «щебетання», Равель змушує слухача пов'язувати цей інструмент із звуковидобуванням птахів у реальній живій природі. Ефект від оркестрового звучання цієї картини різко відрізняється від фортепіанного аналога Мусоргського: флейтовий тембр притягує своєю легкістю та природною ідентичністю.

Вже з першого такту п'єси «Балет пташенят» помітно, що звучання флейти являє собою його тематичне, тембральне і емоційне зерно. Це диктується фортепіанним рішенням і програмним задумом Мусоргського. У своїй оркестровці цієї «картинки» Равель знову виявляє чуйність та винахідливість. У першому проведенні теми п'єси він зберігає авторський знак репризи, і, таким чином, зберігає незмінною оркестровку епізоду (з 48 по 51 цифри). Інакше йде справа з середнім епізодом Тріо (цифри 52 – 53): Равель пропонує два варіанти оркестровки цього тематичного проведення – ще одне підтвердження варіативності мислення французького «майстра знаходження тембрів» і проникливості творця фортепіанного оригіналу. Що стосується безпосередньо флейти, то в першому випадку в неї структурно-тематична функція, у другому – колористична. А в цифрі 54 з'являється ще й тембр флейти ріссоло, який ще більше посилює значення цього тембру в оркестровці даної п'єси.

Наступна п'єса-картинка під назвою «Два євреї: Гольденберг та Шмуль». Ця назва з'являється у редакції Павла Ламма (найдокладнішого редактора творів Модеста Мусоргського) і нічим не підтверджується у каталозі живописних першоджерел художника Гартмана. Фактично, аналізуючи рукописи, можна виявити, що це єдина картина, яка в автографі Мусоргського не має назви. У передмові до нотного видання «Картинок» (1887) Стасов описує цей твір як «два польських євреї, один багатий, інший бідний». Але незважаючи на формальну розпливчатість у формулюванні назви картини, її забарвленість та яскравий внутрішній колорит

проступають чітко. Розумний вибір інструментарію та специфічних тембрів симфонічного оркестру, у цій частині на рівні емоційного сприйняття посилює класову різницю між двома євреями. Суцільний унісон струнної групи використовується для зображення одного з персонажів.

Тут Равель вирішує посилити інтенсивність шляхом використання певної техніки гри на струнних інструментах (Sul G). Струна Соль на скрипці за своїми тембровими характеристиками є найбільш «щільною» та насиченою. Додаючи англійський ріжок, два кларнети, бас-кларнет і два фаготи до групи струнних інструментів, Равель поєднує інструменти (з колористичним багатством), що символізують «силу», та які можуть бути протиставлені «інструментальному рішенню», що зображує протилежного «слабкого» персонажа.

Труба, позначена *con sordino*, зображує прохання біднішого з двох персонажів. Щодо використання двох гобоїв можна сказати, що Равель свідомо вводить два інструменти (які не використовуються на початку картини), щоб відрізнити символи. Хоча Мусоргський дійсно зображує соціальний контраст у диференціації фортепіанних регістрів та в динаміці, але оркестровка Равеля, що має тенденцію асоціювати конкретні інструменти з певними символами, надає цим символам набагато більшої потужності. Невипадково ціла оркестрова група присвячується багатому єврею, тоді як бідному «служить» лише один інструмент. Можна також зазначити, що повторювані тріольні структури у розділі *Andantino* не являються особливо притаманними фортепіано.

У жанровій замальовці «Два єврея» тембр флейти зовсім не використаний, а п'яте проведення «Прогулянки», «заявлене» у Мусоргського, в оркестровці Равелем зовсім ігнорується. Тому прямий перехід з однієї п'єси в іншу (минаючи «Прогулянку»), тільки підсилює образно-емоційний контраст між ними.

Наступна п'єса – «Лімож Ринок» або «*La marche (la grande nouvelle)*». Концепція цієї картини дуже схожа на концепцію картини Тюільрі. Обидві

вони в тій чи іншій мірі заключають у собі діалог у різних формах – вербальний (Лімож) чи невербальний (Тюільрі). Версія Мусоргського здається трохи суперечливою, адже голоси майже завжди рухаються разом, а відповідні реєстри правої та лівої рук завжди знаходяться в безпосередній близькості один до одного. Іншими словами, просторового відчуття у фортепіанному оформленні «суперечки» може здатися не достатньо. Тоді як засоби, використані Равелем в оркестровці цієї картини забезпечують яскравий приклад того, як він використовує поєднання оркестрових тембрів для підвищення бажаного реалізму. У композиції оркестрової версії Равеля начебто «висвітлюються» різні розділи мелодії (визначені різними артикуляційними прийомами у фортепіанному оригіналі), які доручені не тільки інструментам з характерним звучанням (валторна, англійський ріжок, кларнет), але й цілим оркестровим групам.

«Лімож. Ринок» – ще один приклад діалогічності мислення Мусоргського і явної сприйнятливості до цієї діалогічності Равеля. Флейта тут – один з тембрів, який «кидає» свої короткі репліки. В цілому, вся п'єса – це, свого роду, тембральна «мінливість». Тут один тембр як би в хаотичному порядку змінює інший, і ці зміни в одному випадку різко контрастні (цифра 67: валторну змінюють скрипки, пізніше флейта), в іншому – здійснюються методом нашарування тембрів (цифра 68: на звучання флейти, в поєднанні з гобоєм та тромбоном, накладається тембр валторни, потім флейти *riccolo*, англійського рижка та кларнета). У фортепіанному варіанті Мусоргського контрастні елементи «відтіняються» за допомогою зміни штрихів як основних засобів виразності, за рахунок зіставлення реєстрів, поряд із динамічними наростами і спадами (там, де Равель використовує нашарування або зменшення кількості тембрів), і навіть за рахунок зміни розміру в середньому епізоді (цифри 71 -72: зміна з 4/4 на 3/4).

Тембр флейти і флейти *riccolo*, що всюди з'являється і зникає в цій «ринковій метушні», тільки посилює ефект впливу цієї «картинки» на уяву.

Неймовірно чітко промальована Мусоргським, вона «незрівнянна» в «дзеркалі» равелівської оркестровки.

У наступній п'єсі, «Катакомби», Равель «функціонально» ігнорує тембр флейти, а в п'єсі «З мертвими мертвою мовою» флейтовий тембр (в особі флейти *riccolo*, цифри 81-82) з'являється як фонічний відгомін, підсилює ефект, створений струнним тремоло. Злігований звук фа-дієз відповідає педальній функції свого аналога в фортепіанному варіанті. Тут фактично п'ятий раз, оточена фігураціями і тягучими акордами, звучить тема «Прогулянки». З точки зору образності, флейтовий тембр як би підсилює ефект дзвінкої тиші підземного світу катакомб, де тиша в дійсності має своє звучання, а будь-який випадковий звук на її тлі здається таємничим, страхітливим. І коли ми болісно прислухаємося до цього звучання тиші, то вона видається ще більше дзвінкої, і тільки оточуючі кам'яні склепіння мовчазні й непорушні...

«Баба-Яга» – ця картинка несподівано вривається з усією силою магії та чаклунства у світ реальних речей, що панує в попередніх «Катакомбах». П'єса побудована за зразком малюнка Гартмана, що зображає годинник у вигляді хатинки Баби-Яги на курячих ногах. Але Мусоргський не замикає такого потужного персонажа у рамки годинника чи кімнати – він іде від образу до персоніфікації, від ідеї-символу до сюжету. У тексті передмови Стасов також зазначає, що «Мусоргський додав політ Баби-Яги у ступі». Тут Баба-Яга – не кімнатна деталь інтер'єру еру, а майже реальна, страшна відьма із залізними зубами, що взята зі спадщини слов'янського фольклору. Вона живе глибоко в лісі, в хатині, яка може рухатись на своїх надзвичайно великих курячих ногах. Пересуваючись, хата постійно обертається, допоки не буде вимовлено таємне закляття. Та всякий раз, коли сама Баба-Яга з'являється, здимається лютий вітер, нахиляються дерева, сиплеться каміння, і вся природа стає рухливою...

Можна припустити, що «Баба-Яга» відноситься до ряду міфічних персонажів, яких у циклі явно двоє – це сама Чаклунка та Гном. Мабуть не

випадково ці два образи майже симетрично розташовані на початку та в кінці усього циклу. «Гном» – перша картинка після вступної «Прогулянки», а «Баба-Яга» – остання перед фінальними «Богатирськими воротами», що фактично і є триумфальна розгорнута версія «Прогулянки».

Вертаючись до проблеми *оркестрового перевтілення фортепіанного періоджерела*, можна абсолютно впевнено стверджувати, що можливості симфонічного оркестру тут відіграють провідну роль. Оркестр насправді здатний передавати неймовірну кількість барв та їх відтінків, підкреслювати та посилювати контрасти, а також є ідеальним «інструментом» для втілення фантазійних, казкових образів. Персоніфікація та детальніше – опрацювання тембрів, оригінальний склад оркестру, та, насамкінець, майстерність та витонченість, із якими Равель оркеструє цикл, в цьому образі сягає неймовірної «картинності». Він наче «коментує» кожен рух, кожен примхливу думку цього «летючого хаосу». Але цей хаос – лише видимий, точніше – його атмосферу можна відчутти під час прослуховування. Тоді як у конструкції та побудові оркестровки у Равеля панує абсолютна ясність та виваженість. Це, наприклад, наочно представлено у перших розділах (А-А1) Баби-Яги. У розділі В, позначеному *Andante mosso*, Равель, по-перше, повільно додає більше оркестрових «сил», але підтримує м'яку динаміку. По-друге, розділяючи акомпанемент та мелодію, Равель усуває притаманну цьому розділу напругу, яка виникає при виконанні епізоду на фортепіано – внаслідок того, що піаніст має грати обидва елементи однією рукою (аккордову фактуру разом із мелодійною лінією у верхньому голосі, паралельно з пересуванням середнього голосу), тоді як друга рука зайнята так званім «дзеркалі» "третім" фактурним шаром. Отже, диференціація тембрів та музичних напластувань є вельми важливою та конструктивною прерогативою симфонічного оркестру.

«Хатинка на курячих ніжках» – тут флейта з'являється в момент, найбільш підходящий для цього тембру. Кому як не всім трьом флейтам (двом флейтам і флейті *riccolo*, цифра 86) опинитися на вершині назрівання

теми-кульмінації, пройшовши крізь масу дерев'яних і мідних духових, і «лавиною скотитися» прямо в тему (цифра 87), яка звучить у валторн і труб? Надалі тембр флейти виступає в якості дублюючого, а в середньому контрастному епізоді *Andante con mosso* (цифра 94) I і II флейти поперемінно грають фігурації на *p* тріолями. При цьому ні тембр, ні звуковисотність обох флейт нічим не відрізняється, а у фортепіанному тексті Мусоргського ця фігурація виписана просто в одному і тому ж рядку та в одному і тому ж голосі. Звичайно, можна зробити акцент на технологічному аспекті, можливо, має відношення до вибору Равелем оркестрового прийому в цьому епізоді. Мається на увазі певна технічна складність, що виникає у духових інструментів при необхідності безперервного тремолювання, як наслідок специфіки організації дихання. Але, незважаючи на причину виникнення равелівського прийому, тут можна констатувати приховану темброву діалогічність при зовнішній монодійності звучання. А от ближче до цифри 95 починається дійсний діалог тембру флейти з кларнетом і бас-кларнетом. В цифрі 96 флейта передає функцію тремолювання II скрипкам, а разом із *pizzicato* II скрипок і «дзенькаючими» обертонами челюсти звучать флейтові «сплески», що відтіняють тему у баса і туби. Максимально вивірена, барвіста оркестровка цього епізоду ще більшою мірою виявляє ту саму багатоплановість, яка відображена у Мусоргського безпосередньо в нотному запису (мова про переходи музичного плану з однієї руки в іншу тощо).

До самого завершення цієї казкової п'єси тембр флейти залишається специфічним тембром, поява якого створює особливий фонізм як інструментальних груп, так і всього оркестру. У «дублі» з тембром іншого інструменту флейта набуває особливої м'якості, а в туттійних епізодах надає польотності і при цьому посилює щільність оркестрової «вертикалі».

І ось, фінальна п'єса циклу – «Богатирські ворота» – відкривається потужною звуковою хвилею групи духових у супроводі літавр (цифра 107). У шостий раз звучить тема «Прогулянки», але в подвійному збільшенні, що надає цій співучій темі нової значущості та ефектності.

Але ще повернемося ненадовго до більш локального аспекту наших міркувань – до флейти. У цій п'єсі вона з'являється в цифрі 108, дублюючи мелодійну лінію духових груп. А з цифри 109 до духових приєднується і вся струнна група у поєднанні з літаврами, тарілками і великим барабаном. І до хорального звучання цифри 110 (де беруть участь лише тембри кларнета, бас кларнета і фагота) вся монументальна оркестрова маса (включаючи 2 флейти) є єдиним монолітним «потокм звучання». Цифра 111 стає яскравим прикладом того, наскільки добре Равель усвідомлював стереоскопічні властивості оркестру і як вміло він ними скористався. Мова йде про низхідні і висхідних пасажи у восьмих. У першому типі пасажів – низхідному – Равель поступово «розріджує» оркестрову «звучащу тканину» за рахунок зменшення кількості тембрів: спочатку «знімає» тембр флейти *riccolo*, потім флейти, гобоя і англійського ріжка, і паралельно знімає частину струнної групи. А в другому типі пасажів – висхідному – він навпаки «нашаровує» тембри у зворотному порядку: струнні з англійським ріжком, гобой, флейта, і, нарешті, флейта *riccolo*.

У цифрах 112-113 функціонально все аналогічно цифрам 109-110, в 114-116 флейта і флейта *riccolo* знову ущільнюють гармонічну вертикаль і дублюють мелодійну лінію. Цікавими виглядають ще кілька «ефектів», що застосовуються Равелем. Там де у Мусоргського (у фортепіанному варіанті) фігурації восьмими, що імітують дзвін, є моменти *crescendo* або ж просто емоційного нагнітання, але при цьому тривалості фігурацій залишаються незмінними. Реалізуючи ж цей епізод в звучанні оркестру, Равель використовує тут подрібнення тривалостей в партії флейти, скрипок і альтів.

А за два такти до цифри 117, де відбувається стрімкий емоційний зліт, у флейти навіть виписаний пасаж шістнадцятими, дубльований кларнетом і *glissando* двох арф. Тобто, динамічне посилення, позначене в фортепіанному тексті Мусоргського, «інтерпретується» Равелем як фактурне «ущільнення».

Зривається спадний пасаж фіналу, збудований за тим же принципом, який описаний вище, приводить нас до оркестрового тутті, де знову звучить тема «Прогулянки» в збільшенні (один до чотирьох).

Ударні інструменти

Ця інструментальна група у Равеля представлена дуже широко і в досить оригінальному контексті. Крім традиційного набору – літаври, малий барабан, тарілки, великий барабан, а також трикутник, ксилофон і челеста, Равель забезпечив свою оркестровку ніжним звучанням дзвіночків, глибоким тембром дзвонів (мі-бемоль), екзотичним там-тамом, і, в якості своєрідного оркестрового спецефекта, в його оркестровці зустрічається механічні звуки бича і тріскачки. Контекстуальна специфіка появи кожного з тембрів в оркестровці Равеля з неймовірною точністю відповідає фортепіанному графічному еквіваленту у Мусоргського. Крім цього, доречність вживання Равелем тембру того чи іншого ударного інструменту посилює образно-сміслову сторону звучання «картинки», розкриваючи невластиві фортепіано (незважаючи на його уявну «ударну» природу) фонічні абстракції і тембросплетіння.

Літаври.

Даний інструмент володіє достатньо широкою варіативністю в області виконавських можливостей. Це стосується як технологічного, так і звучущого аспекту. Напівсферична (а в деяких випадках параболічна) форма корпусу, поряд із шкіряною обтяжкою, дозволяє видобувати з цього інструменту як глибокі приглушені, так і гучні, але, в той же час, м'які, ніби “матові” звуки. Принцип виконання може варіюватися від поодиноких ударів, до логічно побудованої ритмічної лінії, а також прийом тремоловання, наближений до розкатів грому у всіх його динамічних нюансах, здатний розширювати звуковий простір майже необмежено. Функцію посилення перерахованих вище ефектів іноді беруть на себе палички, наконечники яких можуть бути оформлені різними матеріалами (фільцем, шкірою; у деяких випадках використовуються наконечники, виконані з дерева) [73].

В партитурі Равеля литаври вперше з'являються у другій п'єсі циклу «Гном» (цифра 8) на нюансі *mf*, де вони ритмічно дублюють низхідні акордові інтонації флейт і гобоїв. Акцентована перша доля $\frac{3}{4}$ перед синкопою підкреслює необхідну тут сухість інтонування. У Мусоргського тут присутнє додаткове підкреслення сильної долі за рахунок форшлага в басу, що у Равеля і підкріплює тембр литаври. При цьому тембром литавр підкреслюється саме перший з трьох низхідних синкопованих обертів, що складають фразу, яка повторена двічі, проте другий раз вже звучить у флейти у поєднанні з кларнетом і гобоєм. Дане проведення в інтерпретації Равеля тембрально, звуковисотно і емоційно виправдано через співвідношення зі зміною вищевказаних параметрів у фортепіанному варіанті. Далі, минаючи репризність проведення цієї теми в іншому тембровому співвідношенні (до детального розгляду подібних епізодів ми вже неодноразово звертались у попередніх підрозділах), литаври вступають в цифрі 11 – середній епізод «картинки» *Poco meno mosso, pesante*, де остання вказівка Мусоргського (*pesante* – італ. «важко») Равель забезпечує саме м'якими ударами литавр, що припадають на першу долю наступних тактів.

Підкріплюється це акцентування короткими ударами великого барабана і звучанням фаготів; все це сприяє підкресленню діапазонно-тембрального розриву із дерев'яними духовими, який у Мусоргського виписаний як регістровий, в першу чергу. Аналогічні дії здійснюються литаврами в наступних цифрах 12 – 14. На завершення вихрового пасажу струнних і дерев'яних духових у фіналі «Гнома», поряд із тарілками, малим і великим барабанами, литаври здійснюють акцентований удар на останній ноті *ff* (цифра 18). Ніби ілюстрована казково-міфічна істота стрімко зникла, розчинилась, розсипалась, або ж «вдарилась об землю» і трансформувалась в іншу форму... І куди б не завели нас такі «казкові» міркування, все ж саме глибокий «громоподібний» удар литавр посилює цей асоціативний ряд.

До речі, звернення до подібної казкової, *ірреальної образної сфери* було неймовірно близьким Равелю. Тому свідчать постійні його звернення до

вигаданих персонажей у своїх творах, причому кожен раз в різних музичних жанрах: вокальних циклах, окремих п'єсах, а також більш великих, таких як опера і балет. Можливо, короткий «огляд» таких равелівських «фантазій» зможе надати подібним твердженням більшої переконливості [130, с. 94].

«*Різдво іграшок*» (Noël des jouets), пісня для голосу з фортепіано (1905), для голосу з оркестром (1906) на слова Равеля; «*Природні історії*» (Histoires naturelles), цикл пісень для голосу і фортепіано на слова Ренара (1906), де серед персонажів циклу – «Павлін» (Le paon), «Цвіркун» (Le grillon), «Лебідь» (Le cygne), «Зимородок» (Le martin pêcheur), «Цесарка» (La pintade). Кожен з них персоніфікує окрему п'єсу циклу; «*Нічний Гаспар*», або «Нічні примари» (Gaspard de la nuit) для фортепіано за віршами в прозі Алоізія Бертрана (1908), де перша п'єса «Ундіна» (Ondine) і третя «Скарбо» (Scarbo) – демонструють типових представників світу міфології, і лише п'єса «Шибениця» (Le gibet), що стоїть між ними, здійснює цілком реальний зв'язок з уже не цілком реальним світом [130, с. 81]...

«*Павана Красуні, що спить у лісі*» (Pavane de la Belle au bois dormant) для фортепіано в 4 руки за Шарлем Перро (1908). Мабуть, звернення до твору «національного» французького творця літературних казкових образів для Равеля теж не випадкове. А з огляду на обрання їм «ігрового», за принципом своєї дії, жанру 4-х ручного фортепіанного ансамблю, лише підсилює всі ці внутрішні семантичні зв'язки.

Надалі ідея цієї п'єси була розвинена створенням циклу «*Моя Матінка Гуска*» (Ma mère l'Oye), який представляв собою п'єси для фортепіано в 4 руки, знову ж таки, за казками Перро і мадам д'Онуа (1908-1910). Туди увійшла вищезгадана «Павана красуні, що спить в лісі» (Pavane de la belle au bois dormant), а так само п'єси «Хлопчик-мізинчик» (Petit poucet), «Поганенька – Імператриця Пагод» (Laideronnette, impératrice des pagodes), «Бесіди красуні і чудовиська» (Les entretiens de la belle et de la bête), «Чарівний сад» (Le jardin féerique).

У 1911 році Равель оркестрував цю сюїту, і в січні 1912 року вона вперше прозвучала в Парижі. Наступного року, із додаванням кількох епізодів, в Парижі на цю музику був поставлений балет «Сон Флорини» в п'яти картинах за сценарієм самого Равеля. Така от чарівна історія створення та існування даного «казкового» циклу, яка зайвий раз підкреслює тот факт, що коли Равелю справді сподобалась яка-небудь «гра», то він може загравати у неї дуже довго і з натхненням, що не згасає [130, с. 108].

У ряду казково-літературних сюжетів, запозичених Равелем, лежить ще одна дещо епічна історія, яка в усі часи незмінно викликає неабиякий інтерес митців в усіх сферах. А саме – історія дивного лицаря Дон Кіхота та його оточення, що знайшла своє відображення у равелівській *«Трьох піснях Дон Кіхота до Дульсінеї»* (Don Quichotte à Dulcinée), цикл пісень для баритона і оркестру на слова Поля Морана (1932-1933): Романтична пісня (Chanson romanesque), Епічна пісня (Chanson érique), Застільна пісня (Chanson à boire).

Одну з помітних позицій у ряду музично-казкових творів Равеля займає опера-балет «Дитина і чари» (L'enfant et les Sortilèges), лірична фантазія за сюжетом письменниці-казкарки, сучасниці Равеля – Габріель Колетт [130, с. 201], що складається та 21-ї партії для сопрано, мецо-сопрано, тенорів, басів, змішаного та дитячого хорів і оркестру. Це твір знову наближає нас до дитячої чистоти і відкритості равелівського методу досягнення істинного художнього смислу.

Поезія дитинства, погляд на світ очима дитини, для дитини, разом із дитиною – ось те, що представляється Равелю «чистим мистецтвом». Казкові герої, ожилі предмети, явища природи, що говорять, тварини та іграшки: все це деколи набагато реальніше для Равеля і його музики, ніж справжнє, природне життя людей і навколишніх явищ. Свідченням цього, крім музичних артефактів, є і спосіб життя самого «музичного казкаря», що також розширює наші міркування про символічність «дитячої» теми у творчості Равеля (Підрозділ 1.3.).

Ось як це “явище із життя композитора” описує **В.Жаркова**: *«Интер'єр його будинку на віллі в Монфор л'Аморі в передмісті Парижа був, по суті, витвором декоративно-іграшкового мистецтва. Маса невеличких дрібничок, поза функціональних, але проте дуже милих, сувенірів, ляльок. <...> ажурні меблі, ексклюзивне авторське планування кімнат, нарешті, схованка в бібліотеці, де зберігалися незавершені рукописи – що може бути більш загадковим і манливим до тайнства?»* – риторично завершує дослідниця [64, с. 145-164].

