

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

ВАН МЯО

УДК780.616.432:78.036:78.071.1Шмітт(44)(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ФОРТЕПІАНО ТВОРЧІСТЬ ФЛОРАНА ШМІТТА:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ВИМІРИ**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

**Подається на здобуття наукового ступеня
доктора філософії**

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

_____ (Ван Мяо)

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, професор
Жаркова Валерія Борисівна

Київ — 2026

АНОТАЦІЯ

Ван М'яо. Фортепіанна творчість Флорана Шмітта: жанрово-стильові виміри. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури України, Київ, 2026.

Постать видатного французького композитора Флорана Шмітта (1870–1958) є мало вивченою українськими музикознавцями, хоча особливе місце цього митця в історії французької культури вже визнане в західному культурному просторі. Поєднання французьких і німецьких традицій в музиці Флорана Шмітта, яке було визначене родинними коріннями, обумовило оригінальність його музичного мислення і самобутність стилю. Для сучасників Ф. Шмітт був втіленням «композитора-бунтівника», який йшов власним шляхом в загальному контексті зухвалих експериментів часу. Авангардні пошуки композитора долали обмеження певних стильових моделей, затверджуючи індивідуальні критерії створення художньої цілісності.

Музична мова Ф. Шмітта, неповторність мистецького почерку вже з перших кроків виділяли композитора з-поміж геніальних співвітчизників — К. Дебюссі, М. Равеля, Г. Форе, Е. Саті, Д. Мійо. Закономірно, що до творчого доробку Шмітта сьогодні звертаються найкращі світові виконавці. Значне місце в сучасному музичному просторі займають і фортепіанні твори композитора. Широка жанрова панорама фортепіанної музики Ф. Шмітта (від мініатюр до розгорнутих циклічних форм) висвітлює етапи творчої реалізації митця і віддзеркалює загальні стратегії розвитку французької фортепіанної музики першої половини ХХ століття.

Вивчення фортепіанної спадщини Ф. Шмітта в аспекті індивідуальних жанрово-стильових параметрів видається актуальним завданням української музикознавчої науки, адже в зону уваги українських дослідників творчість Шмітта потрапляє лише побіжно. Звернення до об'ємного (138 опусів майже в усіх жанрах крім опери) доробку композитора дозволяє глибше розуміти і загальний контекст розвитку європейської музичної культури першої половини ХХ ст., і неповторні жанрово-стильові «пазли» мистецької панорами того часу. Ці нагальні проблемні запити визначили спрямованість і структуру презентованого дисертаційного дослідження.

Об'єктом дослідження є фортепіанна творчість Флорана Шмітта.

Предмет дослідження — жанрово-стильові параметри творів для фортепіано Флорана Шмітта.

Мета дослідження — виявити основні стильові виміри фортепіанних творів Флорана Шмітта, а також особливості їх жанрового втілення.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що у дисертації вперше введено в український музикознавчий контекст біографічні відомості про Флорана Шмітта і запропоновано періодизацію його життєвого і творчого шляху; здійснено огляд музикознавчих підходів до розуміння особливих характеристик творчої постаті Флорана Шмітта, затверджених у розвідках західних дослідників; визначено принципи індивідуальної стильової системи Флорана Шмітта; виявлено жанрово-стильову специфіку фортепіанних опусів митця: «Інтимна музика» (Book I, op. 16, 1891–1901, Book II op. 29, 1898–1904); «Тіні» (Ombres, Op. 64, 1912–1917); «Міражі» (Mirages, op.70, 1920–1921); сюїта «Тиждень маленького ельфа Закрий-Очі», op. 58 (Une semaine du petit elfe Ferme-L'Œil, 1912) для виконання на фортепіано в чотири руки. В роботі дістали подальшого розвитку особливості художньо-естетичної організації французької музичної культури першої чверті ХХ століття.

У Розділі 1 «Постать Флорана Шмітта в актуальних біографічних ракурсах» зазначено, що основні періоди життя і творчості митця обумовлені двома світовими війнами, які йому довелося пережити. Під час Першої світової війни Шмітт був мобілізований і потрапив у самий вирій історичних подій, а Друга світова війна пройшла через долю вже літнього митця складними емоційними і психологічними випробуваннями. Тож все життя композитора варто розподілити на три періоди: період навчання і формування творчого кредо (до 1914); період найвищого визнання у мистецьких колах Парижу (1918–1939); повоєнний період узагальнення власних творчих надбань (1939–1958).

Основні події мистецького життя композитора багато в чому були визначені особливостями його народження в маленькому містечку Бламон (Лотарингія), розташованому біля щойно встановленого кордону після Франко-Пруської війни (1870–1871) між Францією та Німеччиною. Цей факт назавжди зафіксував прив'язаність митця одночасно до двох культурних традицій: французької і німецької.

Навчання Шмітта в Паризькій консерваторії було важливим фундаментом його освіти, а активне спілкування з видатними представниками паризької богемі мало непересічне значення для формування його художньо-естетичних настанов. У паризькі роки навчання в Консерваторії Флоран Шмітт знайомиться із найбільш радикальними молодими французькими композиторами К. Дебюссі й Е. Саті, що відразу спрямовує його творчі пошуки в річище сміливих музичних експериментів. У 1890-х роках починається дружба Шмітта з Морісом Равелем, яка тривала все життя і зіграла велику роль у становленні творчих принципів митця.