У безперервній грі Равеля зі своєю уявою, у атмосфері містерії народжувалися його казкові образи, виявлялися до того не бачені форми, викристалізовувалась непідвладна опису система звучностей. Але при всій видимій спонтанності, це дійсно була система, що можна сказати і про весь устрій життя Моріса Равеля [64, с. 165-169].

Подальше проведення «Прогулянки», 3-я картинка «Старий замок» і 4-та картинка «Тюільрійський сад», взагалі позбавлені «підтримки» групи ударних інструментів. А нас цікавлять літаври, що з'являються в 4-й картинці, яка швидше «картина маслом» за масштабом своєї образності – «Бидло». Літаври тут з'являються в 4-му такті 41-ї цифри, витримуючи синкопований ритм. Підкреслена слабка доля знаходиться в своєрідному ритмічному діалозі з ударами великого барабана на сильну долю. У співвідношенні це дає відчуття руху восьмими, незмінно випсаного у фортепіанному тексті, і, враховуючи передкульмінаційну зону, напруга посилюється фонетичними властивостями даних ударних інструментів.

Далі, в цифрі 42 літаври «відчувають ритмічне ущільнення», і, незважаючи на традиційні сильні долі великого барабана, починають рух восьмими. В цифрі 43 щодо літавр ритмо-фонічне рішення Равеля аналогічно цифрі 41. Той же ритмічний діалог, але вже не всередині оркестрової маси, а на тлі солюючої туби, з останніми звуками якої також закінчується і участь літавр.

Наступну появу літавр ми можемо спостерігати пізніше, в 9-й картинці «Хатинка на курячих ніжках» (цифра 83). Хоча Равель виписав на початку партитурної розкладки цієї п'єси майже весь свій ударно-екзотичний «набір», включаючи там-там, ксилофон і челесту, однак з першої ноти нас зустрічає саме сухий удар літавр *ff* на першу долю, і, як відлуння – удар великого барабана на другу. Далі, дублюючи ритмічну структуру реплік струнних і духових знову ж на першу долю, планомірно отримує ту саму «відповідь» великого барабана. Подібний принцип діє і в цифрі 84. У цифрах 85 – 87 тембр літавр відсутня.

Відповідаючи трьом потужним октавним ударам фортепіано, з 3-го такту цифри 88 партитури Равеля (принцип зберігається до цифри 90), на нас обрушуються три ритмічних удари літавр, потім раптовий, різкий удар на першу долю цифри 91, далі потужний дубль із міддю і малим барабаном у 2-му такті цифри 93, якби у відповідь на репліки струнних, дерев'яних духових і великого барабана. Точне звукове відтворення фортепіанного октавного подвоєння (2-й такт цифри 93). В середньому епізоді (цифри 94 – 97) ударні не беруть участь, а з настанням, так званої, репризи (в цифрах 98 – 106), роль літавр аналогічна експозиційного розділу.

І ось, нарешті, ми підійшли до завершального 10-го епізоду цієї живописно-музичної містерії. Масштабна «картина маслом» «Богатирські ворота», виконана Мусоргським у цілком «суріковській манері», і зовсім не обмежена рамками витонченого архітектурного проекту Гартмана, у Равеля стає фрескою. Тут (цифри 107 – 108) він «розгортає» перед нами всю «важку артилерію» як групи ударних, так і духових. Tutti звучать монументальні акорди у виконанні групи фаготів, всієї міді, і кожна доля підкріплена ударом літавр. У Мусоргського тут, аналогічно середньому епізоду «Гнома», форшлаг до басового звуку акорду в лівій руці. Цей ефект відтворюється і навіть перебільшується саме ударом літавр. А в цифрі 109 безпосередньо самі літаври виконують удар з форшлагом. І це не випадково, так як в фортепіанному варіанті в цьому місці виписаний форшлаг до акорду в обох

руках, але вже з розривом в октаву (!). Саме це механічне зусилля, необхідне при фортепіанному виконанні даного епізоду, у Равеля замінено фонічними ефектом, створюваним форшлагом литавр.

Хорал цифри 110 – дивовижне поєднання кларнетів, бас кларнета і фаготів на нюансі *p* (*senza espress.*) – обходиться без допомоги яких-небудь інструментів, тим більше ударних. Але раптово (цифра 111), вивержений «водоспад» флейт, гобоїв, 2-х арф і струнних обрушується на «колони» мідних, у «основи» яких знову чути удари литавр, по функції аналогічні удари в цифрі 107. І після поворотного руху оркестрової маси вгору на *crescendo*, всі звуки обриваються новою появою хоралу, але вже в іншій тональності і на *ff*. Але! Равель кардинально змінив динамічне трактування цього епізоду (цифра 113): у нього тут хорал знову звучить на нюансі *p*, що ще більше відтягує настання кульмінації і посилює напруження, і хоча ремарка *senza espress.* збережена, це вже лише видимий контраст, і по факту явне «затишшя» перед появою нових яскравих звучностей.

З цифри 114 вже чути перші удари дзвону, яким по черзі відповідають звуки тарілок і там-тама (на другу сильну долю такту). І ось, в 5-му такті цифри 115 знову з'являються литаври: гуркіт, створюваний їх приглушеним тремолованням, підсилює відчуття руху і поступовості наростання звучності. Для фортепіано цей епізод виписаний розлогими «кроками» восьмих в діапазоні трьох октав, що досить проблематично зіграти «непомітно», і, крім того, у Мусоргського тут стоїть ремарка *crescendo*. А для оркестрового ресурсу це більш ніж можливо, тому з початку цифри 115 партитури ми спостерігаємо фігурації восьмими у струнних в межах терції, а регістрово-діапазональні стрибки вміло розподілені Равелем між різними групами інструментів. І тембр литавр з'являється саме в той момент, де у Мусоргського *crescendo* і початок підйому.

Минаючи цифру 116, у 3-му такті (і далі) цифри 117 литаври з'являються в якості посилення акценту на другій долі такту, і відповідають появі октавного подвоєння в партії фортепіано. В оркестрі акцент

підсилюється ще і за рахунок дублювання бас кларнета і фаготів, а також труби і безперервного (цифри 114) діалогу тарілок і там-тама, удари яких (як уже говорилося вище) припадають на другу сильну долю такту.

Інструментування наступного спадного стрімкого пасажу аналогічне за своїм рішенням цифрі 111, і удар литавр, немов рушійний імпульс, вривається в першу долю цифри 118, поряд із *тарілками і дзвоном*. Пасаж приводить нас до завершального, фінального, підсумкового епізоду *Meno mosso sempre maestoso* (цифра 119). Тут, немов на завершення переможної ходи, тутті звучить вся духова і струнна групи, і кожна зміна гармонії супроводжується ударом литавр аж до цифри 122. Потім, появи тремоло литавр в 5-му такті цифри 123 знову-таки пов'язані із загальним *crescendo*. Роль литавр в цифрі 124 обмежена підтримкою мелодійних акцентів тутті.

І з відчуттям близькості фіналу, ми можемо констатувати дивовижний дар Мусоргського «передчути», а Равеля – являти. Їх дистанційна ідейна єдність і є запорукою того казково-епічного «кроскультурного звучання», концентрат якого поданий тут і конструктивно, і тембрально, і динамічно. Знову, підсилюють басову «природу» форшлаги литавр на сильну долю (цифра 125), підтримувані тарілками, великим барабаном і там-тамом, з'являються як еквівалент фортепіанного форшлага через октаву. Протягом останніх 5-ти тактів цифри 126 (і всього твору взагалі) відчутно завершальне «тремтіння атмосфери», забезпечене тим же набором ударних, і до самого останнього звуку нас не покидає усвідомлення органічності, доцільності і навіть необхідності використання саме такого тембрального співвідношення, яке надав нам симфонічний геній Равеля.

Висновки до Розділу 2

Завданням даного розділу стало *виявлення діалогічного ігрового простору між Равелем та Мусоргським, здійснюваного на рівні тексту*. Наведені у розділі міркування дозволяють нам сформулювати певні висновки:

- **форма міжавторського діалогу** в контексті творчості М. Равеля розглядається як основоположний принцип його взаємодії з близьким інтертекстуальним простором;
- **потенційна оркестральність фортепіанного твору М. Мусоргського «Картинки з Виставки»** є потужним прецедентом в контексті виникнення явища **інтертекстуального діалогу із М. Равелем**;
- здійснення Равелем семантичного переосмислення тематизму Мусоргського являється *співвіднесенням* образу, звуку, фактури та артикуляції;
- підкреслення образної специфіки тематизму Мусоргського здійснюється Равелем саме за рахунок **тембрової персоніфікації образів**;
- занурення у сферу **іреальних образів** в творчості Равеля підкреслює зацікавленість композитора у казково-міфологічних сюжетах, про що свідчать постійні його звернення до вигаданих персонажів у своїх творах, причому кожен раз *в різних музичних жанрах*: вокальних циклах, окремих п'єсах, а також більш великих, таких як опера і балет;
- створення діалогічного простору на рівні тексту, при залученні **особистості інтерпретатора**, дійсно підсилює **ігровий контекст** будь-якого музичного твору Моріса Равеля.

Таким чином, **діалогічний простір** в контексті творчості М. Равеля розглядається як основоположний принцип його взаємодії з близьким **інтертекстуальним простором**, що знаходиться в подібній до равелівського мислення ноосфері. Таким прикладом є його ідейний діалогізм із творчістю М. Мусоргського, в якому Равель, спираючись на заданий тематизм, переконструює його відповідно до власного світовідчуття, надаючи йому таким чином *додаткового семантичного наповнення*.

Принцип мислення Равеля за нашою думкою полягає саме у здатності безпомилкового витягу із усієї маси існуючих авторських текстів найбільш здібних реалізувати його власну авторську **ідею тексту**, знаходячи при цьому

так звані перехідні зони, де вже *існуючий текст відкритий для ведення діалогу*. У подібний діалог Равель вступає «за допомогою тексту», і таким чином реалізує свій авторський текстуальний задум.

Явище **інтертекстуальності**, як ще одне із ключових понять розділу, поширюється також і на фортепіанний стиль М. Равеля, як у його локальності, так в глобальному співвіднесенні з оркестровим мисленням композитора. Враховуючи специфіку типу композиторської особистості М. Равеля, можна констатувати, що *сфера фортепіанної музики і сфера симфонічної музики є для нього джерелами натхнення, що постійно взаємозбагачуються*. Тому звернення Равеля до творів різної жанрової приналежності на предмет оркестровки, окрім «дару оркестрового предслухання», розкриває і здатність композитора відчувати специфіку фортепіано навіть поза будь-яким зв'язком із конкретно вираженою функціональністю інструменту.

В ході дослідження явища *діалогу* та *інтертекстуальності* у творчості М. Равеля, момент виявлення принципів та методів роботи композитора над різними типами і формами тексту, дозволяє в практичному досвіді виконавця-інтерпретатора розширювати уявлення про оригінальний (фортепіанний) твір Мусоргського, доповнюючи його об'ємністю оркестрового варіанту Равеля, виступаючи таким чином як учасник діалогу на рівні тексту, та посилюючи діалогічне поле та ігровий контекст.

Отже, «*вібрації*» цих двох текстів, за нашою думкою, настільки співпадають за своєю потужністю та семантичною «навантаженістю», що, можна припустити, саме *на рівні тексту*, у формі *міжавторського інтертекстуального діалогу* був здійснений також і *діалог інтерпретацій*.

РОЗДІЛ 3

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ, ВИКОНАВСТВО, ГРА

3.1 Поняття гри в контексті семантичного ланцюга «композитор-виконавець-слухач» та особистість виконавця як концептуальний фактор у творчості Моріса Равеля

Гра старша за культуру, культура виникає та розвивається у грі, має ігровий характер [241, с. 7].

По суті, характер всякого музикування – це гра [241, с. 157].

Й. Хейзінга, «Homo Ludens»

Мистецтво як вищий ступінь людської **гри**, показник її завершеності, що проявляється у стані «ідеального», *має глибинний онтологічний статус*. Явище витворів мистецтва – це зняття «повсякденного» з перетвореної дійсності в її істинній формі, своєрідне звільнення, повернення до справжнього буття – згідно *ролі гри у герменевтиці, що виражається у перетворенні в структуру*.

Виступаючи у такому контексті **гра-мистецтво** знаходиться в іншому світі, замкнутому в собі. При цьому гра-мистецтво ніколи не буває автономною: вона завжди вимагає *спостерігача*, навіть при його відсутності на початку здійснення. У свою чергу істинний спостерігач повністю віддається грі мистецтва, занурюється у її «світ», де в індивідуальній формі знаходить тотожність із самим собою, із своїм власним «світом». В контексті даного ланцюга, спираючись на герменевтичний інтерпретаційний метод, можна говорити про створення *ігрового діалогу між виконавцем та спостерігачем* (виконавцем та слухачем, у більш вузькому розумінні).

Х.-Г. Гадамер у своїй роботі «*Істина і метод*», у ході дослідження явища гри, робить акцент саме на естетичній її сутності. Автор стверджує

«священну серйозність гри» [46, с. 147], її медіальний сенс, примат гри щодо свідомості гравця; гра – не діяльність, але «вчинення руху як такого» заради нього самого, будь-яка гра – це становлення стану гри; суб'єктом гри є не гравець, але сама гра; мета гри – «порядок і структура самого ігрового руху»; «спосіб буття» гри – «саморепрезентація», яка виступає універсальним проявом буття природи; гра завжди передбачає присутність «іншого» [46, с. 148].

При цьому, з огляду на те, що на сьогоднішній день специфікою герменевтики є встановлення *порозуміння* між двома різно орієнтованими суб'єктами (виконавець і спостерігач), гострим постає питання, що ж саме ховається за цим явищем, і який вигляд в даному випадку приймає гра? У *понятійну сферу* гри у мистецтві можна вмістити «смысл» у вузькому його значенні, а також у його взаємозв'язку із «*текстом*» художнього твору. Коли текст у його «конкретності» і смысл розглядаються як два полюси художньої творчості і граничні підстави художньої форми, тоді головним завданням як літературознавчої, так і музикознавчої «роботи» (включаючи в останню і досліди виконавської інтерпретації) стає з'єднання, зближення, ***взаємне прояснення тексту і смислу як двох зустрічних напрямків семантичної репрезентації.***

У рамках музикознавчого дослідження рух ***від тексту до смислу*** передбачає виявлення єдиної *семантичної спрямованості* всіх композиційних аспектів, доведеної до словесно-понятійних музичних визначень; даний шлях репрезентує естетичний зміст музики. Рух у бік тексту (***від смислу до тексту***) пов'язано з констатацією семантичних функцій конкретних окремих прийомів і правил композиції, зосередження на особливому «механізмі» музичного ігрового процесу і описі структурних його ознак; такий шлях репрезентує ***властивості музики як поетики – тобто способу побудови художньої форми.*** Однак повертаючись до ролі гри в даному питанні, слід згадати що музичний твір не розглядається у «вакуумній», відокремленій сфері, а існує у формі активної взаємодії, вступає

у діалог зі слухачем в процесі його «розігрування», тобто відтворення. Воно виникає з початком гри і «вмирає» із її закінченням. Запис музики на нотному аркуші або на плівці магнітофону – це ще не музика; мелодія у будь-якій формі запису (графічній або технічній) залишається «неживою». Щоб стати музикою, запис повинен, по-перше, зазвучати, а по-друге, слухач повинен піддатися (свідомо або підсвідомо) музичним «чарам», що знаходяться за межами видимості або розуміння, тому що діють у площині гри-мистецтва. При цьому зникають, або втрачають свою значущість, звуки оточуючої реальності, щоб поступитися місцем *ілюзорній реальності мелодії*.

За Гадамером буття твору не укладено «всередині» самої *речі*, створеної художником або музикантом, також воно спочатку не «знаходиться» у свідомості, адже саме свідомість людини занурюється в буття витвору мистецтва, бере участь у ньому (стає його частиною). Тоді *художній твір* виступає по відношенню до людини і речі як *перевершуючий реальність*, в яку люди і речі залучаються, впадають і узгоджуються із її порядком, її духом. У цьому сенсі Гадамер стверджував, що «*суб'єкт гри – не гравець*», а гра лише тоді досягає свого здійснення, коли у неї «грають: *суб'єкт гри – сама гра*», **гра, що грається** [46, с. 148].

По-справжньому розуміти гру (і сам твір) здатен тільки той, хто залучений у неї. Залученість (тобто участь) може бути двох видів: 1) участь в якості «гравця» і 2) участь в якості глядача (слухача, спостерігача). Постає питання кому із них – «гравцеві» або глядачеві – відкривається більш глибоке розуміння подій, що «розігруються»? Відповідь на це питання не очевидна. На перший погляд, можна подумати, що у «гравця» в цьому сенсі є переваги, адже він безпосередньо переживає подію і знає її «зсередини». Недарма ж про «сторонніх спостерігачів» іронічно кажуть: «*Всякий вважає себе стратегом, дивлячись бій зі сторони*» [185].

Зіставлення витвору мистецтва із грою має істотне значення для герменевтики, теорії естетичної діяльності і взагалі для методології гуманітарних наук. По-перше, завдяки цьому стає зрозуміло, що жодна

людина не має права претендувати на об'єктивну і неупереджену оцінку художнього твору, літературного тексту, історичної пам'ятки, релігійного переказу; а неупереджений спостерігач тут взагалі не в силах зрозуміти суть розглянутого предмета. По-друге, глядач (якщо він достатньо компетентний) в принципі має можливість розуміти події краще, ніж гравець, так як він має перед собою уявлення (гру, спектакль, історичну епоху) в цілому. Цілісний погляд дозволяє глядачеві вірніше оцінювати зміст кожного окремого акту уявлення, оскільки дає можливість порівнювати кожне окреме явище і дію із цілим. Тому і існує у колективному несвідомому такий мовний зворот, як «зі сторони видніше». Отже, автор художнього твору, як і актор у виставі, не є найавторитетнішим оцінювачем або єдино правильним інтерпретатором свого твору (підсумку своєї гри); учасник якихось історичних подій мав не найкращі можливості розуміти їх зміст, аніж ті люди, які досліджують ці події через багато часу за документами і пам'ятками.

Сучасне мистецтвознавство осмислює перенесення задуму творця у текст, та його втілення в «матерію» як складний процес, що має великий спектр альтернатив. Розглядаючи процес створення саме музичного тексту, музичного «ігрового простору» в контексті відокремленого ланцюга *«діалог між композитором і виконавцем»*, ми звертаємося до питання музикознавчої інтерпретації, як до догмату наукової діяльності. Музичний текст фіксує лише одну з потенційних можливостей композиторського задуму. На думку дослідників, 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. Звідси і багаторазово засвідчене самими композиторами відчуття неможливості виразити задум в повній мірі, цілісно, об'ємно.

Так, зокрема, П. Чайковський нерідко був незадоволений результатом своєї творчості, неможливістю виразити ціле, тому завжди прагнув відразу ж почати нової твір. Невимовність ідеальної моделі майбутнього тексту, його

симультанного прообразу, стає причиною скорочення, трансформації його об'ємності, складності, втрати цілісності на етапі втілення композиторського задуму в текст. Композитор мислить цілим і рухається від цілого (напередодні частин) до цілого (результату складання частин). За спостереженнями М. Римського-Корсакова, творчий процес «йде зворотним порядком»: від «теми цілком» до загальної композиції і своєрідності деталей [106, с. 134]. Втілення такої цілісності вимагає особливих художніх прийомів, пошуку точних (яскравих, нерідко новаторських) засобів виразності, які дозволяють зберегти в глибинних рівнях музичного тексту ознаки ідеальної моделі твору, його дотекстового цілого.

Під час написання музичного твору композитор має своє уявлення про ідею та її втілення, звучання, виконання. І далеко не всі композитори переймаються через можливі технічні проблеми під час виконання свого твору. Треба усвідомлювати, що деякі твори пишуться під конкретних виконавців з їх індивідуальними особливостями, або взагалі композитори пишуть твори для себе, враховуючи свої можливості, як О. Скрябін і його Прелюдія та Ноктюрн, Ор.9 для лівої руки. Також є приклади в історії, коли композитор зовсім не переймався тим, чи зрозуміє його виконавець (це стосувалося навіть тих випадків, коли їм присвячувався твір). *«Бетховен зовсім не звертав уваги на очікування тих персонажів-скрипалів, яким він присвячував свої твори»*. Відомий скрипаль ХХ століття Йозеф Сігеті все ж вважав: *«Чим величніші були композитори, тим більше вони писали не для інструмента, а для людини, яка їх надихає»* [193, с. 11].

Подібну думку мав і Арам Хачатурян, висловлюючись про свій скрипковий концерт, присвячений Леоніду Когану: *«Працюючи над цим твором, я весь час мав на увазі його могутній талант, його розуміння музики, дивовижний, барвистий звук, віртуозну майстерність, романтичну піднесеність гри»* [88, с. 15].

Наразі композиторська мова ускладнюється та набуває нових відтінків, тому дуже важливо щоб між композиторськими вказівками та виконавським

мисленням налагоджувалися тісні зв'язки, оскільки догматичним є факт того, що неможливо старими засобами виразності передати наднову складну палітру композиторського світогляду. І це призводить до збагачення майстерності виконавської школи. Але ж для виховання музиканта згідно нових тенденцій, необхідно спочатку надати йому вміння виконувати стильове розмаїття композиторських шкіл минулого. Жодна стильова ланка не повинна бути випущена, оскільки вивчені і досліджені саме у своїй сукупності, вони формують повноцінну творчу особистість митця-виконавця, який матиме свій власний стиль виконання, почерк, притаманний тільки йому.

Обговорюючи індивідуальний і неповторний стиль гри, ми відрізняємо його від менш самобутніх виконань, як уявлення, яке задовольняє особистісні художні вимоги. Ця помилкова відмінність часто призводить до висновку, що існують спеціальні, художні типи виконавців, які створюють свої власні «світи» образів і ідей, які відрізняються від загального складу.

Реальність показує, що насправді дійсно існує так званий тип «художник-виконавець», чия нестримна віртуозність і пафосні фрази приховують справжні наміри композитора. Може дійсно така форма виконання виправдовується художньою необхідністю? *Індивідуальність виконання* може захоплювати тільки тоді, коли вона «осяяна світлом», що виходить з *ідеї композитора*. В іншому випадку гра художника тьмяніє і перетворюється в холодний розрахунок і манірність. Такі «ігри» стають просто непотрібним обертанням колеса «виконуючої машини», без торкання основних аспектів композиції.

З іншого боку, чи можна говорити про хороше відтворення композиторської ідеї виконавцем, якщо він не вкладає якихось індивідуальних якостей у власне виконання, не передає особисту зацікавленість в ідеях і емоційних намірах композитора, і не володіє своїм, «особливим» рівнем майстерності? Слухаючи чудових виконавців можна переконатися в тому, що кожна фраза, кожен акорд і пасаж незмінно

передають *енергію*, властиву лише істинно творчому процесу. Не слід думати, що індивідуальні особливості виконавця видно тільки в моменти значного відхилення від партитури. Індивідуальність і яскравість уявлення полягає не тільки у вільному варіюванні темпу, навантаженні на певні частини звукового потоку або величині *crescendo* і *decrescendo*, але і в найдрібніших деталях і *відтінках гри*.

Композитор, зрозуміло, повинен враховувати можливості *великого виконавського мистецтва*. Все ж таки, видатні інтерпретації незмінно створюють такі особливі «форми», які проливають нове світло як на композиції, так і на самого автора. Якщо звуки композиції були зафіксовані в вічності (скажімо, запис гри композитора зберігся) – чи можна розглядати її як єдино можливу, у вигляді беззаперечного та неперевершеного стандарту для всіх інших виконавців?