У 1896 році Шмітт бере участь у конкурсі на отримання Римської премії, проте цей етап життя затягнувся на п'ять довгих років. Час перебування Шмітта в Римі та повернення у Париж визначив нові творчі орієнтири митця. Поїздка до італійської столиці відкрила яскраву сторінку в біографії Шмітта — його любов

до екзотичних вражень. Численні подорожі сприяли зростанню інтересу композитора до східних тем і східних сюжетів — біблійних, історичних та вигаданих. Знайомство Шмітта з різними культурами визначило його увагу до широкого діапазону музичних прийомів і мало непересічне значення для формування індивідуального стилю композитора.

Творчу реалізацію митця після Першої світової війни визначали вектори роботи Шмітта не тільки як композитора, але і як піаніста, диригента, впливового музичного критика. Вся творча діяльність Шмітта протягом п'яти десятиліть свідчить, що він був одним із найбільш авторитетних і важливих представників французької культури першої половини ХХ ст.

У 2 Розділі «Фортепіанна музика першого творчого десятиліття: жанрові моделі та стильові параметри» зазначено, що фортепіанна музика складає значну частину творчого доробку митця і маркує всі етапи його творчих пошуків від найбільш ранніх до останніх років.

Всі фортепіанні твори Шмітта можна розподілити на дві частини. Першу складатимуть опуси, які були написані композитором під час навчання у Паризькій консерваторії, перебування в Римі як стипендіата Римської премії і протягом десятиліття, що відкрило ХХ століття. У фортепіанному доробку композитора до 1910 року переважає жанр фортепіанної мініатюри. Хоча Шмітт об'єднує мініатюри в збірки, жанрова подібність стає основою художньої цілісності опусу. Найбільша активність у цій жанровій сфері припадає на перше творче десятиліття (90-ті роки). Початок 1900-х вже свідчить про поступове зниження інтересу до фортепіанної мініатюри, адже свої творчі ідеї Шмітт вже сміливо втілює у жанрах оркестрової й хорової музики. Фортепіанні композиції 1890-х–1900-х років свідчать про зв'язки із традиціями романтичної фортепіанної мініатюри і, водночас з імпресіоністичними виразними засобами і технічними прийомами гри на

інструменті. Хронологічно цей ранній період можна завершити **1910** роком — роком створення Незалежного музичного товариства.

Значним етапом формування індивідуального стилю композитора стають дві ранні фортепіанні збірки **«Інтимна музика»** (Book I, op. 16, 1891–1901, Book II op. 29, 1898–1904), кожна з яких побудована з шести мініатюр із програмними назвами. Обидва зошити дозволяють визначити маркери стильової динаміки композитора. Зокрема, у другому зошиті значно ускладнена гармонічна логіка, є більш деталізованою і диференційованою музична тканина, значно більш винахідливим ритмічне оформлення матеріалу.

Друга частина фортепіанного доробку представляє нові творчі позиції композитора. Фортепіанні композиції **1910–1930-х** років вже яскраво свідчать про самобутність художньо-естетичного кредо митця, а характерні риси музичного мислення Шмітта утворюють «зрілий стиль». Кількість фортепіанних опусів тепер значно менша, і їх основну частину займають циклічні композиції. Рельєфно виділяється тяжіння композитора до програмності. Жанр програмної сюїти стає основним у сфері фортепіанної музики, втілюючи пластичні і яскраві театральні характеристики мислення митця. Монументальність задумів і глибина концепцій обумовлює надзвичайну щільність музичної тканини, яка вимагає неперевершеної віртуозності виконавця. Симптоматично, що фактично всі твори цього періоду мають оркестрові (а часом і балетні) версії.

У Розділі 3 **«Стильові вектори у фортепіанних творах Флорана Шмітта зрілого періоду творчості»** відображено основні напрямки авангардних пошуків митця, який значно розширює смислові обрії фортепіанних опусів. В центрі уваги в даному розділі постають найбільш виконувані фортепіанні твори Шмітта: цикл **«Тіні»** (Ombres, Op. 64, 1912–1917) з трьох п'єс: «Чую вдалині» (“J’entends dans le lointain ...”), «Мореска» (“Mauresque”), «Ця тінь, мій образ...» (“Cette ombre, mon image ...”);

фортепіанний диптих «**Міражі**» (Mirages, op.70, 1920–1921), який включає дві частини: «І Пан внизу пшениці місячної причаївся» («*Et Pan, au fond des bles lunaires, s'accouda*») та «Трагічна поїздка» («*La tragique chevauchée*»); фортепіанна сюїта «**Тиждень маленького ельфа Закрий-Очі**», op. 58 (Une semaine du petit elfe Ferme-L'Œil, 1912) для виконання в чотири руки, яка була створена на основі відомої казки Г. К. Андерсена «Оле-Лукойє» і містить 7 п'єс. Композитор задумав її як твір, що може бути доступний маленькому піаністу-початківцю, який тільки вчиться грати на інструменті, але завдяки участі педагога, що виконує повноцінну складну партію, художній результат має бути довершеним і цілісним. Проте сюїта має не тільки дидактичне значення, а створює яскравий художній ефект і має нові смислові віддзеркалення в жанрових версіях оркестрової сюїти і балету.