Тут стають дуже важливими увага та спостережливість, що направлені на чуже (в даному випадку композиторське) «*душевне життя*» – те, що можна назвати *тенденцією до перевтілення*. Вона притаманна усім «об'єктивним художникам», та виявляється ще на ранніх стадіях формування особистості (тобто у дитинстві), представляючи різко проявлену здатність до сприйняття чужих душевних переживань. Останнє передбачає зацікавлене практичне відношення до «чужого Я» та схильність до *емпатії*, і, як слідство, до *перевтілень* [106, с. 24].

Все, що є занадто очевидним і явним у грі конкретного виконавця може бути предметом наслідування і може стати характерним для цілої групи виконавців, або навіть школи. Навпаки, приховані, невидимі особливості гри, найтонших відтінків ритму і звуку, які складні в розумінні – все це становить таємницю і чарівність артиста-виконавця, що відкриває глибинні витoki справді творчої реалізації ідеї автора. Слухаючи такого виконавця ми відчуваємо розширення звичайних кордонів нашої уяви, ідеї, очищені від буденності, які створюють шар за шаром в нашій свідомості розуміння

первісної сили, життєвості і актуальності. Таким чином виконавець і слухач на деякий час свідомо поглиблюються у композиторську *ноосферу*.

Отже, *ілюзія і реальність* можуть доповнювати і впливати одна на одну в музиці, актуалізуючі таким чином *безперервне взаємопроникнення*. Як композиційна концепція, так і стиль інтерпретації будуються на синтезі уявних і реальних звуків. Саме *сприйняття* музики пов'язано із 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.

«По суті, характер всякого музикування – це гра». Саме так описує нідерландський філософ і історик культури **Йохан Хейзінга** сприйняття музичного мистецтва в культурі Давньої Греції. Спроба *«визначити рід і функцію такого явища, як музика, постійно опиняється на межі поняття чистої гри»* [241, с. 157]. А що розглянуте нами у даному підрозділі явище виконавства знаходиться саме на цій межі, так як слова **виконавство**, **інтерпретація** і **гра** в подібному контексті гранично наближені один до одного за значенням, і навіть в деякому роді синонімічні. Якщо ж розглядати *гру як фактор, який об'єднує особистості композитора і виконавця*, то в такому випадку і поняття інтерпретації виявляється здатним вміщати у себе все поле взаємозумовленостей композиторської та виконавської творчості.

Нестримний плін часу, що постійно нагадує про тимчасовість перебування людини у світі, це, безперечно, самий болісний факт людського існування, від якого всі відомі культури і цивілізації намагалися захищатися за допомогою міфів, релігійних ритуалів і мистецтва. Про це **Г. Орлов** пише наступне: *«Ніщо не має більшої очевидності для досвіду людини, аніж час,*

що тече через його тіло і розум, що невидимо грає його почуттями, образами, думками, прагненнями <...> І, ймовірно, ніщо не створює кращу можливість випробувати безперервність змін, аніж **спостереження за звуком**; через звучання ми можемо в буквальному сенсі слова **відчутти час**, прожити його, рухатися разом із ним, спочиваючи в межах постійного **реального “зараз”**» [163, с. 61-62].

Продовжуючи міркування Г. Орлова, скажімо, що саме звучання є найдосконаліша форма перебігу часу, і далі, «Музика є Час що звучить». Однак і тут слід уточнити, що, як і для інших мистецтв, для музики час – не єдина, але одна із форм існування. Музика є також і Простір. Беручи звучну форму в момент виконання, вона оживає в просторі, де «*форма, артикуляція, фактура, динаміка – квалітативні складові*» останнього [131, с. 364-375].

Таким чином, в рамках художнього твору (в даному випадку – музичного) *час і простір* постають як так звана «*бінарна єдність*»: час існує остільки, оскільки існує простір і навпаки. Говорячи про музичне виконавство як про художній процес, зауважимо, що музика як «оприлюднені дані», приймаючи матеріальну вираженість, тим самим входять уже в сферу просторових характеристик, поряд із часовими. Про це пише і **А. Малінковська**: «<...> *плин часу можна відчутти і сприйняти, тільки якщо він так чи інакше матеріалізований; “упредметнений” час може бути і зримим, і чутним, і рухово відчутним. При цьому плин часу сприймається завжди як рух, як те, що безперервно змінюється або безперервно рухомо триває...*» [122, с. 144].

Для того, щоб дати чітке визначення поняття музично-виконавського часу, слід усвідомити, чим, власне, є музичний та виконавський час як окремі поняття.

Категорія музичного часу поєднує в собі час історичний («час культури»), індивідуально психологічний (композиторський) час і власний іманентний час музичного твору. Виконавський час – це переживання виконуваного художнього твору, особистісний екзистенціальний досвід

виконавця (екзистенціальне час) і соціально-історичний час, сучасне йому (контекстне або континуальної).

Музично-виконавський час включає в себе час, з усіма його якісними характеристиками, а також здійснює спробу присвоєння *часу музичного як «культурної пам'яті»*. Тут можна говорити про кореляцію музичного минулого і сьогодення, метою якої стає відображення в майбутньому.

Безумовно, проблема часу і сполученого із ним простору для музики є вельми полемічною і привертає до себе увагу, що призводить досить широке коло дослідників до побудови нових теоретичних концепцій суті музичного часу, а також різних моделей вирішення даної проблеми. Для нас є важливим з'ясувати, в чому полягає феномен музичного часу, і яким чином індивідуальний стиль виконавця впливає на його організацію.

Явище виконавства і явище інтерпретації, в рамках понятійної бази дослідження, закладеної в попередніх підрозділах, також можуть бути вміщені у поняття гри, розширюючи кордони значення даного поняття. Саме про такий рід гри йде мова, коли ми розмірковуємо про творчі *взаємовідносини Равеля-композитора із його «ігровими партнерами» – виконавцями*.

М. Равель, на тлі сучасної йому культурної паризької спільноти, являв собою особливий тип особистості, який при наявності строгості, витриманості, а часом і аристократичної холодності у своїй поведінці в суспільстві, поєднував ці якості із щирістю та відкритістю до спілкування із близьким йому колом людей. При цьому спілкування могло проявлятися як у конкретно-фактичній загальнолюдській формі, так і у формі *завуальованого діалогу*, що здійснюється *крізь музичні твори Моріса Равеля*.

Нерідко в такому колі людей виявлялися особи, які в певному роді ставали «співучасниками» творчого процесу: «співучасть» здійснювалася як опосередковано – через образно-сміслові структури, що виникають в реальних діалогах, так і безпосередньо в особливій формі діалогу між автором та інтерпретатором. В даному випадку – між композитором і

виконавцем. Про це свідчить равелівська музична манера «пояснення» і той факт, що найщиріший він бував саме тоді, коли говорив «мовою музики» – тобто через реальне звучання своїх творів. При цьому кожен звук його творів ніби віддзеркалював різні *грані* його особистості, які здатен розкрити тільки чуйний художник-виконавець. Бо музика Равеля покликана пробуджувати найтонші емоції у слухача як за рахунок загальної гармонії, так і за рахунок лінії мелодії, а «в мелодії самої по собі вже закладено вираз етосу» [241, с. 156].

При подібному міркуванні, деякі виконавці музики Равеля виявилися настільки наближені до композитора, що їх діалог міг відбутися в реальному часі. Мабуть тому на них і була покладена так звана *сакральна місія*. Не применшуючи при цьому самозначущості та глибини впливу «*смыслу послання Майстра*» (тут нами свідомо використана алюзія на формулювання В. Жаркової) [64, с. 5-7], не можна заперечувати і той факт, що перебуваючи у безпосередній близькості до свідомості, котра породжує ці смисли – а точніше до самого Равеля, як до композитора і творця подібного музичного «послання», таке осягнення набуває форми *реального діалогу*.

Апріорний вплив смислів, що існують у вигляді артефакту вже як би незалежно від їх творця, у Равеля відчувається якось по-особливому. І разом із тим завжди присутнє якесь «*враження недомовленості чогось, що залишилося поза межами тексту*» [64, с. 7]. Саме ця *за-гранична* інформація найбільшою мірою колись була прочута музикантами, яким пощастило осягати твори Равеля у безпосередньому спілкуванні із ним, а іноді – за його активної участі в самому процесі осягнення.

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 – це лише частина списку тих особистостей, які, по волі випадку, виявилися настільки близько до творця смислів, що змогли

почути дещо більше, аніж закладено безпосередньо в нотному тексті (хоча будь-який равелівський текст гранично деталізований і глибоко осмислений автором).

Якщо взяти до уваги «класичний» вигляд формули музичної комунікації, а саме *семантичний ланцюг «композитор – твір – виконавець – слухач»* (представлений в роботі **Н. Корихалової**, присвяченій музичній інтерпретації) [91, с. 4], то можна припускати, що в процесі спільного осягнення равелівських музичних творів виконавцем і самим Равелем, такі частини даного ланцюга, як «композитор – твір» можуть бути об'єднані «фактичною присутністю волі» композитора, як структурного елемента процесу осягнення. Саме про цю особливість Равеля свідчать самі виконавці – про здібність композитора до неймовірної точності формулювань в музичному письмі, при збереженні враження абсолютної свободи і гармонійності у звучанні музичної мови та інтонації.

Повертаючись до заявленого вище поняттю гри, яка виникає між композитором і виконавцем, можна сказати, що ми потрапляємо в сферу, яка розташовується між благородною грою і *«самотійною, художньою насолодою»* [264, с. 157]. Саме такими видаються (з їх естетичної сторони) діалоги Равеля з виконавцями його музики.

Своїми враженнями від спілкування з французьким Майстром в самій різній формі і ступенях «творчості» діляться видатні музиканти, з виконавчими особистостями яких стикався Равель. На сторінках своїх мемуарів, під символічною назвою *«За роялем із Равелем»* видатна піаністка ХХ ст. **Маргарет Лонг** у формі особистих спогадів відтворює неповторну атмосферу, яка створюється особливими особистісними якостями композитора [112]. Саме неповторні властивості особистості Равеля, що був здатний у будь-який момент підкинути виконавцю яку-небудь загадку, втілюючи її при цьому у звичайну на перший погляд мислеформу, були близькі особистісним і виконавським властивостям піаністки. *Діалогічне поле композитор – виконавець у такому поєднанні оперувало єдиними*

поняттями, конструювало єдині формулювання, несло єдині смисли, і тоді дві особистості зустрічалися в звучанні єдиного тексту.

Існувало ще одне досить масштабне діалогічне поле – між Равелем і французьким піаністом **Владо Перльмутером**. Останній настільки був залучений у «гру» Моріса Равеля, присвячений в усі її деталі, і настільки ретельно вивчив всі її «правила», що Моріс Равель удостоїв його великої «нагороди»: кожне нове фортепіанне творіння композитор вручав піаністу-виконавцю, давав час на вивчення «правил нової гри», а потім вступав у гру сам. Іншими словами, Владо Перльмутер за участю самого Равеля освоював і виконував всі фортепіанні твори композитора. Подібний союз мав особливе значення, і ніс на собі сакральну функція того самого «пошуку смислу послання Майстра». Розширивши це діалогічне поле, Владо Перльмутер згодом ділиться своїми враженнями від подібних пошуків із ще одним хорошим другом М. Равеля, учасником його «музичних ігор» а також скрипалькою і музичним критиком **Елен Журдан-Моранж**. Згодом вона так само, як і Маргеріт Лонг, відобразить цей діалог під назвою «Равель про Равеля» у своїй книзі *«Мої друзі Музиканти»* [68, с. 5-61].

Французьким літератором і поетом **Рене Шалю** – сучасником Равеля і одним із дослідників епістолярної спадщини композитора, колись було сформульовано дуже точне визначення особистості Равеля: «<...> під маскою витонченого скепсису і холодної іронії Равель приховує гаряче, чуйне серце і ніжну, легко раниму душу. <...> З прихованим хвилюванням і захопленням сприймає він красу і велич природи, дивно, чуйно і серйозно вміє зрозуміти і увійти в світ дітей» [264, с. 5]. Цей світ завжди захоплював Равеля і в ньому він теж знаходив союзників-виконавців, і ставився до них із такою ж серйозністю, з якою він діалогізував із уже сформованими музикантами. Про це свідчать такі слова з листа Равеля до 11-річної піаністки – мадемуазель Жанні Лелё, яка разом зі своїм молодшим братом вперше виконувала п'єсу «Моя Матінка-Гуска»: *«Ви доставили композитору настільки рідкісну радість – почути виконання досить важкого твору в точній відповідності з*

його задумом <...> *Прийміть запевнення у вдячності відданого Вам Моріса Равеля...*» [264, с. 68].

Неповторність мови Моріса Равеля як музичної, так і загальнолюдської, можна досить чітко простежити на сторінках його листів, ретельно зібраних та детально прокоментованих Рене Шалю. Ці *«невибагливі листи»* не містять ніяких «зізнань»: незважаючи на натхненність натури, Равелю зовсім не притаманні явна відвертість та емоційні перебільшення; в листах (яких, до речі, не так вже й багато) він майже ніколи не стосується *«абстрактних ідей і ще менше – естетичних проблем»*; але саме відсутність *«недоречних виливів в цих дружніх записках»* говорить про стриманість і замкнутість його характеру. Як ми бачимо, дослідник не випадково називає равелівський листи *«дружніми записками»* – тому як розлогих описань подій, або структурованих пояснень щодо музичних творів там дуже небагато.

Равель, у властивій йому жвавій манері, зберігаючи завжди трохи жартівливий тон та *«легку іронію»*, говорить як про картини природи, що змінюються за вікном, так і про зацікавленість у роботі над новим твором. Або, наприклад, про свої думки чи переживання. Тоді у його листах відчутна туга, жаль, або розчарування, які іноді приходять та руйнують тонку грань між емоційною збентеженістю творчої натури, переводячи її у стан глибоких переживань та навіть потрясінь. Але стиль цих листів, незважаючи на настрій, емоційний стан, або навіть стан здоров'я – він завжди залишається вишуканим та легким, *«а стиль, відповідно відомій формулі – це “сама людина”»* [264, с. 22]. Все це представляється надзвичайно важливим для розуміння специфіки особистості композитора та проявів його натури, і, як похідної від усього вищезазначеного – його композиторської манери, а також *манери ведення діалогу* – як із адресатами листів, так і з реципієнтами його творчості.

Саме в такій формі здійснювалися діалоги між Равелем-композитором і виконавцями його творів – учасниками його діалогів, особистостей, які

наповнювали його «ігровий простір», музикантами, що сприяли пошуку прихованих смислів і «таємних послань»...

3.2 Від інтерпретації до тексту: ігрові чинники музичної форми у творчості М. Равеля

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. Визначальним фактором у цьому контексті стають неповторна **музична мова** і **авторський стиль Равеля**, а їх відмінні риси формують *безпрецедентне співвідношення значень і символів*, які в той самий час функціонують у стильовій парадигмі **неокласицизму**.

Таким чином, класична жанрова першооснова, з властивою їй лаконічністю, набуває в даному контексті нових обрисів, і проявляє нові властивості, що в свою чергу розкриває шляхи для вивчення *світової еволюції жанру*. Зміни в структурі, переосмислення внутрішньо циклічної ієрархії, особливості авторського способу і стилю висловлювання Равеля дозволяють говорити про *модифікацію жанру* як такого.

Стереотипне звернення до композиторської особистості Моріса Равеля *в контексті стилю* в основному призводить нас до поняття **імпресіонізму** (рідше **експресіонізму**) і **неокласицизму** а *в контексті жанру* – до **програмної мініатюри** або ж до **програмних циклів**. Але узагальнити жанрово-стилістичні переваги композитора досить непросто. Про подібні особливості композиторського методу Равеля буквально на перших сторінках своєї книги пише В. Жаркова: «<...> коло образів і стилістичних прийомів <...> створювало враження мозаїки, що чинить опір. До того ж, кожен твір демонстрував **неповторне жанрове рішення**, адже композитор

практично ніколи не звертався двічі до випробуваної ним жанрової моделі» [64, с. 6].

Проте, Равель дуже часто звертався до *класичних жанрів*, таких як прелюдія і fuga, до жанру варіацій, а також до жанрів сонати і концерту. Найбільш ранніми пошуками у цьому напрямку стали два цикли варіацій для фортепіано на тему Гріга і на тему Шумана.⁶

Відносно *жанру сонати*, показовим є той факт, що до цього різновиду академічного класичного жанру Равель звертається в досить «неакадемічний» період свого життя. Точніше, в роки, коли він покинув стіни Паризької консерваторії в якості студента, але з особливою ретельністю продовжив шукати свій власний композиторський стиль і спосіб «висловлювання». Суть того, що відбувається в ці роки на життєвому і творчому терені Равеля неймовірно тонко і вишукано, цілком у равелівській манері, узагальнює В. Жаркова: «<...> і як це не здається парадоксальним, бажання говорити “своєю” мовою знову приводить його в академічне середовище. 28 січня 1898 року Равель повертається в Консерваторію...» [64, с. 86].

Один з ранніх творів композитора – *Соната для Скрипки №1, ля-мінор*, так звана «Посмертна Соната» (1897), була опублікована лише в 1975 році, тоді як рік створення її відноситься до вельми ранніх пошуків Равеля у жанрі сонати як такому. Точніше – ця компактна одночастинна скрипкова соната є першим зверненням Равеля до даного жанру. До цього він написав два цикли варіацій і кілька фортепіанних і вокальних творів, в основному програмного плану. Пізніше ж він повернеться до *сонати як жанру* в Фортепіанній сонатині фа-дієз мінор (1903-1905) і до *сонати як форми* в Струнному Квартеті (1902-1903).

На відміну від найбільш відомої, пізньої равелівської *Скрипкової Сонати №2, соль мажор* (1923-1927), в музичну концепцію якої композитор

⁶ Варіації для фортепіано на тему «Смерть Озе» з балету «Пер Гюнт» Е. Гріга (1888) і варіації для фортепіано на тему хоралу "Freu dich, o meine Seele" з "Альбому для Юнацтва» (Op.68) Р. Шумана (1888): згідно каталогізованому списку творів Равеля (в хронологічному порядку), складеного Марселем Марна.

несподівано привносить нові на той момент для європейського композиторського мислення *блюзові* інтонації і фактурні прийоми (поряд із явною *естетико-стильовою неокласичною* спрямованістю), у своїй одночастинній *Скрипковій Сонаті №1, ля-мінор* він дотримується класичної сонатної форми, з властивими їй структурними особливостями (експозиція-розробка-реприза-кода).

Тут досить відчутний вплив специфічного «панорамного» мелосу і гармонійного мислення *Сезара Франка*, ля-мажорна соната якого з'явилася фактично десятиліттям раніше (Соната для Скрипки і фортепіано, 1886), поряд з ще більш ранньою скрипковою сонатою *Габріеля Форе* (Соната для Скрипки і фортепіано № 1 ля-мажор, Op.13, 1876). «Містичний» збіг тонального плану «ля» у всіх трьох випадках можна вважати як випадковістю, так і певною колективно-несвідомою закономірністю.

Разом із дослідженнями у сфері скрипкової сонати в творчості *Форе*, *Франка*, а також *Каміля Сен-Санса* і *Клода Дебюссі* – скрипкові сонати Равеля поповнюють ряд значних французьких скрипкових сонат кінця XIX – початку XX ст., як з точки зору *еволюції форми сонати і композиційного мислення*, так і в плані *виконавсько-інтерпретаційному*. Збалансованість форм, виразні, елегантні мелодії, насичена інструментальна фактура, «трансляція» високого смаку і стилю – все це породжувало своєрідне «магічне» інтерпретативне поле, в якому особистість виконавця як би продовжувала, доповнювала початкову авторську концепцію. Саме тому велика частина з вищеназваних сонат спочатку була задумана із урахуванням конкретного виконавця або ж виконавського складу. Міжособистісна кореляція композитора-креатора і виконавця-інтерпретатора утворює унікальне поле значень і символів, які розкриваються і реалізуються саме в момент виконання.

Стилістичний та структурний вплив С. Франка і Г. Форе на мело-гармонійний «спосіб висловлювання» Равеля ще достатньо відчутний у Скрипковій Сонаті ля-мінор. Уже пізніше, наприклад, у музиці його

Фортепіанного Тріо або ж *Струнного Квартету*, виробляється так звана *індивідуальна «мова» Равеля*, авторський спосіб викладу музичної думки.

Перша тема з'являється тут без вступу, гнучка і мрійлива. За нею йде друга тема, якій передує коротке фортепіанне соло. Ця тема спокійна, широка, трохи орієнтальна і, в той же час, висхідна до інтонацій Габрієля Форе. Після стислої репризи з багат шаровими проведеннями першої і другої теми, слідує кода, в якій на тлі прозорої діатонічної теми вступу щільними «гронами» пробиваються акордові хроматичні нашарування, аналогічно коді у вищезгаданій сонаті Франка.

Повертаючись до структурних і стилістичних особливостей равелівської Сонати ля-мінор, потрібно зауважити, що, незважаючи на позначений тональний план «ля», протягом усієї сонати спостерігається гармонійна невизначеність, «розмиття», що, поряд із перманентною метричною нерегулярністю, надає сонаті *риси імпресіонізму*. Постійне чергування тріолей і дуолей у мелодійній лінії роблять її вільною, декламаційною, що, крім усього іншого, демонструє компетентність Равеля в області скрипкової техніки.

Протягом п'яти років – з 1901 по 1905 – Равель старанно (і неодноразово) здійснював спроби участі в конкурсі на Римську премію, чим прагнув домогтися фактичного визнання в академічному музичному середовищі. І оскільки даний шлях лежав саме через конкурс на Римську премію, з властивими йому строгими вимогами та обмеженнями, Равель формально намагався їм відповідати.

Однак його *внутрішнє прагнення вийти за рамки як конкурсних вимог, так і за рамки того чи іншого жанру*, не помітити було не можна. Парадоксальність цього факту зазначає Р. Шалю в своєму авторському коментарі до одного з листів Равеля, датованим 8 квітня 1901 р.: *«Протягом п'яти років, зазначених невдачами Равеля на академічній ниві, в концертних залах одне за іншим звучали його твори, кожен з яких ставав віхою в історії*

французької музики і викликав у середовищі обраних музикантів справжнє захоплення» [264, с. 27].

Струнний квартет Фа-мажор (1902-1903), складений у класі композиції у Г. Форте і йому ж присвячений, маючи ясну, **наслідуючу класичній схемі форму**, при цьому сповнений натхненної, майстерної музикальності, вільної від формул і приписів, а також зовсім позбавлений пафосу і пихатості. І хоча багато сучасників Равеля і слідувачі дослідники його творчості проводять *паралелі з Дебюссі*, подібні припущення розвіюються фактом явної авторської самобутності обох композиторів [7].

Дуже чітко в цьому струнному квартеті простежується примат задуму над структурою, що коментує у своїй автобіографії сам композитор. Більш того – Равель виявив граничну *раціоналістичність* у виборі характеру не тільки написання, але і взагалі характеру всіх тем. І, слідуючи цьому принципу, творче натхнення як би виявлялося підлеглим його ж *раціональному підходу до процесу композиції*.

Окрему увагу приділено підкресленню неподільності звучання всіх інструментів, яке, при властивій йому багатошаровості, в той же час володіє певною легкістю, польотом. Звукозображальні прийоми, наслідування ударним інструментам – все це дає небезпідставне посилення до квартетного стилю письма Дебюссі, що проявляється, зокрема, у *прагненні збагатити технічні та артикуляційні засоби*. Традиційна чотирьохчастинна форма квартету також демонструє приклад суворої пропорційності побудови.

Перша частина (Allegro moderato), при явній строгості дотримання всіх «умовностей» сонатного allegro, не містить конфліктності між головною і побічною партіями – її плавний, ритмічний рух витримано в єдиному світлому ключі. А в репрізній частині проявляється ще один приклад равелівської майстерності – це перегармонізація однією з тем експозиції. **Скерцо другої частини** рясніє мінливістю метра, перманентним використанням поліритмії, що стає передвісником майбутніх пошуків Равеля. **Третя частина** квартету є істинною ліричною вершиною всього квартету,

де у красі мелодії, багатстві фактури та оригінальності технічних прийомів проявляється **«почерк» Равеля** у всій його витонченості. І, нарешті, **фінал**, що майже вривається у розмір 5/8, стає чи не *першим ритмічним проявом баскських коренів композитора*. Стрімка ритміка в зіставленні із мелодією пісенного плану створює враження постійної зміни характеру і уявної фрагментарності. Але при цьому музика фіналу спаяна єдністю руху, єдністю настрою, що дозволяє зберегти цілісність його сприйняття.

Протягом 1903 – 1905 рр., поряд із фортепіанним циклом *«Відображення»*, Равель створює твір в досить незвичайному жанрі, який в попередній період романтизму не мав особливого значення, і твори в цьому жанрі створювалися в основному із педагогічною метою.

Йтиметься про *Сонатину для Фортепіано Фа-дісз мінор* (1903-1905). І хоч формально Равель слідував так званим «шкільним канонам» в принципі побудови сонатного *allegro* (аж до повторення експозиції), фактично ж він **вдихнув в жанр сонатини нове життя**. Парадоксальним постає і той факт, що лише у фіналі твору, злегка порушивши пропорції, Равель розширив кордони самого жанру в цілому, при цьому істотно полегшивши його «екстер'єр», але зберігаючи недоторканою «конструкцію». Виявляється явний зв'язок із традиціями попереднього періоду романтизму, причому в першу чергу не з листовським романтизмом, а, скоріше, з *шопенівським*. Йдеться головним чином про *фактуру*; що стосується *гармонії*, то вона відзначена чисто *імпресіоністичними рисами*, великою кількістю нонакордів і тендітних дисонансів.

Першопричиною того, що згодом стало відомо саме як Сонатина для фортепіано, була ініціатива англо-французького журналу *Weekly Critical Review* в проведенні конкурсу на першу частину фортепіанної сонати. Уникаючи звичних рамок і кліше, властивих жанру традиційної сонати другої половини XIX століття, Равель, фактично, **віддав перевагу стилю**, в той же час **вдихнувши нове життя і в сам жанр**. І. Мартинов пише: *«важко*

знайти серед попередніх творів цього жанру музику такої трепетної ліричної ніжності» [131, с. 37].

Щільність музичної тканини і витонченість «письма», властиві Равелю в цій п'єсі, за своєю естетикою нагадують твори мистецтва XVIII століття. **Перша частина** (*Modéré-doux et espressif*) – написана в суворій сонатній формі. Вступна, фа-дієз мінорна тема набуває хвилеподібний розвиток разом із другою темою, яка обертається навколо тональностей ре-мажор і сі-мінор.

Друга частина (*Mouvement de menuet*) – легка, натхненна алюзія на старовинний танець, але не більше, тому як жанрова основа в ній лише намічена. Музика частини, сповнена прозорої гармонії і граціозного мелосу, оминає буденність і досягає найвищого ступеня піднесеності і відчуженості. Завершальна для Сонатини **третьа частина** «вривається» шістнадцятими зі змінними метрами: 3/4 хаотично міняються із 5/4, хвилеподібна мелодія то накочує, то відступає, стихійно виникають чітко окреслені пасажі. В цілому, прихована в циклі **ідея і образ руху** набувають в цій частині особливого сенсу, що, до речі, споріднює її з ідеями **К. Дебюссі**.

Жанр інструментального концерту з оркестром, так само як і виконавство в цілому, – **явище діалогічне**. У той час як виконавець перебуває в постійному діалозі з музикою, композитором і слухачем, концертний жанр передбачає також і діалог із диригентом і, відповідно, оркестром. Для кожної людини діалог є невід'ємною частиною життя, для музиканта же діалог – **єдина форма творчого художнього самовираження**.

Діалог як важлива складова музично-виконавської інтерпретації має свої особливості. Якщо для художника **матеріалом інтерпретації** стають видимий навколишній світ, природні явища, потім пробуджені відносинами з ними гра уяви і особисті переживання, а для письменника – складні взаємодії історичної, соціальної та особистісної детермінант життєвого досвіду, то для музиканта-виконавця об'єктивним середовищем і базовим матеріалом є **текст музичного твору**, створений і поданий іншим автором, тобто чужий,

але *освоюваний текст, що присвоюється в процесі виконання як створення нової форми що звучить* – тобто форми музикального тексту.

Тут можна провести аналогію із вченням Платона про «ідеї», тоді послідовність *«ідея – предмет – зображення предмета* буде тотожна послідовності *культурно-історичний досвід – авторський текст (композиторська інтерпретація) – виконавська інтерпретація»* [132, с. 364-375].

Виконавське мистецтво передбачає наявність у виконавця яскраво вираженого вольового початку, як стосовно соліста, так само і диригента. У той же час, на відміну від сольного виконавства, діалогічні параметри якого досить вільні, в даному випадку діалог може бути заснований тільки на взаємній зацікавленості і усвідомленому розумінні.

Дотримуючись термінології А. Малінковської щодо виконавських типів, диригент є Архітектором. *«Зодчі – видатні стратеги форми; вони завжди – «над поточним моментом»; велика перспектива, розріджений простір, стискає і тим самим напружує, що і змушує вібрувати тонально-процесуальну енергію. У виконавців даного типу переважають форми, що «кристалізують» принципи охоплення цілого, свого роду дедуктивна робота думки – від загального до конкретного. <...> мислення «великими єдностями» змушує їх <...> використовувати темпоритм як свого роду важіль формотворення»* [123, с. 174].

Однак диригент є не тільки тим, що створює форму, але і суб'єктом, який організовує час в його єдності та множинності, в його неподільності (цілісності) і роздільності. **Музика є вираз часу з усіма його корелятивними інструментами: рухливістю і спокоєм; цілісністю та подільністю.**

Таким чином, найважливішою ознакою такого роду виконавського діалогу є *організована темпоральність, управління параметрами часу, передбачення і передчуття тривалості і динаміки руху. Розуміння і передчуття* – ось опорні властивості виконавського діалогу між солістом і

диригентом, що дозволяють охопити музичний потік у цілому, тобто усвідомити його форму, щоб потім визначити ключові моменти даної форми і надати їм семантичну визначеність.

Потрібно зауважити, що, на відміну від інших мистецтв (літератури, живопису, скульптури і архітектури), **музика** – це те **мистецтво, яке оживає саме у часі**. Вона стає відчутною в просторі лише тоді, коли приймає звучну форму. Це говорить про те, що музичне мистецтво неможливо без виконавства. Якщо просторові мистецтва «спілкуються» зі своїм реципієнтом безпосередньо, то музика, розвертаючись у часі, немислима без *посередника* в особі *виконавця*. У той же час роль виконавця в музичному мистецтві не обмежується тільки лише донесенням до слухача композиторського авторського тексту. Музичне виконавство, як і будь-яке інше виконавство, завжди індивідуально і може становити полярні семантичні конфігурації, представляючи, таким чином, різні інтерпретації одного і того ж тексту.

У всіх своїх композиційно-драматургічних тенденціях суто *інструментальна музика* – найбільш умовне мистецтво, оскільки така музика знаходиться *поза вербальним контекстом*, і може бути визначена як *система знаків, звернених до чуттєвого досвіду свідомості*. Тим самим вона ближче інших художніх форм пов'язана з уявленнями про людську душу і з естетичною потребою пробуджувати «кращі почуття».

«Про концерти деяких великих композиторів-класиків говорять, що вони створені не для рояля, а всупереч роялю. Я, зі свого боку, вважаю це судження цілком обґрунтованим» [264, с. 204]. Дане ствердження Моріса Равеля, висловлене ним кореспонденту «Daily Telegraph» у невеликому інтерв'ю з приводу двох своїх фортепіанних концертів, вельми картинно демонструє нам властивості його чутливої, тонкої людської натури, а разом із тим підкреслює його глибоке розуміння складної форми існування **концертного жанру**. Також ненав'язливе звернення Равеля до «ареалу» композиторів-класиків підкреслює його свідоме відчуття себе композитором, здатним долучитися до подібного «ареалу». Звідси відповідальність, з якою

він підходить до будь-якого творчо-професійного акту, а також до будь-якої дії зі свого повсякденного життя.

Своєрідність музики Равеля, при всіх перерахованих вище особливостях характеру композитора – це не бажання здатися оригінальним у що б то не стало, а безпосередній вираз його особистості (оригінального) відношення до твору у кожному окремому випадку. Одночасне поєднання свавілля і розсудливості у творчій фантазії Равеля, надавало його музиці бездоганну архітектонічну строгість, і вельми тверезому контролю піддавалося все те, що виникало в його музиці несвідомо. *«У той час як Дебюссі докладав усіх зусиль, щоб завуалювати структурні межі своїх творів, Равель, навпаки, показував їх якомога чіткіше»*, – пише Рене Шалю і своїй книзі «Равель в дзеркалі своїх листів» [264, с. 191].

Подібне дотримання законів «музичного ремесла» стосувалося як великих творів, так і найменш значних, що виникали протягом його незвичайного творчого шляху. Не оминула ця закономірність і **двох фортепіанних концертів** Моріса Равеля, хоча і тут – як всередині самих концертів, так в порівнянні їх один із одним – відчувається прагнення організувати бурхливу стихію звуків у логічно вибудовані «співзвуччя», не обмежуючи при цьому композиторської свободи мислення. *«Це був цікавий для мене досвід – обидва концерти були задумані і написані одночасно»*, – говорить Равель в тому ж інтерв'ю [264, с. 204].

І правда – обидва концерти були створені Равелем протягом трьох років – з 1929 по 1932 рр.. До того моменту вже існували його фортепіанні цикли «Відображення» (1905), «Нічний Гаспар» (1909), Сонатина (1905), «Благородні і сентиментальні вальси» (1912), «Гробниця Куперена» (1917). Ще важливо те, що зовсім нещодавно Равелем було завершено **«Болеро»** (1928) – симфонічний твір, вельми незвичайний по своїй структурі, формі і жанру; останній твір свого часу сколихнув сучасне Равелю культурно-музичне суспільство, та із незгасаючою прогресією продовжує вражати музичних поціновувачів та пересічних слухачів до нинішніх часів. Твір став

майже «символом» як імені композитора, так і назви самого твору «Болеро», яке, можна констатувати, з моменту свого виникнення має свою власну «особистість» і майже «живе власним життям». «Болеро» надихає митців різних напрямків (музикантів і художників, літераторів та драматургів, режисерів та балетмейстерів, кіно-художників та мультиплікаторів, навіть сучасні музичні та позамузичні колаборації), на створення інверсій, обробок, каверів та ін. – тобто інтерпретацій, що впроваджують твір в різні контексти, за рахунок яких він набуває нових властивостей, якостей, форм. Тобто, «Болеро» можна вважати одним із *позачасових* (та взагалі не обмежених умовностями форми, жанру або концепції) *ігрових просторів*, що відкриває можливість (та актуалізує прецедент континуумності) виникнення нових «діалогів інтерпретацій». Незвичайність в області жанру твору полягала ще й у тому, що традиційному іспанському танцю воно за своїм жанровим параметрами не відповідало, між тим, мало неймовірно сильний вплив на мислення Равеля в цілому, і зокрема – на атмосферу його фортепіанних концертів.

Обидва **фортепіанні концерти М. Равеля** є особливо 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, використаних виразових 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** (1929-1930) 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* в контексті співвіднесення, включеності його в оркестрову палітру. 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.

Першим публіці був представлений *Концерт Ре-мажор для лівої руки* (прем'єра якого відбулася у Відні в листопаді 1931 р.) являє собою так званий варіант жанру концерту. Особлива атмосфера оригінальності торкнулася тут не тільки технічно-виконавських характеристик, де незвичайним є факт необхідності виконання концерту однієї (лівою) рукою і, відповідно, створення його композитором виходячи із таких умов. Крім цього, оригінальним так само представляється тут **равелівське трактування жанру концерту**.

Одночастинний за формою, тричастинний за своєю будовою, наповнений джазовими гармоніями і іншими подібними ефектами (про що говорить сам композитор) [264, с. 204-205], цей концерт виражає через видозмінені властивості концертного жанру дещо, що завжди ховається всередині будь-якого твору Равеля. А саме – печаль, прихована під грою дотепності, що так притаманна Равелю; в цьому концерті вона відчується, як ніколи, але може бути помітною лише для «посвячених» у його внутрішній світ. А таких було небагато. Однак непереборна внутрішня потреба висловитися, існуюча в характері Равеля, збіглася з необхідністю допомогти висловитися іншому, чия безвихідь була подібна до равелівського прихованого суму. Втрата, внаслідок військових дій, правої руки видатним австрійським *піаністом Паулем Вітгінштейном* – другом Равеля, спонукала композитора створити цей незвичайний концерт, якби, нехтуючи формою висловлювання, а лише роблячи акцент на його *змісті*. Більше того – Равель прагнув, щоб обмеженість у засобах була не відчутна у звучанні.

Ось, що про цей концерт говорить сам Равель: *«Фактура його не так проста. У творах такого роду важливо, щоб музична тканина не здавалася полегшеною, але, навпаки, звучала б як виконувана двома руками. Тому я і наблизився в ньому до імпазантного і патетичного стилю музики*

традиційного концерту» [264, с. 204]. Тобто, **фактично виходячи за рамки класичного концерту, у свідомості своїй Равель їх всіляко дотримується.**

Його складна натура зуміла увібрати в себе дотепність, іронію, фантазію, однак під удаваною легковажністю у Равеля завжди ховається душа, непримиренна в усьому, що на думку Равеля є важливим. Равель завжди чесний із собою, більше того – він щирий з людьми, проте його щирість – це не ліричні сповіді. Його музика може не бути пристрасною або надто емоційною, але вона таємничим чином проникає глибоко в душу, і *«для слуху чуйного вона таїть в собі хвилюючі визнання»* [264, с. 192].

Подібними таємничими зізнаннями повниться *другий* равелівський **Фортепіанний Концерт Соль-мажор**, за жартівливим висловом Равеля *«не тільки для однієї правої руки»* [264, с. 175]. Прем'єра його відбулася 14 січня 1932 р. під управлінням самого Равеля. З жанрової точки зору даний концерт повністю відповідає класичному уявленню про нього: він виконаний у дусі концертів віденських класиків, або як казав Равель в дусі *«Моцарта або Сен-Санса»* [264, с. 175]. Подібне зауваження є дуже цікавим, так як в такому невігядливому перерахуванні двох особистостей, досить різноспрямованих як в епохальному, так і в стилістичному планах, виражається відкритість творчого простору Равеля по відношенню до «колоссу» Віденського класицизму – Моцарта, на одному рівні з фактичним равелівський сучасником Сен-Сансом. Ні в якому разі не маючи бажання штучно долучити себе до чогось «величного», побічно Равель все-таки ставить Моцарта, Сен-Санса і себе в один ряд, виходячи лише із спільності, яка виникла внаслідок обраного ними трьома жанру.

Даний твір можна розглядати відразу у декількох планах: з точки зору творчої еволюції М.Равеля, а також з точки зору еволюції жанру як такого – у порівнянні з аналогічними творами 20-х і 30-х років. У гранично узагальненій формі постає тут все те, що було знайдено Равелем раніше, стає для композитора вищим ступенем прояву **неокласицизму** в фортепіанній музиці. Яскрава індивідуальність Равеля виступає тут в **первинних**

елементах стилю, що на перший погляд йдуть врозрід із традицією минулого. У цьому композитор, в деякій мірі, розділяє долю багатьох своїх сучасників, що визначають стрімке становлення нової музики, але при цьому йдуть до цього різними шляхами. Так визначальним фактором стає *стилістична мінливість*, в якійсь мірі «протеїзм», у чому нерідко дорікали **I. Стравінського**. І хоча обидва композитора знаходилися в різних стилістичних сферах, проте їх об'єднував прояв глибинних композиторських якостей, властивих саме *першовідкривачам*.

Про *жанрову належність* цього концерту Равеля можна судити цілком аргументовано. На відміну від ліворучного концерту, де трьохчасність ховається «під покровом» єдиного цілісного музичного полотна, в концерті соль-мажор межі форми чіткі і реально існуючі. Тобто – концерт трьохчастинний, і частини розташовані у ньому виходячи із класичних уявлень про контрастність у зіставленні частин. Перша частина – *Allegramente*, друга – *Adagio assai*, і, нарешті, третя – *Presto* формують класичний вигляд інструментального концерту.

«Спочатку у мене був намір дати цьому твору назву „Дивертисмент“ <...>» – стверджує Равель, – «<...> але потім я вирішив, що в цьому немає необхідності, оскільки саме слово **“Концерт”** достатньо визначає **характер музики**» [264, с. 204]. Таким чином, повертаючись до питання про специфічність композиторського ставлення Равеля до жанру концерту, можна прийти до думки, що подібні жанрові передумови відповідають равелівським уявленням про логічність вибудованості форм, організації часу, а також порядку в широкому розумінні цього слова.

Подібні припущення привели нас до певного заключення, що **в строгості форм Равель зумів виявити жанрову свободу фортепіанного концерту**, зберігаючи, при інших вольностях, неймовірно точну структуру, стійкий каркас. На підставі подібних константних елементів Равель вільно оперує характерами, змінює настрої, дозволяє собі як дитячі пустощі та

грайливі сплески емоцій, так і глибокі замислювання, що сягають масштабів філософських роздумів.

Але все це, можливо, наше суб'єктивне ставлення до того, як Равель трактує жанр концерту. Сам майстер говорить про це досить нехитро: «Я дійсно вважаю, що музика концерту може бути веселою і блискучою; не обов'язково, щоб вона претендувала на глибину або драматизм» [264, с. 204]. І в уявній простоті подібних слів (адже все геніальне – просто) ховаються ті самі «хвилюючі визнання» композитора, коли він і справді щирий зі своїм виконавцем, або ж слухачем. Його композиторські мислеформи «живлять» жанр своїм різноманіттям, а сам жанр розширює свої кордони, впускаючи туди нові смисли, нові одкровення.

Таким чином, можна характеризувати **інтерпретацію класичних музичних жанрів** у творчості Моріса Равеля як їх **еволюцію** в загальному світовому контексті **становлення жанру**. Ключовими чинниками тут є:

- виявлення оригінальних індивідуально-авторських способів **інтерпретації класичних музичних жанрів**;
- інтерпретація універсальних особливостей жанру за допомогою **індивідуально-стильового контексту**;
- реорганізації **форми** і переосмислення **структури**;
- виникнення **авторського музичної мови і авторського стилю** на шляху реалізації **класичних форм**;
- зміни в структурі і переосмислення загальної циклічної ієрархії;
- прояв особливостей авторського способу і стилю висловлювання як способ **модифікації класичного музичного жанру** як такого.

Отже, індивідуальність авторського мислення Моріса Равеля проявляється в 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. Визначальним фактором у цьому контексті стають неповторна музична мова

і авторський стиль Равеля, а їх відмінні риси формують безпрецедентне поле значень і символів. Таким чином, класична жанрова першооснова, з властивою їй лаконічністю, набуває в даному контексті нових обрисів. Зміни в структурі, переосмислення циклічної ієрархії, особливості авторського способу і стилю висловлювання Равеля дозволяють говорити про модифікацію жанру як такого.

У даному підрозділі розглянуті лише деякі твори М. Равеля, які стосуються досліджуваної жанрової сфери, такі як: Соната для Скрипки №1 Ля-мінор (1897), Соната для скрипки №2 Соль-мажор (1927), Струнний квартет Фа-мажор (1902-1903), Сонатина для фортепіано Фа-дієз мінор (1903-1905), Фортепіанний концерт Соль-мажор (1929-1931), Фортепіанний концерт для лівої руки Ре-мажор (1929-1930). Вибір саме цих музичних творів як об'єктів дослідження не є випадковим, так як здійснений за принципом явної відповідності того чи іншого твору заявленим цілям і задачам.

Розгляд інших творів композитора, що відрізняються зв'язком із *класичними музичними жанрами*, а також порівняння їх з аналогічними «проявами» у творчості його сучасників, може сприяти ще більш глибокому та аргументованому розкриттю порушеної проблематики, що вказує на її потенційну актуальність і нові шляхи вивчення явища *жанрово-стильової еволюції*.

3.3. Інструментальна архітектоніка вокальних циклів М. Равеля

Вслухання, роздуми і підсумки гри.

Наближаючись до завершального етапу нашої роботи, до фінальних епізодів нашого дослідження, спробуємо наостанок зануритись суцільно саме у таку атмосферу і обстановку, які оточували Равеля під час його творчого життя. Ще раз «вдивимось» пильніше і ширше, «вслухаємось» уважніше і глибше, побудемо «разом із Равелем», відчуємо життя епохи, з'ясуємо «правила ігор», «осягнемо» ясніше і свідоміше. Нарешті – ще раз начебто

«*зіграємо разом*» із гравцями і спостерігачами, учасниками і коментаторами. І «*поговоримо*» ми про це «*за чашкою чаю*» – включаючи таким чином іще один із символів життя французьких салонів у нашу концепцію міркувань. Отже, занурюємось у вишукані салони та екзотичні «*чайні кімнати*» Франції із самого початку їх виникнення.

Відразу необхідно пояснити в чому полягає такий концептуально-історичний прийом. Річ у тому, що «*мода на салони*» та «*мода на чай*» формувалась і розвивались у Парижі приблизно в один і той самий період часу – на початку XVII ст, тому *естетика та концепція обох явищ* перманентно переплітались та *взаємовпливали* одна на одну, породжуючи таким чином *прецедент нової естетичної концепції життя суспільства*.

Розпочнемо з чаю. Подібно до багатьох інших країн, у Франції чай спочатку оцінили за його *медичні властивості*, а до кінця 1630-х років чай був уже визнаний і високо оцінений деякими невеликими соціальними групами Парижа, але широкого розповсюдження (ні як продукт, ні як явище) на той час ще не мав, зберігаючи таким чином певну «*елітарність*».

У другій половині XVII ст. побачили світ кілька наукових видань, де у формі порівняння певних властивостей чаю із властивостями інших, нових для французів, напоїв (таких як кава або шоколад), робилися висновки щодо корисних якостей чаю. Останні, поки що, викликали певні сумніви, але, як будь-який *прецедент новизни та незвіданості*, подібні опуси «*підігрівали*» інтерес суспільства до досліджуваного продукту.

В той же час у Парижі (та взагалі у європейській культурі) була **мода на екзотику**. У сфері мистецтва, зокрема й музичного, вона проявлялась у виборі сюжетики, стилістики та багатьох інших формотворчих чинників, які б відображали *культуру і естетику «таємничого та витонченого Сходу»*. Так, коли в 1700 році «*Амфітріт*», перший французький корабель, який повернувся з *Китаю* і привіз із собою «*дорогий товар*», французькі модниці, поряд з шовками, ширмами, лакованими виробами, фарфором і камforoю, змогли придбати і чай. Але серед паризьких салонів ще деякий час

продовжував існувати розподіл на тих, хто прийняв і полюбив новий напій і тих, хто виступав проти нього. Таким чином, *чай послужив і відмінним предмет для дискусії*, що прямо відповідало *концепту салонності* та закладеній у нього *ідеї соціальної включеності на рівні діалогу*.