Звуковий світ усіх проаналізованих фортепіанних жанрів презентує важливі риси стильові характеристики Шмітта: зухвалі композиційні рішення, сміливу гармонічну логіку, неперевершену віртуозність, вишуканий звукопис. Особливо підкреслимо надзвичайно складну організацію музичної тканини, яка забезпечує колористичне звучання матеріалу. Часто для його викладення композитор використовує три шари, які мають самостійне значення. Багатшаровість фактури дозволяє Шмітту активно зіставляти різні регістри рояля, коли кожна з ліній є щільною, в ній переважають октавні подвоєння, напружені тремоло, пасажі, що охоплюють великий діапазон.

Показово, що фактично всі фортепіанні твори мають оркестрові редакції, що свідчить про схильність композитора до багатотембрових висловлювань, які визначають і специфіку трактування фортепіано як монотембрового інструменту. В аспекті формотворення для Шмітта найголовнішим є постійний варіаційний розвиток. Композитор уникає точних повторів і при поверненні тематизму завжди оновлює його фактурні, гармонічні й звуковисотні параметри. Це створює ефект імпровізаційності у викладенні матеріалу і

вписується в загальну парадигму постійного варіювання. Водночас переважно тричастинні форми з динамізованими репризами, які використовує Шмітт, забезпечують стійку композиційну структуру.

У **Висновках** зазначено, що особливості музичного мислення Шмітта презентують його оригінальні художньо-естетичні орієнтири, що змінювались протягом життя. Єднання протилежних орієнтирів (ясність музичної думки — нескінченність багатшаровість висловлювання; раціональна виваженість — беззупинна емоційна навала), що проявляє зв'язки композитора із різними національними традиціями, робить твори Шмітта оригінальними, впізнаваними за музичною мовою і виділяють із загального контексту французької музичної культури ХХ ст. Фортепіанні опуси митця входять до скарбниці європейської музичної культури і є важливою частиною сучасних виконавців, тому їхнє подальше вивчення не втрачає актуальності для наступних наукових розвідок сучасних музикознавців.

***Ключові слова:** Флоран Шмітт, французька музика ХХ ст., індивідуальний стиль, жанр, музична мова, музичне мислення, віртуозність, фортепіанна сюїта, фортепіанний цикл, фортепіанна мініатюра, програмність в музиці, виконавська майстерність, смисл в музиці, педагогічні засади, романтичні традиції, авангардні пошуки, засоби звукопису*

SUMMARY

Wang Miao. Florent Schmitt's Piano Works: Genre-Style Dimensions. — Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Theses for the scientific degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 "Musical Art" (field of knowledge 02 "Culture and Art"). — The P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2026.

The figure of the outstanding French composer Florent Schmitt (1870–1958) is poorly studied by Ukrainian musicologists, although the special place of this artist in the history of French culture has already been recognized in the Western cultural space. The combination of French and German traditions in the music of Florent Schmitt, which was determined by family roots, determined the originality of his musical thinking and the originality of his style. For contemporaries F. Schmitt was the embodiment of a “rebel composer” who followed his own path in the general context of daring experiments of the time. The composer’s avant-garde searches overcame the limitations of certain style models, affirming individual criteria for creating artistic integrity.

The F. Schmitt’s musical language, the uniqueness of his artistic style from the very first steps distinguished the composer from among his brilliant compatriots — C. Debussy, M. Ravel, G. Fauré, E. Satie, D. Milhaud. It is natural that the best world performers today turn to Schmitt's creative output. The composer's piano works also occupy a significant place in the modern musical space. The wide genre panorama by F. Schmitt's piano music (from miniatures to elaborate cyclic forms) highlights the stages of the artist's creative realization and reflects the general strategies for the development of French piano music in the first half of the 20th century.

The study of F. Schmitt's piano heritage in terms of individual genre and style parameters seems to be an urgent task of Ukrainian musicology, because Schmitt's work falls into the zone of attention of Ukrainian researchers only in passing. Addressing the composer's voluminous (138 opuses in almost all genres except opera) oeuvre allows for a deeper understanding of both the general context of the development of European musical culture in the first half of the 20th century and the unique genre-style "puzzles" of the artistic panorama of that time. These urgent problematic inquiries determined the direction and structure of the presented dissertation research.

The object of research is the piano works by Florent Schmitt.

The subject of the study is the genre-style parameters of the piano works by Florent Schmitt.

The purpose of the research is to identify the main stylistic dimensions of the piano works by Florent Schmitt, as well as the features of their genre embodiment.

The scientific novelty of the work lies in the fact that the dissertation first introduces biographical information about Florent Schmitt into the Ukrainian musicological context and proposes a periodization of his life and creative path; reviews musicological approaches to understanding the special characteristics of Florent Schmitt's creative figure, approved in the research of Western researchers; identifies the principles of Florent Schmitt's individual style system; reveals the genre-stylistic specificity of the artist's piano opuses: *Intimate Music* (Book I, op. 16, 1891–1901, Book II op. 29, 1898–1904); *Shadows (Ombres)*, Op. 64, 1912–1917); *Mirages* (op. 70, 1920–1921); suite *A Week of the Little Elf Close Your Eyes (Une semaine du petit elfe Ferme-L'Œil)*, op. 58, 1912) for piano four hands. The work

further developed the features of the artistic and aesthetic organization of French musical culture of the first quarter of the 20th century.