У Франції протягом тривалого часу чай залишався більш рідкісним і більш дорогим напоєм, ніж кава. Більш того, *чай асоціювався з дорогими порцеляновими сервізами і сріблом*, на відміну від кави, яку відразу почали продавати на вулицях і в новомодних закладах, які отримали назву «*кафе*».

До 1715 року в Парижі налічувалося більше 300 таких кафе. Чай ж залишався прерогативою багатих сімей, відзнакою і можливістю для «*кращих срібних справ майстрів*» і гончарів показати своє мистецтво. Таким чином вищезазначена «*елітарність*» чаю зростала, але за нею «*не встигала*» просунутись суспільно-економічна готовність більшості парижан. Можливо, що це і завадило чаю стати у Франції популярним у XVII – XVIII ст., і тільки в XIX столітті провінційна буржуазія і дворянство «*наважились*» *спробувати чай по-новому*.

Так, до кінця XIX століття, цей напій став досить поширеним серед вишуканих кіл завдяки *новому соціо-культурному явищу* – «*чайним салонам*» («*чайними кімнатами*»), що надали відмінну можливість неквапливо випити чашечку чаю, *насолоджуючись приємною бесідою*. Тобто, можемо констатувати *значення естетики та семантики «інституту салонності» та «чайних кімнат» у розвитку і трансформації (модифікації) культури діалогу*.

Такі «*чайні кімнати*» («*чайні салони*») розцвіли в Парижі на початку XX-го століття і продовжують процвітати до сих пір⁷. Дотримуючись традиційної елітарності, ці салони були (і є дотепер) повною протилежністю гучним, наповненим робочими бістро. В «*чайних кімнатах*» знавці *гарного смаку* завжди можуть насолодитися чудовим чаєм в атмосфері миру, спокою

⁷ Наприклад, створена в 1903 році Антуаном Рампелмейером, кондитером з Відня, в наш час відома під ім'ям «Ангеліна», – ця чайна кімната все ще популярна і сьогодні.

і навіть інтимності серед незмінних по стилю інтер'єрів [77]. Щось подібне можна стверджувати і про *музику Моріса Равеля*. Створена та натхненна атмосферою вишуканої європейської столиці періоду «*Прекрасної епохи*» – вишуканих інтер'єрів та гарних манер, витончених зачісок та піднесених розмов, строгості форм та свободи стилів – музика Равеля так само продовжує дивувати досвічених слухачів, породжує нові інтерпретації його творів (до речі, не тільки у музичній сфері), хвилює уяву дослідників життя і творчості. Він, ніби такий «*віддалений за часом*», але такий «*близький за розумінням*».

Далі - про салони. Як свідчать назва і зміст одного із підрозділів монографії В.Б. Жаркової⁸ – «*Равель і паризькі салони: доктрина дендізму у житті Равеля*» – без урахування діяльності та естетики салонів і взагалі салонного життя неможливо говорити про музику Равеля [64, с. 118-143]. Тому як більшість із написаних ним творів, його стиль життя і стиль музики, його концепції, плани, ідеї, малюнки, нарешті, – все свідчить про співвіднесеність із *естетикою салонного життя* сучасної йому Франції. І, нарешті, його вітальня у будинку в Монфор л'Аморі (який він ніжно і винахідливо називає «*Бельведер*») також свого часу стає таким *салонном* – місцем зустрічі однодумців і просто друзів, що було овіяне неповторним флером особистості хазяїна – Моріса Равеля [64, с. 144-165].

Далі невелике історичне зведення. Ще з Середніх віків представники світської аристократії влаштовували щось на кшталт сімейних вечорів, де для розваги запрошували трубадурів, які музикували, читали вірші, безумовно, із властивою тому періоду *підкресленою куртуазністю*. Таким чином, уже на цьому, ранньому етапі формування *прототипу майбутніх світських салонів* у центрі таких зустрічей був *образ Прекрасної Дами*, а іноді і цілком конкретна дама.

⁸ Жаркова В. Прогулки в музикальному мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера): Монография. Киев : АВТОГРАФ, 2009. 528 с.

До Франції *салонна традиція* була привезена у XVI столітті також разом із жінкою, а вірніше – із приїздом в Париж *Катерини Медичі*. Салонна традиція була сформована в Італії ще у XIV – XV століттях як *форма суспільних зборів*, де обговорювались як античні трактати, так і літературно-філософські новинки і громадсько-культурні теми. І тут жінки, знову ж таки, формували як тематичну, так і концептуальну направленість: маючи неабиякий досвід у веденні світських бесід на вишуканих вечорах при італійському дворі, придворні дами Катерини Медичі розпочали практику *подібних зібрань і у Франції*.

А уже в XVI столітті у близькому оточенні доньки Катерини Медичі – *Маргарити Валуа* (або славнозвісної *Королеви Марго*), сформувався *літературний гурток*, у колі якого наближені до двору представники знаті міркували над поетичними і філософськими трактатами, декламували власні твори, в тому числі і сама *Маргарита Наваррська*, літературні надбання якої збереглися й донині [265].

Саме на цьому тлі був створений *перший* (в сучасному розумінні) *салон*. Він *був відкритий в 1617 році* у будинку однієї з придворних дам Катерини Медичі – *Катрін де Вігон*, освіченої дівчини, яка знала багато мов і була добре обізнана із літературною спадщиною Європи. Після одруження із маркізом де Рамбуйє, вона оселилася недалеко від Лувру. Відрізняючись досить слабким здоров'ям, маркіза де Рамбуйє не могла бути повноцінною учасницею придворного життя, саме тому, ймовірно, частка світського суспільства була перенесена у велику залу її особняку, що по суті послужило приводом до створення **першого салонного інтелектуального суспільства**.

Обстановка їх великої зали із яскравими стінами (замість традиційних для XVII століття темних відтінків), прикрашеної безліччю кришталевих канделябрів, фарфором і букетами живих квітів, налаштовувала до невимушеного і приємного проведення часу. Нетипове декоративне оформлення таких зібрань формувало майбутні *тенденції моди і стилю* для усього високосвітського Парижу, а самі теми і ідеї, які обговорювались,

виходили далеко за межі “безглузких придворних балачок”: тут велися “високі” літературні дискусії та піднімалися питання реформи французької мови, що пояснювалось неабияким інтересом до салону таких відвідувачів як діючі члени Французької Академії, а також особисто *Корнель* і *Мольєр*.

Так, поступово і закономірно, формувалися так звані *закони салонного спілкування*. Гості таких салонних зустрічей зазвичай були об’єднані у відповідності з інтересами *господині салону*: буржуа, поети, філософи, музиканти були центральними персонажами заходів, які саме і створювали творчу атмосферу вечорів. Особливість салону полягала в тому, що, відірваний від королівського двору, він не встановлював рамок соціального і майнового стану запрошених.

Тут поруч могли сидіти і вести бесіду аристократ з буржуа, поет-городянин і маркізи при дворі королеви. Головною же особою салону, без сумніву, була господиня – *salonière* [226, с. 171-199].

Часто салони виділялися не тільки «світськістю», а й космополітичним характером. *Відкрити салон означало відкрити свій будинок для соціального спілкування*. Таким чином, жіночі салони в європейській культурі XVII-XVIII ст. стали регулярними зібраннями громадськості, надаючи можливість освіченим і амбітним жінкам брати участь в процесі становлення цивілізації.

Таким чином, освічена жінка і її особистість ставали на першому плані, тоді як чоловік грав незначну роль, навіть якщо він і був присутній на вечорах. Найчастіше господинями салонів ставали жінки, які зазвичай мали шляхетне походження та достатній рівень багатства, що, безумовно, позначалося на репутації салону.

Кожна тема для бесіди на певний вечір особисто обмірковувалась *salonière*, і відповідно до тематизму підбирався список гостей. Він ніколи не був великим, тому як тематизм бесіди не мав бути «розмитим», а для цього необхідно було звзити кількість учасників зібрання. За ходом бесіди обов’язково стежила сама господиня: направляла, модерувала, *задавала тон*.

Саме цим пізніше стануть відрізнятися такі салонні вечори – вишуканою, зваженою, але в той же час наче «невимушеною» формою поведінки та *ведення діалогу*. Особливістю таких салонних розмов також являвся факт, що на відміну від політичних або академічних зібрань, де учасниками могли бути лише чоловіки, в салонах ця градація стиралась, і жінки вели інтелектуальні, філософські та політичні дискусії на одному рівні із чоловіками.

Як говорилося вище, в салони запрошувалися люди творчих професій, або інакомислячі філософи свого часу, де вони знайомили світське суспільство зі своїми творами та ідеями. Такими відвідувачами і бажаними гостями салонів були *Вольтер, Юм, Локк, Д'Аламбер*. Часто імениті філософи і поети свідомо йшли в салон, щоб отримати оцінку свого твору і тільки потім представляли його на суд широкої публіки. Таким чином поступово починає прогресувати таке явище, як *вплив салонів на громадську думку*.

Salonières створювали моду на ті чи інші твори, на певних авторів, навіть на оформлення кімнат в будинку, не кажучи про стиль в одязі і прикрасах. Господині салонів мали великий авторитет в світських колах і їх персональна оцінка тої чи іншої особистості мала безпосередній вплив на настрої суспільства у цілому.

У зв'язку із зростанням впливу жіночих салонів на соціальні процеси в XVII ст. у Франції і домінування в них жінок *жіноче питання* з інтелектуального перетворювалось в *питання соціальне*. Жінки розпочали відігравати значну роль в соціальній структурі мінливого суспільства, впливаючи через салони, наприклад, на соціальну мобільність, на формування громадської думки, на розширення кола громадської еліти, на поширення серед буржуа аристократичного стилю життя. Аналіз написаного про жіночі салони XVII ст. показує, що прихильники моральної цінності жіночої статі виправдовували суспільне лідерство жінок, яке вони виявляли саме в салонах [226, с. 171-199].

Розглядаючи *перспективу розвитку салонів у Франції XVII-XVIII століть*, можна зробити деякі *узагальнення*. *Салони як місце зустрічі світської знаті і освіченої інтелігенції* були не тільки місцем для проведення приємного дозвілля, а й свого роду *генератором нових ідей*: нові творчі ідеї, обговорення нагальних проблем французького суспільства, ідеї виходу з кризи зароджувалися і розвивалися саме тут, у паризьких салонах.

У *салону XVII століття* була одна *мета* – тематичні салонні бесіди про літературу, музику і філософію *заради розваги* господині і її гостей. Але *салони XVIII століття* набувають вже більш серйозного змісту і значущості. Тут піднімаються найважливіші *проблеми Просвітництва*, обговорюється політична ситуація в країні і за її межами, та навіть способи виходу із революційної ситуації кінця XVIII століття.

Отже, простежити *історію становлення і розвитку саме паризьких салонів як стилю життя*, а також специфіку їх значення для Франції можна саме з кінця XVIII століття, коли в результаті революційних потрясінь 1789 – 1794 років і якобінської диктатури, період Директорії став каталізатором оновлення суспільних відносин та зародження нового яскравого явища світського життя – *салонної культури* [275].

Будучи віддаленими від королівського двору, салони носили досить *демократичний характер*. Гостями найвідоміших світських дам часто ставали не тільки аристократи, але і буржуа, і навіть городяни, відзначені своїм *розумом і талантом*. Саме в салонах представники дворянських родів могли вести рівнозначну бесіду з людьми не їх кола, які були нижче за соціальним і майновим статусом. Тепер більше привертає *цінність особистості*, аніж цінність її гаманця і титулів.

Ідеї лібералізму проникають в салони. Саме тут збираються противники політичного режиму. Салони, їх господині і гості чітко зацікавлені суспільно-політичним становищем в країні: *«Вони перетворили свої вітальні в лабораторії громадської перевірки політики, літератури і мистецтва та по-своєму готували революцію»*, – зазначає А. Сологуб-

Чеботаревська [202]. Салони під час революції грали найважливішу роль – роль джерела інформації. Газети, як правило, запізнювалися, а в салонах вже з 50-х рр. XVIII століття слухали публічні виступи вождів опозиції. Для отримання широкого інформаційного потоку господині боролися за значних і обізнаних гостей: політиків, військових, дипломатів [243].

Також *про інформаційну* (а інколи і фактичну) *залежність від салонного визнання «творчої долі» культурних та політичних діячів Парижа в період «Прекрасної епохи»,* звичайно ж пише у своїй монографії В.Жаркова⁹. Тобто вже **наприкінці XIX – напередодні XX ст., за часів Моріса Равеля** (від якого нас ненадовго відволікли салонні “бесіди” попередніх століть) кристалізація провідних тенденції моди і стилю, формування і трансляція нових, оригінальних ідей і концепцій у мистецтві, нові знайомства та кар’єрні повороти – *«здійснювались в престижних паризьких салонах і залежали від їх прекрасних господинь»* [64, с. 118-119]. Дослідниця розглядає творчу особистість Равеля саме крізь провідні культурні чинники сучасної йому епохи; таким чином салони і «*епохальні жінки*», що їх очолювали, у цю класифікацію чинників безперечно включені. Описуючи *«найбільш вишукані салони Парижа»* та їх *господинь* Жаркова виділяє салони *Вінаретте Сенже* – принцесі *Едмон де Полиньяк, Елізабет де Караман Шім’ї* – графині *Греффюль*, мадам *Рене де Сен-Марсо* і, звичайно ж, “чарівної” *Мисьо Годабських* [64, с. 118-119].

Отже, *салонне життя*, із його витонченими жіночими образами господинь та вишуканою атмосферою прийомних зал та «*епохальні жінки*» “чайних кімнат”, мало неабиякий вплив на стиль мислення та концептуальну направленість творчості Моріса Равеля, і було безпосередньо переплетено з його творчими ідеями, планами та відкриттями.

9 Навіть назви деяких глав у монографії В.Б.Жаркової (“*Равель и официальный Париж конца XIX – начала XX веков. В противостоянии с великим Городом*”, або “*Равель и парижские салоны. Доктрина дендизма в жизни Равеля*”) безпосередньо свідчать про взаємозалежність діяльності салонів із формуванням громадської думки серед культурної еліти Парижу напередодні XX ст.

Паралельно з офіційним паризькими салонами, що мали яскраво виражену жіночу «першопричину», також своїх однодумців Равель знайшов в *суто чоловічому* (умова була висунута Равелем особисто) *гуртку* молодих поетів, художників, музикантів, що жартома іменували себе «*Апашами*». Суттєвою відмінністю таких «*зібрань*» він салонного проведення часу була розслаблена, трохи зухвала атмосфера, галасливі дискусії, вільні теми і форма їх викладення, і, звичайно, постійне музикування, декламація поетичних творів та навіть танці. Спільним захопленням «Апашей» був інтерес до *східного мистецтва* (ця тема співпадала із салонними), творчості Поля Верлена, Стефана Малларме, Поля Валері, Жанна-Філіппа Рамо, Фредеріка Шопена, Клода Дебюссі та багато до чого іншого, що на перший погляд не піддається парадигматичному узагальненню, але при цьому має єдину *ідейну* направленість. Саме «Апашам» Равель присвятив написані ним у 1904 – 1905рр. фортепіанні п'єси, об'єднані у **цикл «Miroirs»¹⁰**, який по-перше – тонко *відображав* усе насичене життя «Апашей» як мистецького угруповання, а по-друге – розкривав особисте відношення Равеля до самої *ідеї* пошуку та створення нових смислів на межі перетину мистецтва у його різновидах, напрямках та категоріях.

Інтерес до нового мистецтва химерно змішувався з тяжінням до раціоналізму XVIII століття. Равель вивчав *класичну французьку філософію*, твори Дені Дідро («Парадокс про актора»), *поезію Ронсара і Маро* (поети французького Ренесансу), захоплювався творчістю *французьких клавесиністів*. Отже, художні смаки Равеля формувалися під впливом різних, часом протилежних чинників. Вся ця різнонаправленість, безумовно, мала *відображення* і в його **вокальній музиці – синтетичному** по суті своїй **жанру**, де слово, та похідні від нього філософія і естетика поєднані із музикою в рамках однієї форми – **форми вокального твору**.

10 Про це ми вже більш детально говорили у Підрозділі 1.4. даної роботи, присвяченому феномену дзеркальності у творчості Равеля.

Вокальні твори Моріса Равеля представляють собою вельми цікаве явище: за винятком його вокально-оркестрових циклів «Шехерезада» і «Дон Кіхот», *вокальна творчість* композитора рясніє *жанрами*, а також переливається *стилістичними експериментами*, що сповнені живопису, натхнення і легкості, але при цьому залишається ледь відомою широкому загалу як слухачів, так само й виконавців. Надзвичайно натхненна і різнопланова *атмосфера равелівських melodie* (саме таке термінологічне та жанрове визначення більшості вокальних творів Равеля детально опрацьоване В. Жарковою у її монографії в розділі «Прогулянки у світ поезії») [64, с. 204-205] здатна ввести в замішання навіть найзатятіших музичних ентузіастів, рухомих бажанням розпізнання авторських «послань», закладених у його мініатюри, в «складках» його музичної «тканини».

Так, у своєму дослідженні В. Б. Жаркова визначає розвиток жанру *mélodie* як принципово новий вид *відносин поезії із музикою*, а саме – як процес «*відтворення музики віршу*»: «Для цього необхідно було <...> виявити його (вірша – А. Ф.) неповторну поетичну структуру, а потім зафіксувати її музичними засобами» [64, с. 206].

Рання вокальна творчість Равеля (межі якої приблизно можна позначити кінцем 1890-х – початком 1900-х) виявляє його захоплення мистецтвом символістів, куртуазністю середньовіччя і похмурих декадансом, що на ті часи було досить незвичайним поєднанням як у своїй частковості, так і в співвідношенні одного захоплення з іншим. Виходячи із зазначених «різноспрямованостей» в інтересах, Равель, однак, не вдавався у суворе слідування конкретній традиції, а над подвійним відтворенням стилістики «архаїзмів», у більшості випадків переважали його власні модальні конструкції.

Важливо відзначити, що, незважаючи на зазначений напрямок підрозділу – *інструментальна архітектоніка вокальних творів Равеля* – необхідно пам'ятати про *неподільність вербально-вокального та інструментального* всередині досліджуваного жанру.

«Дві епіграми Клемана Маро» ("D'Anne jouant de l'espinette", 1896; "D'Anne qui jeta de la neige", 1899) для голосу і фортепіано (або клавесина) представляють собою перший досвід Равеля в плані камерно-вокального циклоутворення і вельми оригінальне представлення жанрової ідеї камерно-вокального циклу. В загальному звучанні зазначених п'єс явно відчутна стилізація старовинних форм музикування, що обумовлено в першу чергу вибором сюжетного першоджерела – двох віршів поета XVI століття *Клемана Маро*. Першочергова музикальність самого вірша, риторичні повтори, витіюваті порівняння, об'єднуюча цикл наскрізна сюжетна лінія, тональна спільність, детальне опрацювання фортепіанної фактури, увага до артикуляції, секундове перечення, нарешті – *імітація клавесинної гри* в епіграмі «Про Анну, що грає на клавесині» – все це неймовірно тонко доповнюється гармонійними поєднаннями чуттєвих “недозволених” септакордів, метричною нерегулярністю в межах такту, а іноді і занадто експресивною виразністю мелодії. Це, наприклад, особливо відчутно в другій епіграмі «Про Анну, яка кинула в мене снігом», в якій музична семантика є *«своєрідним стилістичним діалогом різних епох»* [64, с. 232].

Вокальний цикл «Природні історії» ("Histoires Naturalles", 1906) – це п'ять чарівних п'єс на барв'яніючий дотепністю та оригінальністю прозовий текст *Жюля Ренара*. Сама форма подачі літературного першоджерела і коментарі його автора – *«вірші присмні для самих тварин, і навіть здатні викликати їх посмішку»* – красномовно свідчать про загальний настрій текстів і мають на увазі характер музики, що у цілому надає всьому циклу вельми незвичайне *жанрове забарвлення*.

Цикл складають п'ять окремо взятих мініатюр-замальовок, що зображують миті життя таких істот, як Павич, Лебідь, Цесарка і Зимородок, де серед цього пернатого царства загубився Цвіркун... І не випадково ми вжили тут формулювання *«мініатюра-замальовка»*: причина в тому, що таким чином ще виразніше виступає схожість образно-ідейного плану, вибудованого тут Равелем з подібним планом у *«Картинках з виставки»*

М. Мусоргського (згідно ідейно-стилістичному аналізу твору у Розділі 2). І справді, завдяки фактурним і колористичним ефектам в обох циклах присутня **звукова зображальність**. Але якщо в «Картинках з виставки» Мусоргський «діалогізує» з текстами образотворчого мистецтва, то Равель виходить із літературного першоджерела.

В інтерпретації Мусоргського музика привносить незриму символіку, формуючи динамічну темпоральну драматургію навіть у разі відсутності дії на картині. В інтерпретації Равеля виникає свого роду «ілюстрація» дій живих створінь природи, що набуває характер театралізованої вистави. У музиці циклу, наприклад, зображені гордовиті широкі кроки Павліна, при яких в фортепіанній партії звучить різкий акордовий стрибок через октаву (інтонації якого згодом будуть використані Равелем в темі фортепіанного концерту для лівої руки), що змінюються емоційними вигуками неспокійного птаха. Музика здатна бути близькою до стрекотіння цвіркуна, коли на тлі лінії шістнадцятих, що «вагаються» в межах терції, сплески небесних гармоній перериваються рівномірним терцовим «скрекотом», створюючи алюзію цокання годинника і пробуджуючи символіку нескінченного плину часу. Вона здатна створювати і символічні «живописні полотна», як у випадку з музикою Лебеда, що лише посилює контраст останніх двох рядків, в яких акцент з демонстрації зовнішнього спокою переноситься на характеристику стану умиротворення, а головне – на іронічне ставлення поета Жюльє Ренара, а разом з ним і Равеля, до людського типу особистості, що безумовно експонується білим птахом. Цесарка і Зимородок «нагороджені» Равелем масою інструментальних характеристик і сонорних ефектів. Пряні, явно імпресіоністські, ніби завислі у повітрі, гармонії Зимородка і характерні різкі "клювки" Цесарки, імітовані тривалими репетиціями фортепіано на одному звуці, звучать поперемінно з короткими перебіжками на *mortellato*...

Даний вокальний цикл являє собою спробу **виходу за межі семантичних завдань камерного вокального жанру**, створюючи

передумови до виникнення **театралізованого типу вокальної мініатюри** – із переважанням прийомів звукозображувального призначення в партії фортепіано і мелодекламації у вокальному голосі.

Вокально-оркестровий цикл «Шехерезада» на слова *Трістана Клінгзора* ("Sheherazade", 1903): "Азія", "Чарівна флейта", "Байдужий" ("Asie", "La flute enchante", "L'indifferent"; обробка для голосу і фортепіано 1903 р.) є яскравим прикладом «підпорядкування» Моріса Равеля «чарівності Сходу» і являє собою згусток чудових оркестрових фарб, де вже чутно явні відгомони майбутнього гармонійного плану «*Дафніса і Хлої*» самого Равеля (1911), «*Пеллеаса і Мелізанди*» (1893-1902) Клода Дебюссі та «*Шехерезади*» (1888) М. Римського-Корсакова. Особливу значущість творчості останнього підкреслює і сам автор віршованого тексту – Т. Клінгзор.

Саме цей віршований триптих став біля витоків створення Равелем його **першого твору у вокально-оркестровій формі**. Тут цілком чітко проступає *равелівський оркестрова мова* і стиль письма, яка згодом знайде розвиток в опері «*Іспанська година*», симфонічної поеми «*Іспанська рапсодія*» (1907) та інших симфонічних творах композитора. Це – прозора, рельєфна вертикаль, голоси якої не диференціюються на головні і другорядні, а кожен підголосок, немов крізь водну гладь, проглядається через оркестрову тканину, *над якою здійснюється Голос*. Узагальнює всі перераховані вище елементи цілого єдиний **колорит «казкового сходу»**, не так автентичного, скільки **уявного європейською свідомістю**.