In Chapter 1, ‘The Figure of Florent Schmitt in Current Biographical Perspectives’, it is noted that the main periods of the artist’s life and work were determined by the two world wars that he had to experience. During World War I, Schmitt was mobilized and found himself in the midst of historical events, and World War II brought difficult emotional and psychological trials to the already elderly artist. Therefore, the composer’s entire life should be divided into three periods: the period of study and the formation of his creative credo (until 1914); the period of the highest recognition in the artistic circles of Paris (1918–1939); the post-war period of generalization of his own creative achievements (1939–1958).

The main events of the composer's artistic life were largely determined by the peculiarities of his birth in the small town of Blamont (Lorraine), located near the border between France and Germany, which had just been established after the Franco-Prussian War of 1870–1871. This fact forever fixed the artist's attachment to two cultural traditions at once: French and German.

Schmitt's studies at the Paris Conservatory were an important foundation for his education, and active communication with prominent representatives of Parisian bohemia was of paramount importance for the formation of his artistic and aesthetic guidelines. During his years of study at the Conservatory in Paris, Florent Schmitt met the most radical young French composers, C. Debussy and E. Satie, which immediately directed his creative searches in the direction of bold musical experiments. In the 1890s, Schmitt's friendship with Maurice Ravel began, which lasted his entire life and played a major role in the formation of the artist's creative principles.

In 1896, Schmitt participated in the competition for the Prix de Rome, but this stage of his life dragged on for five long years. Schmitt's time in Rome and his return to Paris determined the artist's new creative orientations. A trip to the Italian capital opened a bright page in Schmitt's biography — his love for exotic experiences. Numerous trips contributed to the growth of the composer's interest in oriental themes and oriental plots — biblical, historical and fictional. Schmitt's acquaintance with different cultures determined his attention to a wide range of musical techniques and was of great importance for the formation of the composer's individual style.

The artist's creative realization after the First World War was determined by the vectors of Schmitt's work not only as a composer, but also as a pianist, conductor, and influential music critic. All of Schmitt's creative activity over five decades indicates that he was one of the most influential and important representatives of French culture in the first half of the twentieth century.

In Chapter 2, 'Piano Music of the First Creative Decade: Genre Models and Style Parameters', it is noted that piano music constitutes a significant part of the artist's creative output and marks all stages of his creative searches from the earliest to the last years.

All of Schmitt's piano works can be divided into two parts. The first will consist of opuses that were written by the composer during his studies at the Paris Conservatory, his stay in Rome as a fellow of the Prix de Rome and during the subsequent decade that opened the 20th century. The composer's piano output until 1910 is dominated by the genre of piano miniature. Although Schmitt combines miniatures into collections, genre similarity becomes the basis of the artistic integrity of the opus. The greatest activity in this genre area falls on the first creative decade (90s), and the beginning of the 1900s already indicates a gradual decline in interest in

piano miniature (after all, Schmitt is already boldly embodying his creative ideas in the genres of orchestral and choral music). These early compositions contain numerous connections with traditional and inherent piano music of that time expressive means and technical techniques of playing the instrument. Chronologically, this early period can be completed in 1910 — the year of the creation of the Independent Musical Society.

The second part of the piano oeuvre presents the composer's new creative positions. The piano compositions of the 1910s–1930s already clearly testify to the artist's original unique style, and the characteristic features of Schmitt's thinking should be summarized as a "mature style". The number of piano opuses here is much smaller, and their main part is occupied by cyclical compositions. The composer's attraction to programmaticity stands out in relief, the genre of the program suite becomes the main one in this area, embodying the plastic and vivid theatrical characteristics of the artist's thinking. The scale of the ideas is also evidenced by the fact that virtually all the works of this period have orchestral (and sometimes ballet) versions.

A significant stage in the formation of the composer's individual style is the two early piano collections "Intimate Music" (Book I, op. 16, 1891–1901, Book II, op. 29, 1898–1904), each of which is built from six miniatures with programmatic titles. Both notebooks allow us to identify markers of the composer's stylistic dynamics. Thus, in the second collection, the harmonic logic is significantly more complicated, the musical fabric is more detailed and differentiated, and the rhythmic design of the material is much more thoughtful.

Chapter 3, 'Style Vectors in the Piano Works of Florent Schmitt of the Mature Period', reflects the main directions of the artist's avant-garde searches, which significantly expands the semantic horizons of piano opuses. The focus of this

section is on Schmitt's most performed piano works. of the mature style: the piano cycle *Shadows (Ombres, Op. 64, 1912–1917)*, consisting of three pieces: “I Hear in the Distance” (“J’entends dans le lointain ...”), “Moresque” (“Mauresque”), “This Shadow, My Image...” (“Cette ombre, mon image ...”); the piano diptych *Mirages* (op. 70, 1920–1921), which includes two parts: “And Pan, au fond des bles lunaires, s’accouda”) and “The Tragic Ride” (“La tragique chevauchée”); Suite *A Week of the Little Elf Close Your Eyes (Une semaine du petit elfe Ferme-L’Œil, op.1912)* for piano four hands, which was created based on the famous fairy tale by Hans Christian Andersen “Ole-Lukoy”. The composer conceived it as a work that could be accessible to a small beginner pianist who is just learning to play the instrument, but thanks to the participation of a teacher who performs a full-fledged complex part, the artistic result should be complete and holistic. However, the suite has not only a didactic value, but also creates a bright artistic effect and has new semantic reflections in the genre versions of the orchestral suite and ballet.

The sound world of all analyzed piano genres presents important features of Schmitt's style characteristics: bold compositional solutions, courageous harmonic logic, unsurpassed virtuosity, exquisite sound recording. We especially emphasize the extremely complex organization of the musical fabric, which provides a colorful sound of the material. Often, the composer uses three layers for its presentation, which have independent meaning. The multi-layered texture allows Schmitt to actively compare different registers of the piano, when each line is dense, it is dominated by octave doublings, tense tremolos, and passages covering a wide range. It is significant that virtually all piano works have orchestral editions, which indicates the composer's tendency to multi-timbral expressions, which also determine the specifics of the interpretation of the piano as a monotimbral instrument. In terms of

form formation, the most important thing for Schmitt is constant variational development. The composer avoids exact repetitions and, when returning to thematics, always updates its textural, harmonic, and pitch parameters. This creates an improvisational effect in the presentation of the material and fits into the general paradigm of constant variation. At the same time, the predominantly three-part forms with dynamic reprises that Schmitt uses provide a stable compositional structure.

The Conclusions indicate that the features of Schmitt's musical thinking present his original artistic and aesthetic guidelines, which changed throughout his life. The union of opposing guidelines (clarity of musical thought — multi-layered expression; rational balance — non-stop emotional onslaught), which reveals the composer's connections with various national traditions, makes Schmitt's works original, recognizable by their musical language and stands out from the general context of French musical culture of the XX century. The artist's piano opuses are part of the treasury of European musical culture and are an important component of the repertoire of modern performers, therefore their further study does not lose its relevance for subsequent scientific explorations of modern musicologists.

Keywords: *Florent Schmitt, 20th-century French music, individual style, genre, musical language, musical thinking, virtuosity, piano suite, piano cycle, piano miniature, programmaticity in music, performing skills, meaning in music, pedagogical principles, romantic traditions, avant-garde searches, techniques of sound recording*

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Ван Мяо. Творча постать Флорана Шмітта в актуальних біографічних ракурсах // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2023. Випуск № 67. Том 1. С. 174–180. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-1-23>.

http://www.aphn-journal.in.ua/archive/67_2023/part_1/23.pdf

Ключові слова: *Флоран Шмітт, Моріс Равель, біографічне дослідження, французька музика ХХ ст., Паризька консерваторія, Римська премія*

2. Ван Мяо. Фортепіанний цикл Флорана Шмітта «Тіні»: оригінальні стильові проєкції // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2024. Випуск № 75. Том 2. С. 77–83. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/75-2-11>

https://www.aphn-journal.in.ua/archive/75_2024/part_2/13.pdf

Ключові слова: *Флоран Шмітт, фортепіанний цикл «Тіні», французька фортепіанна музика ХХ ст., індивідуальний стиль, музична мова*

3. Ван Мяо. Фортепіанна сюїта Флорана Шмітта «Тиждень маленького ельфа Закрий-Очі»: індивідуальне прочитання літературного першоджерела // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2025. Випуск № 83. Т. 2. С. 108–114. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-2-16>

https://www.aphn-journal.in.ua/archive/83_2025/part_2/18.pdf

Ключові слова: *Флоран Шмітт, фортепіанна сюїта «Тиждень маленького ельфа Закрий-Очі» ор. 58, французька фортепіанна музика ХХ ст., жанр, фортепіанна сюїта, програмність в музиці, індивідуальний стиль, музична мова*

ЗМІСТ

ВСТУП	19
РОЗДІЛ 1	
ПОСТАТЬ ФЛОРАНА ШМІТТА В АКТУАЛЬНИХ БІОГРАФІЧНИХ РАКУРСАХ	27
1.1. Основні музикознавчі дослідження творчості Флорана Шмітта	27
1.2. Роки навчання і становлення індивідуального стилю композитора	33
1.3. Міжвоєнний період: основні шляхи творчих пошуків	44
1.4. Друга світова війна і післявоєнне десятиліття в творчій біографії композитора	47
Висновки до Розділу	50
РОЗДІЛ 2	
ФОРТЕПІАННА МУЗИКА ПЕРШОГО ТВОРЧОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ: ЖАНРОВІ МОДЕЛІ ТА СТИЛЬОВІ ПАРАМЕТРИ	53
2.1. Жанрові пріоритети Флорана Шмітта і місце фортепіанної музики у творчості композитора	53
2.2. Стельові виміри фортепіанної творчості композитора: теоретичний аспект	56
2.3. Ранні фортепіанні цикли «Інтимна музика» (ор. 16, ор. 29):жанрові моделі і музична мова	68
Висновки до Розділу 2	81

РОЗДІЛ 3	
СТИЛЬОВІ ВЕКТОРИ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ ФЛОРАНА ШМІТТА ЗРІЛОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТІ	84
3.1. Фортепіанний цикл «Тіні»: стильові параметри	84
3.1.1. Сміслові і художньо-естетичні виміри циклу	84
3.1.2. Особливості музичної мови і принципи об'єднання циклу	93
3.2. Фортепіанний диптих «Міражі»: програмний задум і особливості його втілення	107
3.2.1. Позамузичні джерела концепції твору	107
3.2.2. Музична стилістика циклу	118
3.3. Фортепіанна сюїта «Тиждень маленького ельфа Закрий-Очі»: стильові параметри	133
3.3.1. Специфіка прочитання літературного першоджерела і жанрового рішення	133
3.3.2. Особливості музичної мови сюїти	143
Висновки до Розділу 3	161
ВИСНОВКИ	166
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.	180
ДОДАТКИ	202
ДОДАТОК А	