Характеризуючи даний вокально-оркестровий триптих з точки зору жанрової специфіки та звертаючи увагу на драматургію кожного окремого номера, драматичні контрасти всередині частин, наявність соло оркестрових тембрів (флейта, гобой), які якби “спілкуються” з вокальним голосом, можна констатувати **композиційну перехідність даного циклу, що знаходиться на границі вокально-симфонічного та оперного жанрів**.

Далі слід звернутись до наступних вокальних “пошуків” Равеля, що мають також орієнтальне забарвлення із розширеною “географією

походження”: *«5 Грецьких Народних Пісень»* на народні тексти в перекладі М. Д. Кальвокорессі ("Melodies populaires grecques", 1904-1907) *для голосу і фортепіано*: "Пісня нареченої" (обробка для оркестру), "Там, біля церкви", "Який кавалер зі мною порівнявся", "Повільна пісня", "Напідпитку" (обробка для оркестру) ("Chanson de la mariée", "La-bas, vers l'église", "Quel galant m'est comparable, Chanson des cueilleuses de lentisques", "Tout gai!"), *«4 Народні Пісні (1914) для голосу і фортепіано: іспанська, французька, італійська, єврейська»* (обробка для оркестра 1924 р.), *«Дві Єврейські Пісні»* (Kaddish, L'enigme éternelle, 1914) *для голосу і фортепіано* (обробка для оркестру 1919 р.) – вокальні цикли, створені Равелем під враженням від різних народних традиційних співів. У всіх випадках зберігається споконвічний народний текст в перекладі на французьку мову (крім випадку з єврейськими піснями, які виконуються на мові оригіналу). У всіх вищевказаних циклах присутні автентичні елементи, принципи побудови мелодії і інтонаційний колорит, проте об'єднує їх неповторний стиль Моріса Равеля, пріоритетні риси його гармонійного мислення, особливі принципи архітекtonіки і авторське трактування загальних символів і смислів.

«Три вокальні поеми Стефана Малларме» (1913) – один із найбільш експериментальних циклів Равеля як з точки зору жанрового і тонально-гармонічного мислення, так і в плані вибору інструментального складу: голос в супроводі флейти пікколо, двох флейт, кларнетів, бас-кларнета, двох скрипок, альту, віолончелі та фортепіано (+ авторська обробка для голосу і фортепіано). За звучанням і принципом дії на слухача, подібний склад нагадує навіть не камерний ансамбль, а скоріше бажання Равеля створити тембровий аналог симфонічного оркестру в мініатюрі. Однак сам Равель пише: *«Я застосував камерне інструментування, майже таке ж, як Шенберг у «Місячному П'єро» [264, с. 196].*

Музика цього незвичайного циклу також дивує невластивими раніше Равелю «незграбністю» і диссонансами, що були навіяні таємничим, хвилюючим світом образів Малларме, а головне – тут Равель впритул

наблизився до *атональності*, ніж будь-коли до і після створення даного циклу. Про невідповідність подібних експериментів свідчать *посвячення*, що передують кожній п'єсі: «*Зітхання*» присвячений *Ігорю Стравінському*, «*Марне благання*» одному з репрезентантів вже згадуваних (у підрозділі 1.4) «апашей» *Флорану Шмітту*, «*На крупі скакуна лихого*» – *Еріку Саті*. Ця “незвичайна компанія” особистостей ніби додає *фігурантів діалогу* у вже існуюче *діалогічне поле* між Равелем і Малларме.

У цьому контексті можна згадати про *образно-сміслову навантаження Посвяти перед творами Равеля* у цілому, яке також відзначає В. Жаркова: «*готовий розігравати оточуючих найвитонченішим способом <...>, Равель розглядав Посвяту <...> як відображення певного випробуваного ним переживання. Таким чином, втілення художньої ідеї не обмежувалося власне нотним текстом. Виконавцеві (і, відповідно, слухачеві) адресувалося не тільки те, що було укладено в музичних знаках, але також в посвяченні, епіграфі, назві. Всі ці складові визначали багатовимірність художнього цілого*» [64, с. 126].

Отже, елементи *ігрової естетики модерністів*, атональні вкраплення, а також імпресіоністські фактурні прийоми роблять даний вокальний цикл вельми незвичайним як в плані композиційних принципів Равеля, так і в плані впливу музики циклу на слухача.

«*Мадагаскарські пісні*» ("Chanson madecasses", 1925-1926) на текст *Еваріста Парні* також відноситься до експериментів Равеля в сфері екзотики – на цей раз африканської, з усіма її ритмо-інтонаційними комплексами і характерною фоносферою. Однак ще більш незвичним є тут інструментальний склад циклу: голос (сопрано), флейта, віолончель, фортепіано (+ авторська обробка для голосу і фортепіано, 1926).

«*Дульсінея і Дон Кіхот*» ("Don Quichotte a Dulcinea", 1932-1933) для баритона і оркестру (+ авторська обробка для баритона і фортепіано) – це *три пісні, які стали фактично останнім твором вже на той момент тяжко хворого композитора!*.. Однак музика цих пісень виконана

піднесених ідей («Романтична», «Chanson Romanesque») життєвої енергії («Епічна», «Chanson epique»), урочистості («Застільна», «Chanson boire») і ренесансної естетики. Прийоми, якими Равель домагається подібного ефекту, більш властиві не камерно-вокальному, а оперному жанру, за своєю будовою, формою подачі музичного тексту і використанням інструментального ресурсу (оркестру), наближають цей пісенний триптих до *музично-театрального* задуму.

Таким чином, *равелівські вокальні цикли* транслюють *драматургічні ідеї*, які за своїм значенням набагато *перевищують композиційно-часовий масштаб творів*.

Завершальним епізодом у нашому дослідженні ми свідомо обрали саме **вокальну творчість** Моріса Равеля. Причиною такого підходу виступає певна концепція побудування як нашої роботи, так і 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 життє-творчості, він розкриває свою *символічну природу*, та наближає нас до *розкриття «таємниці послання майстра»* [64] (за нашою думкою, найточніша характеристика *кредо Равеля* у сучасному музикознавстві), яка, безумовно та беззмінно, завжди співіснує з особистістю Моріса Равеля.

Граючи зі *смислами* крізь *форми* своїх музичних творів, Равель демонструє **синтетичність свого стилю**. Він включає в себе і радикальні нововведення модернізму, імпресіоністичні принципи звукопису, і неокласичну конструктивність; експерименти з ладо-гармонійної сферою в напрямку ладів народної музики і пентатоники, політональних послідовностей і прийомів клавірної музики XVIII ст., включення елементів побутового музикування і танцювальних ритмів, а також театралізованої мелодекламації в її нерозривному зв'язку із французької промовою. У завершальний період творчості Равеля (на який припадає левина доля сама вокально-інструментальної музики) можна простежити тенденцію нібито

узагальнення композиторів попередніх пошуків та ідей. Як пише про це В. Жаркова: «за полярними концепціями і різними жанровими моделями <...> видніється бажання композитора завершити власні різноспрямовані маршрути попередніх років» [64, с. 157]. Але, враховуючи концептуальні, жанрові, ідейні, конструктивні та конструкційні переосмислення і «перевтілення», понад усе у Равеля «панує» саме *Музика*. І хоча концептуальне навантаження та ідейно-образне наповнення творів Равеля характеризується багат шаровістю, різoplanовістю та неабиякою «складністю», за думкою самого Равеля все формулюється достатньо просто, «є тільки два види музики: одна приносить задоволення, інша наганяє нудьгу» [264, с. 203].

Всі без винятку твори Моріса Равеля безумовно відносяться до першого виду: його музика не просто приносить задоволення, а заворожує від першого до останнього звуку, являючи собою загадку смислів, незвичність інструментальних рішень, винахідливість у виборі засобів і форм вираження художнього образу, і *неповторний авторський індивідуально-особистісний стиль Моріса Равеля*. Бо «стиль – це вся людина» [37, с. 167-172].

Висновки до Розділу 3

Розглядаючи ігрові чинники музичної форми у творчості Моріса Равеля, а також такі категорії як текст, форма і стиль, що є основними для даного розділу (а деякі із них стають ключовими навіть для усього дослідження в цілому), ми спробували зробити це з історичної, культурологічної, філософської та музикознавчої точок зору. Далі, використане нами поняття діалогу в контексті обраного напрямку міркувань всередині даного розділу, дозволило розширити спектр взаємодії вище зазначених понять та більш ретельно заглибитись у вивчення подібної взаємодії. Продовжуючи актуалізацію заданої концептуально-понятійної лінії дослідження, були розглянуті *феномен гри* та *явище діалогу*, а в контексті виконавсько-інтерпретативного напрямку, було введено та використано

визначення *«семантичний ланцюг» діалогу між композитором, виконавцем та слухачем*. В ході дослідження ми звертаємося до питання музикознавчої інтерпретації кожного із зазначених понять, охарактеризованих явищ та здійснених визначень.

Сучасне мистецтвознавство осмислює перенесення задуму творця у форму тексту, його втілення в мовну матерію як складний процес, що має великий спектр альтернатив. Та ще більше альтернатив виявляється під час прослуховування твору опосередкованим слухачем. Музичний текст фіксує лише одну з потенційних можливостей композиторського задуму. На нашу думку, мета композитора не може бути зведена до єдиного *«варіанту»* існування твору, а існує як спектр можливостей і задається тільки у вигляді зони пошуку, що тягне за собою усвідомлення неповноти будь-якого з реалізованих авторських рішень; саме останнє надихає на подальші пошуки у цій сфері. Звідси і багаторазово засвідчене самими композиторами відчуття неможливості виразити задум в повній мірі, цілісно, об'ємно. **Виконавець**, в свою чергу прибігає до міметичності, що спирається вже на впорядковану музикознавцями синтетичну мову композитора. І саме через цей *мімезис* слухач сприймає композиторський задум. Отже, виконавець і слухач на деякий час свідомо поглиблюються у композиторську *ноосферу*.

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*. Визначальним фактором у цьому контексті стають неповторна **музична мова** і **авторський стиль Равеля**, а їх відмінні риси формують *безпрецедентне співвідношення значень і символів*. Функціонуючи у стильовій парадигмі **неокласицизму**, з властивими йому формульністю, ідеологією і риторикою, Равель у своєму переосмисленні жанрів і форм *«вривається у Нову реальність»* саме крізь призму свого авторського *«Я»*, через дійові чинники

свого індивідуального авторського стилю. Таким чином, класична жанрова першооснова, з властивою їй лаконічністю, набуває в даному контексті нових обрисів, і проявляє нові властивості, що в свою чергу розкриває шляхи для вивчення *світової еволюції жанру*. Зміни в структурі, переосмислення внутрішньо циклічної ієрархії, особливості авторського способу і стилю висловлювання Равеля дозволяють говорити про *модифікацію жанру* як такого.

Також було здійснено «короткочасне занурення» у світ Моріса Равеля в аспекті співвідношення у ньому *вокальної* природи людського голосу та звучання фортепіано, інструментальних груп оригінального складу або оркестру. У результаті такого «занурення» з'ясувалося, що розглянуті у розділі **равелівські вокальні мініатюри та вокальні цикли** транслують **драматургічні ідеї**, які за своїм значенням набагато *перевищують композиційно-часовий масштаб творів*.

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

Проведене у розділі 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 ХХ 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 із 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 стильовій 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 міркування даного розділу, 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*; 4) композиторська «ідея» Моріса Равеля реалізується у оригінальному переосмисленні та інтерпретації **форми** музичних творів; 5) синтетичність **стилю** Равеля проявляє його *авторську стилістичну концепцію мислення*.

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. Таким чином, шляхом винесення *нових жанрових та стилістичних рішень*, крізь єдність композиторської та виконавської сторін, через *перосмислення музичної форми* – на фоні *авторського стилю* Моріса Равеля відбувається **діалог культур**.

Діалог як метод у творчості Моріса Равеля займає одну з центральних позицій між *полюсами особистості Равеля*. Його «*діалогічними партнерами*» стають: з одного боку – **класика**, із 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 саме крізь унікальність поєднання *стильової синтетичності* та *жанрової діалогічності* у його творчості. А **діалог на рівні тексту** (у формі *міжавторського діалогу* або ж *діалогу інтерпретацій*) здійснюється Равелем у **формі гри**, де *стилістичні* і *жанрові* аспекти виявляють **унікальність значення його творчої особистості** – як для сучасної йому

епохи, так і в проекції майбутнього розвитку та становлення музичної європейської культури *«нових часів»*.

ВИСНОВКИ

У заключенні дисертації ми пропонуємо деякі *узагальнення основних положень дослідження*, що визначаються його головні результати. Відповідно із зазначеними у **Вступі** метою, завданнями та предметом дослідження їх можна представити наступним чином.

По-перше, проведене у роботі дослідження дозволяє стверджувати, що у результаті аналізу авторських *оркестрових* перекладень Моріса Равеля, стає можливим здійснення характеристики його авторського *фортепіанного мислення*, а саме – за допомогою *діалогічного підходу*, що розкриває, у свою чергу, **ідею діалогічності** як абстрактної форми «спілкування» двох композиторських задумів на базі однієї структурної концепції.

По-друге, на прикладі проведеного «пошарового» аналізу тексту безпрецедентної версії оркестрового перекладання М. Равелем фортепіанного твору М. Мусоргського «Картинки з Виставки», у повній мірі розкривається **ігрова природа** композиторських інтерпретацій Моріса Равеля як **діалогічний феномен на рівні тексту**. Саме тому, у контексті композиційно-стилістичних та художньо-естетичних принципів мислення М. Равеля, на певному етапі дослідження вдалося пояснити засади функціонування «діалогу інтерпретацій».

По-третє, у ході дослідження було здійснено визначення ролі *трансформації фортепіанного виконавства (фортепіанної гри)* та досвіду *симфонічних перекладень (композиторської інтерпретації)* у стилевій еволюції європейського музичного мистецтва першої половини ХХ ст., у зв'язку із технологічними, художньо-естетичними та авторсько-особистісними аспектами **виконавства** як явища з «ігровою природою».

Разом із тим, у результаті слідування провідним темам, що останнім часом залишаються відкритими у сучасному мистецтвознавстві, набули нових значень та *отримали подальший розвиток* **тема дитинства** (В. Жаркова) як ігрова та стилістична компонента равелівської музики, а

також характеристика **феномену дзеркальності** у мистецтві (В. Сінкевич) – безпосередньо у контексті інтерактивного *«ігрового простору»* у творах М. Равеля.

Також у ході дослідження були *уточнені* поняття: *явища гри, семантики дитинства та діалогу інтерпретацій* у творчості Равеля, де *гра розглядається в якості художнього прийому*, що скеровує до явища виконавства з його діалогічними властивостями.

Відповідно до провідних завдань дисертації було: виведено означення *явища фортепіанної гри як художньо-естетичного феномену та фактору інтерпретаційної поетики*; визначено роль еволюції фортепіанної гри і фортепіанної фактури у зв'язку із технологічними, художньо-естетичними та авторсько-особистісними аспектами *виконавства у стилевій еволюції європейського музичного мистецтва першої половини ХХ ст.*; виявлено *ігрові принципи і тенденції* у творчості Моріса Равеля з метою перенесення їх на рівень *формування* в контексті авторського мислення композитора; визначено *тему дитинства як ігрову та стилістичну компоненту равелівської музики*; уточнено характеристику *феномену дзеркальності у мистецтві*, а також – в контексті інтерактивного *«ігрового простору»* у окремих творах М. Равеля; здійснено характеристику *авторського фортепіанного мислення* Равеля у результаті аналізу його *оркестрових перекладень за допомогою діалогічного підходу*.

Гра – особливий когнітивний феномен, що зумовлений багатьма факторами та існує у вигляді окремого явища в тій чи іншій формі. Виведення гри до *історико-філософської сфери*, або сфери культурології чи музикознавства, призводить до різних варіантів формулювання гри як поняття, розкриваючи ті чи інші його аспекти. Найбільш детально ці аспекти були розглянуті нами у **Розділі 1** даної роботи.

Отже, виявлення **ігрових принципів** і тенденцій у творчості Моріса Равеля, на тлі загальних соціо-культурних світових концепцій, з метою виведення їх на рівень формоутворення в контексті авторського мислення композитора, та концепція континуумного міжавторського інтертекстуального діалогу, представлені нами у вигляді концептуально-провідних форм композиторського мислення Равеля. Також особливу увагу нами було приділено розгляду **теми дитинства** як провідної ідеї і стилістичної компоненти равелівської музики, що також є визначною саме в контексті ігрової компоненти у творчості Равеля.

В ході дослідження явища гри і семантики дитинства у творчості Равеля **гра** розглядається в різних її іпостасях, в тому числі в якості художнього прийому, що, в свою чергу, скеровує нас до явища виконавства з його інтерпретативними властивостями. Останнє може нести в собі практичну цінність для виконавця-інтерпретатора равелівської музики, що також зумовлює певну *оригінальність* даного музикознавчого підходу.

На відміну від попереднього (Розділ 1) та у більшій мірі наступного (Розділ 3), **Розділ 2**, окрім історико-культурологічних, естетичних, філософських та музикознавчих міркувань, несе у собі конкретне практичне дослідження нотного тексту – з усією повнотою його конструктивних елементів, концептуальних особливостей та технічних характеристик.

У ході дослідження було використано компаративний метод задля детального порівняння двох варіантів «начебто» одного і того ж музичного твору – «Картинки з Виставки». Тут нами було порівняно декілька текстів, які за формою та змістом у певній мірі належали до одного і того ж типу – до *тексту музичного*. Але форма побутування та функціонування кожного із них суто відрізняється одна від одної. «Картинки...» Мусоргського і «Картинки...» Равеля – не одне й те саме. І причина, безумовно, криється, в «інструментарії».

В ході дослідження явища *діалогу* та *інтертекстуальності* у творчості М. Равеля, момент виявлення принципів та методів роботи

композитора над різними типами і формами тексту, дозволяє в практичному досвіді виконавця-інтерпретатора розширювати уявлення про оригінальний (фортепіанний) твір Мусоргського, доповнюючи його об'ємністю оркестрового варіанту Равеля, що виступає таким чином як учасник діалогу на рівні тексту, а також посилює діалогічне поле та ігровий контекст. Отже, завданням Розділу 2 – є момент *виявлення діалогічного ігрового простору між Равелем та Мусоргським, що був здійснений на рівні тексту*.

Діалогічний простір в контексті творчості М. Равеля розглядається як основоположний принцип його взаємодії з близьким **інтертекстуальним простором**, що знаходиться в подібній до равелівського мислення *ноосфері*. Таким прикладом є його *ідейний діалогізм* із творчістю М. Мусоргського, в якому Равель, спираючись на заданий тематизм, переконструює його відповідно до власного світовідчуття, надаючи йому таким чином додаткового семантичного наповнення.

Принцип мислення Равеля за нашою думкою полягає саме у здатності безпомилкового витягу із усієї маси існуючих авторських текстів найбільш здібних реалізувати його власну авторську *ідею тексту*, знаходячи при цьому так звані перехідні зони, де вже існуючий текст відкритий для ведення діалогу. У подібний діалог Равель вступає «за допомогою тексту», і таким чином реалізує свій авторський текстуальний задум.

У **Розділі 3**, розглядаючи поняття **інтерпретації, виконавства та гри** (наближених до розкриття ключових понять дослідження в цілому), ми спробували розглянути кожне із них з історичної, культурологічної, філософської та музикознавчої точок зору. Далі, використане нами поняття діалогу в контексті обраного напрямку міркувань всередині даного розділу, дозволило розширити спектр взаємодії вище зазначених понять та більш ретельно заглибитись у вивчення подібної взаємодії. Продовжуючи актуалізацію заданої концептуально-понятійної лінії дослідження, були розглянуті **феномен гри та явище діалогу**, а в контексті виконавсько-інтерпретативного напрямку, було введено та використано визначення

«семантичний ланцюг» діалогу між композитором, виконавцем та слухачем.

Також було здійснено «короткочасне занурення» у світ Моріса Равеля в аспекті співвідношення у ньому *вокальної* природи людського голосу та звучання фортепіано, інструментальних груп оригінального складу або оркестру. У результаті такого «занурення» з'ясувалося, що розглянуті у розділі **равелівські вокальні мініатюри та вокальні цикли** транслюють *драматургічні ідеї*, які за своїм значенням набагато *перевищують композиційно-часовий масштаб творів*. Явище **інтертекстуальності**, як ще одне із ключових понять розділу, поширюється також і на фортепіанний стиль М. Равеля, як у його локальності, так в глобальному співвіднесенні з оркестровим мисленням композитора. Враховуючи специфіку типу композиторської особистості М. Равеля, можна констатувати, що сфера **фортепіанної музики, вокальної музики і сфера симфонічної музики є для нього джерелами натхнення, що постійно взаємозбагачуються**. Тому звернення Равеля до творів різної жанрової приналежності на предмет оркестровки, окрім «дару оркестрового предслухання», розкриває і здатність композитора відчувати специфіку фортепіано навіть поза будь-яким зв'язком із конкретно вираженою функціональністю інструменту. 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. Визначальним фактором у цьому контексті стають неповторна музична мова і авторський стиль Равеля, а їх відмінні риси формують *безпрецедентне співвідношення значень і символів*. Таким чином, класична жанрова першооснова, з властивою їй лаконічністю, набуває в даному контексті нових обрисів, і проявляє нові властивості, що в свою чергу розкриває шляхи для вивчення *світової еволюції жанру*.

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 лєвова 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 стильовій 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.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Абызова Е. Н. «Картинки с выставки» Мусоргского. Москва : Музыка, 1987. 47 с., ил.
2. Аверинцев С. Символ // Словник. Київ : Дух і Літера, 1999. 460 с. С. 386–394.
3. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва : Практика, 1995. 256 с.
4. Алексеев А. Д. Интерпретация музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1984. 91с.
5. Алексеев Д. Морис Равель // Французская фортепианная музыка конца XIX — начала XX века. Москва : Издательство Академии наук СССР, 1961. 220 с.
6. Алексеев А. Д. Современные вопросы музыкального исполнительства и педагогики: Сб. статей. Москва : Музыка, 1976. 224 с.
7. Альшванг А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля М. Москва : Музыка, 1963. 176 с.
8. Антология даосской философии / Сост. В. В. Малявин, Б. Б. Виноградский. Москва : Комаров и К., 1994. С. 27–34.
9. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва, 1998. 343 с.
10. Арановский М. Симфонические искания. Ленинград : Советский композитор, 1979. 287 с.
11. Аристотель. Метафизика. Москва, Ленинград, 1934. 347 с.
12. Аристотель. Никомахова Этика // Философы Греции. Пер. с древнегреч.: Н.Брагинская. Москва : "ЭКСМО-Пресс", 1997.
13. Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии. Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1957. 184 с.
14. Аристотель. Сочинения. В 4 т. Серия «Философское наследие». Москва : Мысль, 1975–1983. Т. 1. 552 с.

15. Арнольд И. Проблемы интертекста // Вестник СПбУ. Санкт-Петербург, 1992. Серия 2. Вып. 4. С. 49–57.
16. Асмус В. Шиллер как философ и эстетик // Шиллер Ф. Статьи по эстетике. Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. С. 260–278.
17. Афасижев М. Н. Западные концепции художественного творчества. Москва : Наука, 1990. 174 с.
18. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
19. Барт Р. Мифологии. Москва : Изд. им. Сабашниковых, 1996. 312 с.
20. Бахтин М. Из предистории романного слова // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва : Художественная литература, 1975. С. 408–446
21. Бахтин М. Литературно-критические статьи. Москва : Худ. лит., 1986. 543 с.
22. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Литературно-критические статьи. Москва : Художественная литература, 1986. С. 297–325, 473–500.
23. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. Москва : Художественная литература, 1990. 543 с.
24. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. 424 с.
25. Белый А. Символизм как миропонимание // Мыслители XX в. Сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. Москва : Республика, 1994. С. 100
26. Бердяев Н. А. Самопознание: Опыт философской автобиографии. Москва : Международные отношения, 1990. 336 с.
27. Бишоп П. Идея нуминозного в работах Гете и Юнга // The Idea of the Numinous. London : Routledge, 2006. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.maap.ru/library/book/52>.

- 28.Блауберг И. В. Проблема целостности и системный подход / И. В. Блауберг. Москва : Эдиториал УРСС, 1997. 212 с
- 29.Блауберг И. В., Юдин Э. Г. Становление и сущность системного подхода. Москва : Наука, 1973. 271 с.
- 30.Бобровский В. Статьи, исследования / В. Бобровский / [сост. Е.Р.Скурко, Е. И. Чигарева]. Москва : Советский композитор, 1988. С. 120–148.
- 31.Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. Москва : Музыка, 1989. Вып 1. 268 с.
- 32.Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Исследование. Москва : Музыка, 1978. 332 с.
- 33.Бодина Е. А. Творческая природа музыкального исполнительства: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1975. 29 с.
- 34.Бонфельд М. Ш. Музыка и речь. Автореферат д-ра искусствовед. Москва, 1993. 41 с.
- 35.Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление: Опыт системного исследования музыкального искусства. Вологда, 1999. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.booksite.ru/ralltext/bon/fel/bonfeld/01.htm>
- 36.Бэлза И. Ф. Исторические судьбы романтизма и музыка. Москва : Музыка, 1985. 255с.
- 37.Бюффон Ж. Л. Речь при вступлении во Французскую академию // Новое литературное обозрение, 1995. № 13. С. 167–172.
- 38.Власенко І. М. Фортепіанний стиль М. Равеля: композиторський текст і виконавська інтерпретація: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 16 с.
- 39.Волкова Е. В. Произведения искусства в сфере художественной культуры. Москва, 1979. 64 с.
- 40.Воробей Ю. Д. Диалектика художественного творчества. Москва : Изд-во Московского ун-та, 1984. 176 с.

- 41.Выготский Л. Игра и ее роль в психическом развитии ребенка // Психология развития. Санкт-Петербург : 2001. 512 с. С. 56–79.
- 42.Выготский Л. Педагогическая психология : под ред. В.В. Давыдова. Москва : Педагогика, 1991. 480 с.
- 43.Выготский Л. Психология искусства. Москва : Искусство, 1968. 576 с.
44. Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. Москва : Искусство, 1991. С. 266–323.
- 45.Гадамер Х.Г. «Емінентний текст» і його істинність // Г.Гадамер. Герменевтика і поетика. Вибрані твори. Пер з нім. Київ: Юніверс, 2001. 155 с.
- 46.Гадамер Г. Истина и метод // Основы филос. герменевтики. Москва : Прогресс, 1988. 704 с.
- 47.Гадамер Х.Г. Семантика и герменевтика // Актуальность прекрасного. Пер. с нем. Москва : Искусство, 1991. С. 60–71.
- 48.Гадамер Х. Г. Текст и интерпретация // Герменевтика и деконструкция / Под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б. В. Санкт-Петербург, 1999. С. 202–242.
- 49.Гадамер Х. Г. Язык и понимание // Актуальность прекрасного. Москва : Прогресс, 1998. С. 43–60.
- 50.Гатальська С. Філософія культури: Підручник для студентів вищих навчальних закладів. Київ : Либідь, 2005. 328 с.
- 51.Геккель Э. Мировые загадки. Общедоступные очерки монистической философии. Москва : Либроком, 2012. 256 с.
- 52.Гессе Г. Игра в бисер. Москва : Радуга, 1991. 544 с.
- 53.Гинзбург Л. С. О работе над музыкальным произведением. Методический очерк. Москва : Музыка, 1960. 119 с.
- 54.Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Музична Україна, 1985. 111 с.

55. Грачев В. Интерпретирующий стиль в музыке XX века: закономерности, эволюция. Дис. канд. искусствоведения. Москва, 1987. 195 с.
56. Грибиненко Ю. Полистилистика и теория интертекстуальности // Київське музикознавство. Киев, 2005. Вып. 17. С. 198–210.
57. Грибиненко Ю. Сонатность как свойство композиторской поэтики: к проблеме авторского стиля во второй половине XX столетия // Київське музикознавство «Культурологія та мистецтвознавство». Київ, 2005. Вип. 18. С. 68–79.
58. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (Философский анализ). Новосибирск: Наука, 1982. 256 с.
59. Гуренко Е. Г. Исполнительское искусство. Методологические проблемы. Новосибирск: Наука, Сиб. отд., 1985. 88 с.
60. Делез Ж. Логика смысла. Фуко М. *Theatrum philosophicum*: Пер с франц. Москва : Раритет-Екатеринбург, Деловая книга, 1998. 480 с.
61. Деррида Ж. Письмо и различие / Пер.с франц. А. Гараджи, В. Лапицкого и С. Фокина; сост. и общ. ред. В. Лапицкого. Санкт-Петербург : «Академический проект», 2000. С. 352–369.
62. Ершова Е. Черты формообразования в современной музыке. Москва, 1987. 71 с.
63. Жаркова В. «Авторское слово» в творчестве М. Равеля // НАУКОВИЙ ВІСНИК НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 27. Київ, 2003. С.173–182.
64. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера): Монография. Киев : АВТОГРАФ, 2009. 528 с.
65. Жайворонок Н.Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2006. 16 с.

66. Житомирский Д. Избранные статьи. Москва : Советский композитор, 1981. 391 с.
67. Жукова Н. А. Интерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект: Дис. кандидата філософських наук: 09.00.08 естетика. Київ : Київський національний університет ім. Т. Шевченка, 2003. 192 с.
68. Журдан-Моранж Э. Мои друзья музыканты. Москва : Музыка, 1966. С. 5–61.
69. Завадская Е. В. Беседы о живописи Ши-Тао, Москва, 1978. С. 50–100
70. Задерацкий В. Музыкальная форма. В 2-х выпусках. Учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений. Москва : Музыка, 1995. Вып. 1. 544 с.
71. Земцовский И. Текст – Культура – Человек: Опыт синтетической парадигмы // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 3–7.
72. Золтаи Д. Этнос и аффект. История музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. Москва, 1977.
73. Зряковский Н.Н. Общий курс инструментоведения. Москва : Музыка, 1976. 480 с.
74. Ингарден Р. Исследования по эстетике. Москва : Просвещение, 1962. 461 с.
75. Искусствознание и психология художественного творчества: Сб. статей / Отв. Ред. А. Я. Зись, М. Г. Ярошевский. Москва : Наука, 1988. 350 с.
76. Искусство и творческая деятельность / Кучерюк Д. Ю., Левчук Л. Т., Мазепа В. И., Малахов В. А., Полякова Т. А., Шудря Е. П., Яранцева Н. А. Київ : Наукова думка, 1979. 312 с.
77. История чая во Франции. URL: <http://www.tea-world.ru/tea/history/82/>
78. Каган М. Музыка в мире искусств. Санкт-Петербург : «Мт», 1996. 232 с.
79. Каган М. Системный подход и гуманитарное знание: Избранные статьи. Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1991. 383 с.

- 80.Капічіна О. Музичний естезис в контексті концепції діалогу культур: Автореф. дис. канд. філософських наук: 09.00.08 / Східноукраїнський Національний університет імені Володимира Даля. Луганськ, 2003. 19 с.
- 81.Кант И. Критика способности суждения. Москва : «Искусство», 1994. С.115–122.
- 82.Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. Київ, 2000. 17 с.
- 83.Кашкадамова Н.Б. Мистецтво викладання на клавішно-струнних інструментах. Тернопіль : Астон, 1998. 300 с.
- 84.Керролл Л. Алиса в Зазеркалье. Москва–Петроград : Издательство Л. Д. Френкель, 1924. 124 с., ил.
- 85.Климовицкий А. Судьбы традиций классической сонатности в двух антагонистических течениях западноевропейской музыки XX века // Кризис буржуазной культуры и музыка. Москва : Музыка, 1976. Вып. 3. С. 135–163.
- 86.Коган Г. М. Избранные статьи. Вып. 2. Москва : Сов. композитор, 1972. 265 с.
- 87.Коган Г. М. У врат мастерства. Психологические предпосылки успешности пианистической работы. Москва : Музыка, 1961. 115 с.
- 88.Коган Л. Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью. Москва : Советский композитор, 1987. С. 10–28.
- 89.Корто А. Фортепианная музыка Мориса Равеля // О фортепианном искусстве. Москва : Музыка, 1965. 364 с.
- 90.Корыхалова Н. П. Бытийный статус музыкального произведения и проблемы музыкально-исполнительского искусства: Автореф. дис. ... доктора искусствоведения. Москва, 1981. 31 с.

- 91.Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Москва : Музыка, 1979. 208 с.
- 92.Корыхалова Н. П. Музыкально-исполнительские термины. Санкт-Петербург : Композитор, 2000. 272 с.
- 93.Котляревская Е. И. Вариативный потенциал музыкального произведения: культурологический аспект интерпретирования: Дис... канд. искусствоведения: 17.00.03 / НАН України. Киев, 1996. 196 л.
- 94.Коханик И. К проблеме смысла в стилеобразовании // Науковий вісник НМАУ ім. Чайковського «Музичний стиль: теорія, історія, сучасність». Київ, 2004. Вип. 38. С. 67–80.
- 95.Коханик И. О возможностях информационного подхода в изучении музыкальных стилевых систем // Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2005. Вып. 6, кн. 1. С. 34–45.
- 96.Кочнев Ю. Л. Объективное и субъективное в музыкальной интерпретации: Автореф. дис. канд. искусствоведения. Ленинград, 1970. 22 с.
- 97.Крейн Ю. Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля. Москва : Музыка, 1966.
- 98.Крейн Ю. Симфонические произведения М. Равеля Москва : Музыка, 1962.
- 99.Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Диалог. Карнавал. Хронотоп, 1993. № 4. С. 5–24.
- 100.Кристева Ю. Избранные труды.: Москва, РОССПЭН, 2004. 656 с.
- 101.Кузикова В.Н. Профессор одесской консерватории М.И. Рыбицкая и ее педагогические принципы // Забытые имена, Новые страницы. Одесса : ОКФА, 1994. с.155–162.
- 102.Культурология. XX век. Словарь. Санкт-Петербург : Университетская книга, 1997. 640 с.

103. Купер И. Гипертекст как способ коммуникации [Электронный ресурс]. URL: <http://nir.ru/socio/scipubl/sj/sj-2-00kuper.html>.
104. Ланге В. О роли семантического анализа в интерпретации музыкальных произведений // Вопросы оптимизации учебного процесса в вузе: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 125. Москва, 1993. С.78–93.
105. Лао-цзы. Дао-Дэ цзин. Книга о Пути жизни. Москва : Феория, 2006. 704 с.
106. Лапшин И. И. Художественное творчество. Петроград: Мысль, 1922. С.1–184.
107. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. Москва : Сов музыка, 1991. 164 с.
108. Левчук Л. Західноєвропейська естетика XX століття. Київ : Либідь, 1997. 221 с.
109. Лі Юньцзе Музичний портрет в контексті становлення портретного жанру в образотворчому мистецтві і літературі. URL: <https://docplayer.ru/28523508-Li-yuncze-muzykalnyy-portret-v-kontekste-stanovleniya-portretnogo-zhanra-v-izobrazitelnom-iskusstve-i-literature.html>
110. Ливанова Т. Теория музыкальных стилей // С. С. Скребков. Статьи и воспоминания. Москва : Советский композитор, 1979. С. 296–308.
111. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Сов. Композитор, 1990. 312 с.
112. Лонг М. За роялем с Габриелем Форте; За роялем с Клодом Дебюсси; За роялем с Морисом Равелем // Исполнит. искусство зарубеж. стран. Вып. 9. Москва : Музыка, 1981. 248 с.
113. Лосев А. Ф. Бытие-имя-космос. Москва : Мысль, 1993. 958 с.
114. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Из ранних произведений. Москва : Правда, 1990. С. 195–390.
115. Лотман Ю. Об искусстве. Санкт-Петербург : Искусство, 1998. 704 с.

- 116.Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки. Санкт-Петербург : Искусство, 2001. 704 с.
- 117.Лотман Ю. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин : Александра. 1992. 247 с.
- 118.Лотман Ю. Структура художественного текста. Москва : Искусство, 1970. 384 с.
- 119.Лотман Ю., Успенский Б. О семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам V. Ученые записки ТГУ. Тарту, 1971. Вып. 284. С. 144–166.
- 120.Макаренко Г. Г. Музыка – як метамистецтво в ірраціоналістичній естетиці XIX століття: Автореф. дис... канд. філос. наук. Київ, 2000. 16 с.
- 121.Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки. Москва : Сов. комп., 1991. 376 с.
- 122.Малинковская А. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 039700 «Музыкальное образование». Москва : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2005. 381 с.: ноты.
- 123.Малинковская А. Специфика исполнительского анализа музыкального произведения // Вопросы воспитания музыканта-исполнителя: Сб. тр. МГПИ им. Гнесиных. Вып. 68. Москва : Музыка, 1983. С. 88–104.
- 124.Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование: Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработок в методически-теоретической литературе XVI–XX вв.: Очерки. Москва : Музыка, 1990. 191 с.
- 125.Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание: Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. Москва : Языки русской культуры, 1997. 224 с.

126. Мамардашвили М. К. Эстетика мышления. Москва : Московская школа политических исследований, 2000 [Электронный ресурс]. URL: <http://sigla.rsl.ru/view/jsp>.
127. Маркус С. История музыкальной эстетики. Т. 2. Москва : Музыка, 1968.
128. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства: Научное обоснование и проблемы педагогики. Киев : Муз. Україна, 1990. 180 с.
129. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. Москва : Музыка, 1966. 220 с.
130. Мартынов И. Морис Равель: Монография. Москва : Музыка, 1979. 335 с.
131. Марушко М. Типологические функции музыкально-исполнительского диалога и современная исполнительская практика // Музичне мистецтво і культура / Науковий вісник. Вип. 21. Одеса : Астропрінт, 2015. 484 с. С. 364–375.
132. Масол Л. Виховний потенціал мистецтва – джерело освітніх інновацій // Мистецтво та освіта. 2001. № 1. С. 2-5.
133. Меерович М. И, Шрагина Л. И. Технология творческого мышления: Практ. пособ. Минск : Харвест, 2003. 431 с.
134. Медушевский В. Интонационная форма музыки. Москва : Музыка, 1993. 314 с.
135. Медушевский В. К проблеме сущности эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. Москва, 1984. Вып. 5. С. 5–17.
136. Медушевский В. Музыкальное мышление и логос жизни // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: Сб. ст. Київ : Музична Україна, 1989. С.18–27.
137. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка, 1979. № 3. С. 30–39.

- 138.Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 255 с.
- 139.Медушевский В. О предмете и смысле музыки / Музично-історичні концепції у минулому і сучасності. Львів: Сполом, 1997. С. 5–16.
- 140.Медушевский В. Стиль как семиотический объект // Советская музыка, 1979. № 3. С. 30–39.
141. Мид Джордж Герберт // Большая советская энциклопедия: [в 30 т.] / под ред. А. М. Прохорова. 3-е изд. Москва : Советская энциклопедия, 1969.
- 142.Мид Дж. Г. Избранное: Сб. переводов. Москва, 2009. 290 с.
- 143.Мид Дж. От жеста к символу. В кн.: Американская социологическая мысль: Тексты. Москва : МГУ, 1994. С. 216.
- 144.Милль Дж. С. Об определении предмета политической экономии; и о методе исследования, свойственном ей // Основы политической экономии с некоторыми приложениями к социальной философии. Москва : Эксмо, 2007. С.305–347
- 145.Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства. Москва : Сов. композитор, 1983. 262 с.
- 146.Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке. Статьи и фрагменты. Ленинград : Музыка, 1990. 288 с.
- 147.Морєва Є. О. Музичний твір як вид дискурсивної практики: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 18 с.
- 148.Москаленко В. До визначення поняття «Музичне мислення» // Українське музикознавство. Вип. 28. Музична україністика в контексті світової культури: Науково-методичн. зб. Київ : НМАУ, 1998. С. 48–53.
- 149.Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации. Київ, 1994. 157 с.
- 150.Музыкальная энциклопедия / [гл. ред. Ю.В. Келдыш]. Т. 6, 1982. С. 202.

151. Мусоргский М. Письма / М. Мусоргский. Москва : Музыка, 1981. 359 с.
152. Муха А. Процесс композиторского творчества // Проблемы и пути исследования. Киев : Музична Україна, 1979. 570 с.
153. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1998. 254 с.
154. Назайкинский Е. Логика строения музыкальной композиции. Москва, 1982. 319 с.
155. Назайкинский Е. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания / Восприятие музыки : Сб. статей. Москва : Музыка, 1980. С. 91–110.
156. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 384 с.
157. Некрасов Ю. І. Комплексний підхід до формування виконавської майстерності піаніста: Автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одеська держ. музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 16 с.
158. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. Москва : Музыка, 1988. 240 с.
159. Никитина И. П. Эстетика. 2-е изд., перераб. и доп. Москва : Издательство Юрайт, 2016. 676 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://urait.ru/bcode/392983> (дата обращения: 22.10.2020).
160. Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання: Дис. доктора філософських наук: 09.00.08 – естетика. Київ : Київський державний інститут театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, 2002. 393 с.
161. Опарик Л. М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Ленинград, 2007. 19 с.

162. Орлов В. И. Методические основы обучения. Москва : ИВЦ «Маркетинг», 2000. 72с.
163. Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон – Санкт-Петербург : Советский композитор, 1992. С. 56-95.
164. Орлов Г. Семантика музыки // Проблемы музыкальной науки: Сб.ст. Вып. II. / Ред. Г. А. Орлов. Москва : Сов. комп., 1973. С. 434–479.
165. Островский А. Творческая задача исполнителя // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 4. Москва, 1967. С. 15–26.
166. Остроменский В. Д. Формирование музыкального познания. Кишинёв : Штиинца, 1988. 157 с.
167. Отто Р. Священное. Об иррациональном в идее божественного и его отношении с рациональным. Санкт-Петербург : Изд. Санкт-Петербургского ун-та, 2008. 272 с.
168. Падалка Г. М. Музична педагогіка: Курс лекцій. Київ–Херсон, 1995.
169. Перкинс Д. Как стать гением, или искусство взрывного мышления. Москва : ООО «Издательство АСТ», 2003. 315 с.
170. Петриков С. Текстуальное музыкальное мышление // Музыкальная академия, 1993. № 2. С. 113–116.
171. Платон Законы // Собрание сочинений. Т. 3, ч. 2. Москва : Искусство, 1972. С. 282–283
172. Платон Политик // Собрание сочинений. Т. 4. Москва : Мысль, 1994. С. 3–70
173. Полякова Л. В. «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского. Москва : Музгиз, 1960. 28 с.
174. Поспелов Г. Проблемы литературного стиля. Москва, 1970. 329 с.
175. Пятигорский А. М. Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности смысла // Структурно-типологические исследования. Москва, 1962. С. 144–154.

176. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль: Избранные статьи. Вып. 2. Критико-публицистические этюды. Москва, 1981. 229 с.
177. Равель М. Лекции по современной музыке // Советская музыка. 1979. № 2. Москва : Советский композитор, 1979. 144 с. С.109–112.
178. Раппопорт С. Х. От художника к зрителю: как построено и как функционирует произведение искусства. Москва : Знание, 1978. 237 с.
179. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. Москва : Академический Проект, 2008. 695 с.
180. Розеншильд, К. История зарубежной музыки. 4-е изд. Москва : Музыка, 1978. 544 с.
181. Ростовський О. Педагогіка музичного сприймання. Київ, 1997. 248 с.
182. Рудницька О. П. Формування музичного сприйняття в системі розвитку педагогічної культури майбутнього вчителя : Дис... д-ра пед. наук: 13.00.01 / Український педагогічний ун-т ім. М.П.Драгоманова. Київ, 1994. 431 л.
183. Руднев В. Словарь культуры XX века. Москва : Аграф, 1997. 384 с.
184. Руднев В. Прочь от реальности. Исследования по философии текста. Москва : Аграф. 2000. 432 с.
185. Руставели Ш. Витязь в тигровой шкуре. Тбилиси, 1956. 370 с.
186. Ручьевская Е. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Современные вопросы музыкознания. Москва, 1976. С. 146–206.
187. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Ленинград, 1972. 159 с.
188. Сайгушкина О. П. Художественный образ в творчестве музыканта-исполнителя: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград, 1980. 22 с.
189. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: Автореф. дис. доктора мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 37 с.

- 190.Самойленко А. Игровые интенции музыкального текста: к проблеме неоклассицистского диалога // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичний твір: проблема розуміння. Київ, 2002. Вип. 20. С. 51–60.
- 191.Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: Монография. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.
- 192.Самойленко А. Музыкознание в контексте культурологии // Культурологические проблемы музыкальной украинистики. Вопросы музыкальной семантики. Одесса: Астропринт, 1997. Вип. 3. С. 3–7.
- 193.Сигети Й. Скрипичные произведения Бетховена. Заметки для исполнителей и слушателей // Исполнительское искусство зарубежных стран: Сб. ст. / сост., ред. переводов Г. Эдельмана. Москва, 1970. Вип. 5. С. 10-15
- 194.Сильвестров В. Музыка — это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма. Киев, 2004. 265 с.
- 195.Синкевич В. А. Феномен зеркала в истории культуры. Санкт-Петербург, 2006. 66 с.
- 196.Скребков С. С. Композитор и исполнитель // Скребков С. С. Избранные статьи. Москва, 1980. С. 9-16.
- 197.Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 447 с.
- 198.Смирнов В. Морис Равель / В. Смирнов // в кн. : Вопросы теории и эстетики музыки. Вип. 14. Санкт-Петербург : Музыка, 1975. С. 102–156.
- 199.Смирнов В. Морис Равель и его творчество: Монографиям. Санкт-Петербург : Музыка, 1981. С. 48–55, 196–207.
- 200.Смирнов М. Русская фортепианная музыка: Черты своеобразия. Москва : Музыка, 1983. 336 с., нот.