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Постать видатного французького композитора Флорана Шмітта (1870–1958) мало вивчена українськими музикознавцями, хоча особливе місце цього митця в історії французької культури вже давно визнане в західному культурному просторі. «Його музика є сміливим колористичним відображенням, безсумнівно, найяскравішого та найзахопливішого періоду в історії французької музики. Вона зачаровує стихійною інтенсивністю та зухвалим гармонічним словником», — пише американський музикознавець Джеррі Е. Райф [174]. «Рапсодична, задумлива та напрочуд красива мова Шмітта — глибоко особистісна; вона пристрасна, але, водночас надзвичайно деталізована, витончена та невловна», — вважає американська диригентка Джоанн Фаллетта [174]. «Для тих, хто наполягає на тому, що французька музика — це не більше, ніж гра в тонкощі і магазин музичних іграшок, — музика Флорана Шмітта є чудовим і переконливим запереченням», — зазначає французький музичний критик Ж. Жан-Обрі [174].

Ці характеристики Флорана Шмітта як одного з найбільш видатних представників французької культури рельєфно висвітлюють виняткові риси його музичного мислення. Впізнавана музична мова композитора, оригінальність мистецького почерку вже з перших кроків виділяли його з-поміж геніальних сучасників — К. Дебюссі, М. Равеля, Г. Форте, Е. Саті. Достатньо навести оцінку спадщини композитора Олів'є Мессіаном: «Флоран Шмітт: сперечатися про його велич — за межами здорового глузду» [174]. Дивовижним, таким, що руйнує очікування, норми і правила, є і творчий метод митця, який долає обмеження певних стильових моделей і затверджує неповторні художні рішення.

Поєднання французьких і німецьких традицій у творчості Флорана Шмітта, яке було визначене родинними коріннями і народженням митця у Лотарингії на кордоні Франції і Німеччини, обумовило специфіку його музичного мислення. Для сучасників Ф. Шмітт був втіленням «композитора-бунтівника», що йшов власним шляхом у загальному контексті зухвалих експериментів часу. Авангардні пошуки композитора затверджували індивідуальні критерії створення художньої цілісності. Симптоматично, що в статті музичної енциклопедії Grove ми читаємо: «Протягом усього життя Шмітта цінували за його незалежний дух і відмову ототожнювати себе з будь-якою школою чи групою. У часи, коли багато композиторів прийняли імпресіонізм, його музика, хоч і під впливом Дебюссі, викликала захоплення через її енергію, динамізм, велич і мужність, за поєднання французької ясності та німецької сили» [175].

Однак не зважаючи на масштаб творчої реалізації, постать Флорана Шмітта ще очікує на всебічне дослідження, а офіційний вебсайт композитора, що працює з 2012 року, повільно набирає інформаційну щільність [142]. У цінних матеріалах цього електронного ресурсу звертають увагу експресивні, вкрай емоційно забарвлені прикметники, якими автори характеризують композиції Флорана Шмітта, називаючи їх красивими, розкішними, чарівними, таємничими, рапсодичними, задумливими, зловісними, приголомшливими, дивовижними тощо. При цьому поціновувачі творчості митця наполягають, що музичний світ Шмітта має унікальні смислові виміри і яскраво виділяється у загальному культурному контексті часу.

Переконаливо звучать слова французького диригента Фаб'єна Габеля: «Ми повинні заново відкрити Флорана Шмітта, тому що його музика справді геніальна. Він був незалежним; його мова звучить явно по-французьки, але вона зовсім не схожа на Равеля чи Дебюссі» [174]. На необхідності усвідомлення

оригінальності творчості Ф. Шмітта наполягає шотландський композитор Алістер Хінтон: «Мистецька спадщина Флорана Шмітта є настільки важливою, що її слід вивчити в усіх деталях. Коли ж це станеться, можна без перебільшення сказати, що історія французької музики ХХ століття буде переписаною» [174].

У зону уваги українських дослідників творчість Шмітта потрапляє лише побіжно і, за винятком поодиноких статей, не отримує цілісного осмислення. Проте актуальність звернення до великої спадщини митця, яка нараховує 138 опусів майже в усіх жанрах (крім опери)¹, є значною. До творчого доробку Шмітта сьогодні звертаються найкращі світові виконавці. Значне місце в сучасному музичному просторі займають і фортепіанні твори митця. Широка жанрова панорама фортепіанної музики Ф. Шмітта (від мініатюр до розгорнутих циклічних форм) висвітлює етапи творчої реалізації митця і віддзеркалює загальні стратегії розвитку французької фортепіанної музики першої половини ХХ століття. Тому вивчення фортепіанної спадщини Ф. Шмітта в аспекті індивідуальних жанрово-стильових параметрів видається актуальним завданням української музикознавчої. Це дозволяє глибше розуміти і загальний контекст розвитку європейської музичної культури першої половини ХХ ст., і неповторні жанрово-стильові «пазли» мистецької панорами того часу. Ці нагальні проблемні запити визначили спрямованість і структуру презентованого дисертаційного дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Робота виконана на кафедрі історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і відповідає темі №2 «Історія світової культури» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності

¹ В їх числі — п'ять балетів, дев'ять кантатно-ораторіальних творів та понад тридцять симфонічних партитур.