- 201.Смирнов М. Эмоциональная природа музыки и современное исполнительское искусство // Музыкальное исполнительство и современность. Вып. 1. Москва : Музыка, 1988. С. 96–112.
- 202.Сологуб-Чеботаревская А. Женщина накануне революции 1789 г. Петроград, 1922. 152 с.
- 203.Сокол А. Образно-смысловое обоснование музыкальных стилей в работах Б. Яворского // Трансформація музичної освіти та сучасність. Одеса, 1998. 1 ч. С. 57–63.
- 204.Сокол А. Экспрессивно-стилистические ремарки и музыкальный стиль. Методическая разработка для преподавателей высших музыкальных учебных заведений. Киев, 1992. 82 с.
- 205.Соколов А. Музыкальная композиция XX века. Диалектика творчества. Москва : Музыка, 1992. 230 с.
- 206.Соколов А. Н. Теория стиля. Москва : Сов. композитор, 1968. 223 с.
- 207.Сохор А. Н. Музыка как вид искусства. Санкт-Петербург : Лань, 2018. 128 с.
- 208.Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. // Теоретические проблемы музыкальной формы и жанров. Москва, 1971. С. 292–310.
- 209.Спиноза Б. Этика. Москва : АСТ, 2001. 336 с.
- 210.Степанов Г. В. Поэзия: [Испанская литература XVII в.] // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Москва : Наука, 1983–1994. На титл. л. изд.: История всемирной литературы: в 9 т. Т. 4. 1987. С. 74–78.
- 211.Стравинский И. Ф. Статьи и материалы.. Москва : Советский композитор, 1973. 527 с.
- 212.Субботин М. Гипертекст: новая форма письменной коммуникации // Итоги науки и техники. Москва : ВИНТИ, 1994. Т. 18.
- 213.Сухомлинов И. О Марье Ипатьевне Рыбицкой // Забытые имена, Новые страницы. Одесса : ОКФА, 1994. с.166–169

- 214.Тараканов М. Новая жизнь старой формы // Советская музыка. 1968. № 6. С. 54–62.
- 215.Тараканов М. О методологии анализа музыкального произведения (к проблеме соотношения типологического и индивидуального) // Методологические проблемы искусствознания: Сб. ст. Москва : Музыка, 1987. С. 31–71.
- 216.Тарапата Л. Г. Музыка как модель мироустройства: Автореф. дисс. канд. филос. наук. Харьков, 1997. 21 с.
- 217.Тараси Э. Музыка как знак и процесс // Homo Musicus, альманах музыкальной психологии. Москва, 1999. С. 61–78.
- 218.Творческий процесс и художественное восприятие / Отв. ред. Б. Ф. Егоров. Ленинград : Наука, 1978. 278 с.
- 219.Текст музичного твору: практика і теорія: Збірка статей. Вип. 7 / Упорядник В. Москаленко. Київ : Київське державне вище музичне училище ім. Р. М. Глієра, 2001. 282 с.
- 220.Тельчарова Р. А. Введение в феноменологию музыки. Москва, 1991. 214 с.
- 221.Терентьев Д. Взаимовлияние музыкального синтаксиса и семантики / на материале европейской профессиональной музыки XVIII-XX веков : Автореф. дисс. канд. искусствознания: 17.00.02 / Киевск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. Киев, 1983. 24 с.
- 222.Титов С. Н. Искусство: объект, предмет, содержание. Воронеж, 1987. 206 с.
- 223.Тышко С. Проблемы национального стиля в русской музыке. Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков. Исследование. Киев, 1990. с.
- 224.Уайт Л. Наука о культуре // Антология исследований культуры. Интерпретации культуры. Санкт-Петербург : Университетская книга, 1997. Т. 1. С. 141–156.
- 225.Усманова А. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Минск : Прополис, 2000. 200 с.

226. Успенская В.И. Женские салоны в Европе XVII-XVIII вв. // Женщины. История. Общество: Вып. 2. Тверь, 2002. С. 171-199.
227. Успенский Б. Семиотика искусства. Москва : Школа «Языки русской культуры», 1995. 360 с.
228. Фарбштейн А. А. Музыкальная эстетика и семиотика // Проблемы музыкального мышления: Сб. ст. / Под общ. ред. М. Арановского. Москва : Музыка, 1974. С.75–89.
229. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. Москва : Музыка, 1969. 598 с.
230. Физическая энциклопедия в 5 т. / гл. ред. Прохоров А. М. Т. 2. Москва : Советская энциклопедия, 1988–1999. С. 159–300.
231. Філатова О. О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості): Автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одеська держ. музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 18 с.
232. Философский словарь в 5-ти томах / ред. Константинов Ф. Москва : Советская энциклопедия, 1960–1970. С. 357–395.
233. Финк Е. Основные феномены человеческого бытия // Проблема человека в западной философии. Москва : Просвещение, 1998. С. 24–69.
234. Флоренский П. Статьи по искусству. Париж : Русская книга, 1985. С. 317–338.
235. Форлендер К. Общедоступная история философии. Москва : Московский рабочий, 1922. 320 с.
236. Франкл В. Человек в поисках смысла. Пер с англ. и нем. Вступит ст. А. Леонтьева. Москва : Прогресс, 1990. 367 с.
237. Фрид Э. М.П. Мусоргский. Проблемы творчества: Исследование. Ленинград : Музыка, 1981. 184 с.
238. Фролов И. Т., Юдин Б. Г. Этика науки: Проблемы и дискуссии. Москва, 1986. С. 357–395.

- 239.Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Пер. с франц. В. Визгина, Н. Антономовой. Санкт-Петербург : А-сad, 1994. 405 с.
- 240.Хайдеггер М. Исток художественного творения. Пер. с нем. А.В.Михайлова. Москва : Академический Проект, 2008. 528 с.
- 241.Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры. Москва : Прогресс-Традиция, 1997. 416 с.
- 242.Хентова С. М. Музыка и ее исполнители. Москва : Музыка, 1969. 128 с.
243. Хитрова Н. История салонов. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/hitrova-istoriya-salnov.htm>
- 244.Холодная М. А. Психология интеллекта. Парадоксы исследования. Санкт-Петербург : Питер, 2002. 272 с.
- 245.Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. Москва : Музыка, 1971. 304 с.
- 246.Холопова В. Н. Музыка как вид искусства / Уч. пос. в 2-х част. Москва, 1990. Ч. I. 140 с., Ч. II. 122 с.
- 247.Холопова В. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 496 с.
- 248.Холопов Ю. Н. К проблеме музыкального анализа // Проблемы музыкальной науки. Москва, 1985.
- 249.Хорунженко К. Культурология. Энциклопедический словарь. Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. 640 с.
- 250.Хубов Г. Н. Мусоргский. — М. : Музыка, 1969. 807 с.
- 251.Художественный текст и контекст реальности: Сб. статей / Под ред. О. В. Егорова. Москва : Наука, 1977. 180 с.
- 252.Хуторской А. В. Современная дидактика. Санкт-Петербург : Питер, 2001. 544 с.
- 253.Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности // Автореф. дисс. докт. псих. наук: 19.00.03 / ЛГУ. Ленинград, 1989. 31 с.

- 254.Цареградская Т. Аспекты музыки XX века (обзор некоторых англо-американских трудов 70-х годов) // Современное искусство музыкальной композиции. Москва, 1985. Вып. 79. С. 96–112.
- 255.Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Москва : Сов. композитор, 1970. 559 с.
- 256.Цыпин Г. М. Музыкально-исполнительское искусство: теория и практика. Санкт-Петербург : Алетейя, 2001. 319 с.
- 257.Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения. Москва : Интерпракс, 1994. 384 с.
- 258.Чайка О. В. Національна характерність як семантична властивість виконавської інтерпретації: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2007. 20 с.
- 259.Чеботаренко О. Культурологические аспекты исполнительской формы в музыке. Дисс. канд. искусствоведения. Одесса, 1997. 162 с.
- 260.Чеботаренко О. Музичний текст: структура та проблема інтерпретації // НАУКОВІ ЗАПИСКИ. Серія: Педагогічні науки. Вип. 157. Кропивницький, 2017. С. 138–141.
- 261.Чердниченко Т. Музыкальный запас. 70-е Проблемы. Портреты. Случаи. Москва : Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.
- 262.Чердниченко Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. Москва : Музыка, 1989. 223 с.
- 263.Чигарева Е. Индивидуализирующий комплекс темообразующих выразительных средств в условиях современного музыкального языка и его классические истоки // Проблемы музыкальной науки. Москва, 1979. Вып 4 . С. 79–109.
- 264.Шалю Р. Равель в зеркале своих писем. Ленинград : Музыка, 1988. 248 с.
- 265.Шевлягина И.В. Мемуары королевы Марго. Москва : МГУ. 1995.

266. Шиллер Ф. Статьи по эстетике // Шиллер Ф. Собр. соч.: в 7 т. Москва : Художественная литература, 1957. Т. 6. С. 36–78.
267. Шип С. Музична форма: від звуку до стилю. Навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
268. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки. Одесса : Изд-во Одесской гос. Консерватории им. А. В. Неждановой, 2001. 296 с.
269. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. Москва : Музыка, 1970. 623 с.
270. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Москва : ООО «Попурри», 1998. Т. 1. Образ и действительность. 688 с.
271. Шпет Г. Введение в этническую психологию. Санкт-Петербург : «П. Э. Т.»; Алетейя : Кренов, 1996. 153 с.
272. Шульпяков О. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Ленинград : Музыка, 1986. 124 с.
273. Щапов А. П. Фортепианная педагогика. Москва : Сов. Россия, 1960. 171 с.
274. Энциклопедический музыкальный словарь. Москва, Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
275. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Санкт-Петербург, 1901. Т. XXXII. 480 с, 14 л. ил., карт.
276. Эко У. Заметки на полях «Имени Розы» // Иностранная литература. Москва, 1988. № 10. С. 88–104.
277. Эко У. Интерпретация надинтерпретации. Львов: Летопись, 721 с.
278. Эпштейн М. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. Москва : Советский писатель, 1988. С. 276–304.
279. Эшноз Ж. Равель. Флюид: Французская линия. 2007. 144 с.
280. Юдина М. В. Вы спасетесь через музыку. Литературное наследие. Москва : Классика-XXI, 2005. 412 с.

281. Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. 1. Москва : Сов. композитор, 1972. 712 с.
282. Ян Веньян Категория пианизма в контексте исполнительской типологии фортепианного творчества : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2017. 191 с.
283. Янгутов Л. Е. Философское учение школы хуаянь. Новосибирск, 1982. С. 37.
284. Berlioz H., Strauss R. Grand Treatise on Instrumentation and Modern Orchestration, Op. 10. New York. – Edwin F. Kalmus, 1948. 445 p.
285. Blumer H. The Methodological Position of Symbolic Interactionism. In: Blunter H. Symbolic Interactionism. Perspective and Method. Berkeley: University of California Press, 1969.
286. Brown D. Musorgsky, his life and works. Oxford, 2002.
287. Calvocoressi M. D. Moussorgsky. His life and works. London, 1956.
288. Charon Joel M. Symbolic Interactionism An Introduction, An Interpretation, An Integration. Boston: Pearson, 2004. p. 31.
289. Cortot A. La musique française de piano (deuxième série). Paris, 1932. P. 46.
290. Landowski W. M. Ravel, sa vie, son œuvre. Paris, 1950.
291. Long M. Au piano avec M. Ravel. P., 1971.
292. Marna M. Maurice Ravel. P. : Fayard, 1986. 828 p.
293. Roland-Manuel A., Maurice Ravel. P., 1948.

ДОДАТОК А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

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

ДОПОВІДІ НА НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЯХ:

1. 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)
2. XVI Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України» (8-10 січня 2014 року)
3. Всеукраїнська науково-практична конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії» (12-13 лютого 2014 року)
4. X Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (4-6 грудня 2014 року)

5. XV науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Композиційно-драматургічна єдність твору» (3-5 квітня 2015 року)
6. Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (27-29 квітня 2015 року)
7. XII Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (1-3 грудня 2015 року)
8. Всеукраїнська науково-практична конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії» (24-26 лютого 2016 року).

ДОДАТОК Б

Малюнок 1:

4 CORS CHROM.
EN FA

3 TROMPETTES
EN UT

1^{er} TROMBONE

2^e TROMBONE
ET TUBA

This musical score is for a brass section. It consists of four staves. The top two staves are for four chromatic horns in F (4 CORS CHROM. EN FA). The third staff is for three trumpets in C (3 TROMPETTES EN UT). The bottom two staves are for the first and second trombones and tuba (1^{er} TROMBONE, 2^e TROMBONE ET TUBA). The music is in 2/4 time and begins with a rest for the first two measures, followed by a melodic line for the trumpets and a harmonic accompaniment for the trombones and tuba.

Малюнок 2, 3:

Cél.

Cel.

solo *p*

This musical score is for two celesta instruments. The top staff is labeled 'Cél.' and the bottom staff is labeled 'Cel.'. Both staves are in 2/4 time and feature a melodic line with a 'solo' marking and a dynamic of 'p' (piano). The music is characterized by a light, tinkling quality typical of the celesta.

Малюнок 4:

3 FLÛTES

1 HAUTOIS

2 CLARINETTES
EN SI \flat

CLARINETTE BASSE
EN SI \flat

2 BASSONS

CONTREBASSON

COR CHROM.
EN FA

1^{er} Solo *p*

This musical score is for a woodwind section. It consists of eight staves. The top three staves are for three flutes (3 FLÛTES). The fourth staff is for one oboe (1 HAUTOIS). The fifth and sixth staves are for two clarinets in B-flat (2 CLARINETTES EN SI \flat). The seventh staff is for one bass clarinet in B-flat (CLARINETTE BASSE EN SI \flat). The eighth and ninth staves are for two bassoons (2 BASSONS). The tenth staff is for one contrabassoon (CONTREBASSON). The eleventh staff is for one chromatic horn in F (COR CHROM. EN FA). The music is in 2/4 time and begins with a rest for the first two measures, followed by a melodic line for the bassoons and a harmonic accompaniment for the other instruments. A '1^{er} Solo' marking and a dynamic of 'p' (piano) are present in the bassoon part.

Малюнок 5, 6, 7:

Andantino molto cantabile e con dolore.

Piano score for the first system, marked *pp*. The music is in 6/8 time and features a melodic line in the bass clef with a piano accompaniment.

19 Andante

Orchestral score for measures 19-22, marked *Andante*. The score includes parts for woodwinds and strings.

- 2 FLÛTES
- 1 HAUTOIS
- COR ANGLAIS
- 2 CLARINETTES EN LA
- CLARINETTE BASSE EN LA
- 2 BASSONS
- SAXOPHONE ALTO MI \flat
- 1^{rs} VIOLONS
- 2^{ds} VIOLONS
- ALTOS
- VIOLONCELLES
- CONTREBASSES

Measure 19: Bassoon part begins with a melodic line marked *p espressivo*.
Measure 20: Bassoon part continues with a melodic line marked *p*.
Measure 21: Bassoon part continues with a melodic line marked *p*.
Measure 22: Bassoon part continues with a melodic line marked *p*.
Violoncelles and Contrebasses: Measure 20 has a *Div. Sourd.* marking. Measure 22 has a *Sourd. Pizz.* marking.

molto cantabile, con dolore

p vibrato

20

Sax.

oons

Altos

Altos *Sourd.*

villes *tenuis*
Unie

C.B.

Малюнок 8:

21

C.A.

Bons 1
2

Sax.

21

oons

Altos

villes

C.B.

Малюнок 9:

Fl. 1
C.A.
Cl.
BONS 1 2

19 *p*

Detailed description: This musical score shows measures 19 through 23 for four instruments. The Flute 1 part (top staff) begins with a rest in measure 19, followed by a melodic line starting in measure 20 with a dynamic marking of *p*. The Clarinet in A (C.A.) part also has a rest in measure 19 and enters in measure 20 with a melodic line, also marked *p*. The Clarinet in B (Cl.) part has a rest in measure 19 and enters in measure 20 with a sustained chordal accompaniment. The Bassoon 1/2 (BONS) part has a melodic line starting in measure 19 and continues through measure 23.

Малюнок 10:

Fl. 1 2
Hrb.
C.A.
Cl. 1 2
Cl.B.
BONS 1 2

26 *a²*

mf

Detailed description: This musical score shows measures 26 through 30 for six instruments. The Flute 1/2 (Fl. 1 2) part starts in measure 26 with a melodic line marked *a²*. The Horn (Hrb.) part has a rest in measure 26 and enters in measure 27 with a sustained chord. The Clarinet in A (C.A.) part has a melodic line starting in measure 26. The Clarinet 1/2 (Cl. 1 2) part has a rest in measure 26 and enters in measure 27 with a melodic line marked *mf*. The Clarinet in B (Cl.B.) part has a sustained chord starting in measure 26. The Bassoon 1/2 (BONS) part has a melodic line starting in measure 26.

Малюнок 11:

28

19 *espressivo*

19 *espressivo*

Detailed description: This musical score shows measures 28 through 32 for two instruments. The Flute 1/2 part (top staff) starts in measure 28 with a melodic line marked *espressivo*. The Bassoon 1/2 part (bottom staff) starts in measure 28 with a melodic line also marked *espressivo*. Both parts continue with their respective melodic lines through measure 32.

Малюнок 12, 13:

31

Bassoon (BON) and Saxophone (Sax.) parts for measures 31-32. The Saxophone part includes the marking *pp espress.* at the end of measure 31. The Violin (VONS) and Alto Saxophone (Altos) parts are shown with various articulations. The Double Bass (villes) and Cello (C.B.) parts include markings for *Arco*, *Pizz.*, and *Unis*.

32

Clarinet 1 (Cl. 1) and Clarinet Bass (Cl.B.) parts for measures 32-33. The Clarinet 1 part starts with *pp* and includes a first ending bracket. The Bassoon (BON) and Saxophone (Sax.) parts include *p* markings. The Violin (VONS) and Alto Saxophone (Altos) parts include *Div.* markings. The Double Bass (villes) and Cello (C.B.) parts include *p* markings.

Малюнок 14:

Cl. B. *p* *pp* *sforzando*

Sax.

Vons *Unis* *V* *Pizz.* *pp* *Unis* *Pizz.*

Altos *Unis* *Pizz.*

Vlies *Pizz. Arco* *p*

C. B.

Малюнок 15:

Allegretto non troppo, capriccioso

2 FLUTES

2 HAUTOIS

2 CLARINETTES EN LA

2 BASSONS

p *1^o* *p* *1^o* *p*

Малюнок 16:

35 *mf* *1^o* *mf*

35 *sur la touche* *pp* *Div. Arco* *pp* *sur la touche*

Малюнок 17:

Musical score for Malюнок 17, featuring Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violins (Vons), Violas (Altos), and Cellos/Double Basses (Vlles). The score is in G major and 4/4 time. The Flute part begins with a *pp* dynamic and includes a first solo (*1^o Solo*) marked *p*. The Clarinet part has a *p* dynamic. The Violins part includes markings for *Unis* and *Div.* The Violas part includes the instruction *Arco sur la touche* and a *pp* dynamic. The Cellos/Double Basses part has a *pp* dynamic.

Малюнок 18:

Musical score for Malюнок 18, featuring Flute (Fl.), Horns (Hrb.), Clarinet (Cl.), Basses (Bons), Trumpets (Trg.), Harp (Harpe), Violins (Vons), Violas (Altos), and Cellos/Double Basses (Vlles). The score is in G major and 4/4 time. The Flute part has a first solo (*1^o*) marked *pp*. The Horns part has a *pp* dynamic. The Clarinet part has a *pp* dynamic. The Basses part has a *pp* dynamic. The Trumpets part has a *pp* dynamic. The Harp part has a *pp* dynamic. The Violins part includes markings for *Pizz.* and *pp*. The Violas part includes markings for *Pizz.* and *pp*. The Cellos/Double Basses part includes markings for *Pizz.* and *pp*.

Малюнок 19:

Sempre mod^{to} pesante

3 FLUTES

3 HAUTOIS

2 CLARINETTES EN LA
CLARINETTE BASSE EN LA

2 BASSONS

CONTREBASSON

4 CORS CHROM. EN FA

TUBA

TIMBALES RE MI

TAMBOUR

GROSSE CAISSE

1 HARPE

Sempre mod^{to} pesante

1^{er} VIOLONS

2^{es} VIOLONS

ALTOS

VIOLONCELLES

CONTREBASSES

The musical score is for a full orchestra. The woodwind section includes 3 flutes, 3 oboes, 2 clarinettes in B-flat (one bass), and 2 bassoons. The brass section includes 4 chromatic horns in F, a tuba, timbales in C, a snare drum, and a large drum. The harp is in D major. The string section includes 1st and 2nd violins, violas, violoncelles, and double basses. The score is in 3/4 time and D major. The tempo is 'Sempre mod^{to} pesante'. The woodwinds and bassoons have a melodic line starting with a piano (pp) dynamic and a 'poco a poco' crescendo. The tuba has a 'Solo' part starting with a piano (pp) dynamic and a 'poco a poco' crescendo. The strings play a rhythmic pattern, with the cellos and double basses marked 'Sourd.' and 'simile'. The harp has a few chords in the later part of the score.

Малюнок 20:

48 Scherzino. Vivo leggero

2 FLÛTES
 PETITE FLÛTE
 2 HAUTOIS
 2 CLARINETTES EN SI \flat
 1 BASSON
 2 CORS CHROM EN FA
 TRIANGLE
 TAMBOUR
 CYMBALES
 CÉLESTA
 HARPE

Малюнок 21:

TRIO

52

Fl. 1
 Bœa
 Cor 1
 Vons
 Altos
 Viles
 C.B.

Малюнок 23:

56 Andante

2 HAUTOIS
 COR ANGLAIS
 2 CLARINETTES EN LA
 CLARINETTE BASSE EN LA
 2 BASSONS
 CONTREBASSON
 4 CORs CHROM. EN FA
 2 TROMPETTES EN UT

56 Andante
 (tout sur la 4^e Corde)

1^{rs} VIOLONS
 2^{ds} VIOLONS
 ALTOS
 VIOLONCELLES
 CONTREBASSES

Малюнок 24:

58

mf

mf

mf

mf

Sourdines

58

Малюнок 25:

Musical score for Malюнок 25, featuring woodwinds and brass instruments. The score is written for a full orchestra, including:

- Htb. (Horn in B-flat)
- C.A. (Clarinet in A)
- Cl. 1/2 (Clarinet in C)
- Cl.B. (Clarinet in B-flat)
- Bons 1/2 (Bassoon)
- Trp. 1 (Trumpet in C)
- Vons (Violins)
- Altos (Violas)
- Vlles (Violas)
- C.B. (Cello/Bass)

The score is in 2/2 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The woodwinds and brass instruments play a melodic line, while the strings provide a rhythmic accompaniment. The score is marked with *mf* (mezzo-forte) and includes dynamic markings such as *bb* (basso continuo) and *b* (basso continuo).

Малюнок 26:

Musical score for Malюнок 26, featuring woodwinds and brass instruments. The score is written for a full orchestra, including:

- Cl. 1/2 (Clarinet in C)
- Cl.B. (Clarinet in B-flat)
- Bons 1/2 (Bassoon)
- C.Bon (Cello/Bass)
- Cors 1/2 (Cornets)
- Trp. 1/2 (Trumpets)
- Vons (Violins)
- Altos (Violas)
- Vlles (Violas)
- C.B. (Cello/Bass)

The score is in 2/2 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The woodwinds and brass instruments play a melodic line, while the strings provide a rhythmic accompaniment. The score is marked with *mf* (mezzo-forte) and includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *Div.* (divisi).

Малюнок 27:

Musical score for Malюнок 27, featuring woodwinds, brass, and strings. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Cl. 1 (Clarinet 1)
- Cl. B. (Clarinet Bass)
- Bsns 1 (Bassoons 1)
- C. Bsn (Contrabassoon)
- Trp. 2 (Trumpet 2)
- Vons (Vibraphone)
- Altos (Alto Saxophones)
- Vll:s (Violins)
- C. B. (Cello/Bass)

The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The woodwinds and strings play a melodic line, while the brass instruments provide a rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Малюнок 28:

Musical score for Malюнок 28, featuring woodwinds and strings. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Cl. 1 (Clarinet 1)
- Cl. B. (Clarinet Bass)
- Bsns 1 (Bassoons 1)
- C. Bsn (Contrabassoon)
- Trp. 2 (Trumpet 2)
- Vons (Vibraphone)
- Altos (Alto Saxophones)
- Vll:s (Violins)
- C. B. (Cello/Bass)

The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The woodwinds and strings play a melodic line, while the brass instruments provide a rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A box containing the number 62 is visible in the score.