НМАУ (2026–2030 рр.). Тему дисертації в остаточному формулюванні затверджено на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (наказ 234-А від 27.10.2025, протокол № 6).

Мета дослідження — виявити основні стильові виміри фортепіанних творів Флорана Шмітта, а також особливості їх жанрового втілення.

Завдання дослідження обумовлені реалізацією поставленої мети:

- дослідити основні розвідки творчості Флорана Шмітта у західному музикознавстві;
- визначити основні етапи життя і творчості Флорана Шмітта, спираючись на сучасні західні енциклопедичні, довідникові, епістолярні та культурно-історичні джерела;
- виявити місце фортепіанної музики у загальній системі жанрових пріоритетів композитора протягом його творчого життя;
- зробити періодизацію фортепіанних творів митця відповідно до провідних жанрово-стильових настанов;
- здійснити аналіз обраних фортепіанних творів на композиційному, драматургічному, музично-стилістичному рівнях.

Об’єктом дослідження є фортепіанна творчість Флорана Шмітта.

Предмет дослідження — жанрово-стильові параметри творів для фортепіано Флорана Шмітта.

Матеріалом дослідження було обрано фортепіанні твори Флорана Шмітта різних періодів творчості: дві фортепіанні збірки «Інтимна музика» (Book I, op. 16, 1891–1901, Book II op. 29, 1898–1904), Романтичні п’єси» (op. 42), «Гуморески» для чотирьох рук (op. 43); фортепіанний цикл «Тіні» (Ombres, Op. 64, 1912–1917), що складається з трьох п’єс: «Чую вдалині» (“J’entends dans le lointain ...”), «Мореска» (“Mauresque”), «Ця тінь, мій образ...» (“Cette ombre, mon image ...”); фортепіанний диптих «Міражі» (Mirages, op.70,

1920–1921), який включає дві частини: «І Пан внизу пшениці місячної причаївся» («*Et Pan, au fond des bles lunaires, s'accouda*») та «Трагічна поїздка» («*La tragique chevauchée*»); сюїту «Тиждень маленького ельфа Закрий-Очі», оп. 58 (*Une semaine du petit elfe Ferme-L'Œil*, 1912) для виконання на фортепіано в чотири руки, що містить 7 п'єс: 1. Весільне свято мишей (*La noce des souris*); 2. Втомлений лелека (*La Cigogne lasse*); 3. Кінь ельфа Закрий Очі (*Le Cheval de Ferme-L'Œil*); 4. Одруження ляльки (*Le Mariage de la poupée*); 5. Хоровод тупих літер (*Le ronde des lettres boiteuses*); 6. Прогулянка через картину (*La promenade à travers le tableau*); 7. Китайська парасолька (*Le parapluie chinois*).

Методологія дослідження заснована на комплексному підході, який об'єднує настанови різних науково-дослідницьких стратегій. Звернення до *історичного методу* виявляє соціокультурні фактори формування стилю Флорана Шмітта. Вживання *системного методу* дозволяє висвітлити об'єкт дослідження у єдності його художньо-естетичних, жанрово-стильових і композиційних параметрів. *Стильовий метод* виявляє специфіку композиторського письма і фундаментальні принципи мислення митця. Методи *жанрового, структурно-функціонального, ладо-інтонаційного та гармонічного аналізу* розкривають типологічні та індивідуальні аспекти організації музичного матеріалу.

Теоретичною базою дисертації стали роботи українських і зарубіжних дослідників, серед яких:

– *дослідження узагальнюючого типу, які розкривають культурно-історичний контекст діяльності композитора ХХ століття*: Драч І. (2021), Жаркова В. (2010, 2023, 2024, 2023, 2025), Кияновська Л. (2008), Корчова О. (2020), Кримський С. (2003, 2008); Менжулін В. (2010), Самойленко О. (2020), Северинова М. (2022), Черкашина-Губаренко М. (2006), Beltrando-Partier M.-C. (2004); Bonds M. (2013), Duchesneau M. (1997), Griffiths P. (2010), Jankelevitch V.

(1995), Kelly B. (2003, 2013, 2018, 2023), Leslie A. (2000), Marnat M. (1995), Massin B. (1985), Mawer D. (1997, 2006), Miller C. (2003), Nectoux J.-M. (2008), Porcile F. (1999), Ricavy M. (2013), Roy J. (1994), Shapiro R. (2011), Taruskin R. (2011);

– *теоретичні розвідки, спрямовані на дослідження категорії стилю і жанру*: Борисенко М. (2004), Герасимова-Персидская Н. (1988, 1989), Горюхіна Н. (1985, 2000), Грицун Ю. (2014), Грібінєнко Ю. (2023), Каплієнко-Ілюк Ю. (2019), Катрич О. (2000), Кияновська Л. (2000), Коновалова І. (2025), Коханик І. (2002, 2004, 2013, 2017), Лігус О. (2019), Москаленко В. (2011, 2013), Муляр А. (2025), Опанасюк О. (2004, 2006, 2015), Савицька Н. (2005), Потоцька О. (2012), Самойленко О. (2002, 2003, 2020, 2021), Тукова І. (2003), Шип С. (1998, 2002, 2023), Якуб'як Я. (1999);

– *дослідження, присвячені питанням теорії і історії розвитку фортепіанного мистецтва*: Вечер Д. (2006), Касьяненко Л. (2003), Кашкадамова Н. (2006, 2017), Курковський Г. (1983), Кучма Н. (2021), Лі Цзіюй (2024), Муляр А. (2022, 2025), Ревенко Н. (2018), Рябуха Н. (2016), Сунь Пейянь (2018, 2019), Чернявська М. (2002, 2015), Шевченко Л. (2019, 2020), Ян Вен'ян (2017), Landormy P. (1948);

– *музикознавчі роботи, присвячені постаті Флорана Шмітта, актуальним питанням вивчення творчого доробку композитора* : Михайлова О. (2020, 2023), Aubert L. (1937), Bondeville M. (1970), Branger Jean-Christophe (2010), Eccott D. (1993), Ferroud Pierre-Octave (1927), Hucher Yves (1953), Lorent C. (2012), Marceron M. (1959), McCarrey Scott (2014), Nones Phillip (2012–2023), Pasler J. (2001), Shannon E. C. (2015).

Наукова новизна роботи.

У дисертації *вперше*:

- введено в український музикознавчий контекст біографічні відомості про Флорана Шмітта і запропоновано періодизацію його життєвого і творчого шляху;
- здійснено огляд музикознавчих підходів до розуміння особливих характеристик творчої постаті Флорана Шмітта, затверджених у розвідках західних дослідників;
- визначено принципи індивідуальної стильової системи Флорана Шмітта;
- виявлено жанрово-стильову специфіку фортепіанних опусів митця: «Інтимна музика» (Book I, op. 16, 1891–1901, Book II op. 29, 1898–1904); «Тіні» (Ombres, Op. 64, 1912–1917); «Міражі» (Mirages, op. 70, 1920–1921); сюїта «Тиждень маленького ельфа Закрий-Очі», op. 58 (Une semaine du petit elfe Ferme-L'Œil, 1912) для виконання на фортепіано в чотири руки.

Дістали подальшого розвитку:

- художньо-естетичні принципи виявлення основних стратегій розвитку французької музичної культури першої чверті ХХ століття;
- загальні дефініції стильової панорами французького музичного життя першої половини ХХ ст.

Запропоновано новий погляд:

- на місце фортепіанних жанрів у творчому доробку Флорана Шмітта;
- на жанрово-стильові виміри фортепіанної творчості Флорана Шмітта.

Практичне застосування результатів дослідження.

Представлене дослідження фортепіанної творчості Флорана Шмітта, виявленні жанрово-стильові параметри його фортепіанних композицій різних років можуть бути використані в курсах історії західної музики, аналізу музичних форм, практичних заняттях в класах спеціального фортепіано.

Апробація результатів дослідження. Матеріали роботи обговорювались на засіданнях кафедри історії світової музики НМАУ ім. П. І. Чайковського та були оприлюднені у трьох публікаціях наукових статей, 15 виступах із доповідями на наукових конференціях: Міжнародна науково-практична конференція "Богатирьовські читання: школа теорії та практики", Всеукраїнський круглий стіл на тему «Сучасні тенденції у музичному мистецтві», XXII міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України», Сьома міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ», V Міжнародна наукова конференція НАМ України «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», XIII Міжнародна наукова конференція «Ювілейні і пам'ятні дати 2023 року», Міжнародна науково-практична конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку», Міжнародна науково-практична конференція «Україна — ЮНЕСКО: 70 років разом», Дев'ята міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ».

Публікації. Основні положення та висновки дисертаційного дослідження відображено у 3 одноосібних наукових публікаціях у фахових виданнях, затверджених МОН України.

Структуру роботи складають вступ, три розділи, висновки, перелік використаних джерел налічує 190 позицій, з них 65 іноземними мовами.

Обсяг основного тексту роботи — 161 сторінка, загального — 204 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ПОСТАТЬ ФЛОРАНА ШМІТТА

В АКТУАЛЬНИХ БІОГРАФІЧНИХ РАКУРСАХ

1.1. Основні музикознавчі дослідження творчості Флорана Шмітта

Вивчення спадщини Флорана Шмітта розпочинається у бурхливій 20-ті роки ХХ ст. Це красномовно свідчить про те, що у різнобарвному просторі музичної культури Франції того часу творча позиція митця сприймалась рельєфно і ініціювала перші спроби виділити його особистість зі строкатого мистецького середовища. Підкреслимо, що оригінальність творчої фігури Шмітта проступала в контексті, який формували його геніальні М. Равель, Ф. Пуленк, Д. Мійо, А. Онеггер та ін. Так, у 1927 році з'являється книга П.-О. Ферру «Навколо Флорана Шмітта» [141], а через десять років виходить нова біографія митця, підготовлена Луї Обером, Анрі Бірро й Елен Піньярі Саль [126].

Дві монографії, що розділені лише десятиліттям і презентують постать живого сучасника свідчать, що резонансні художні ідеї композитора і реноме «найбільш дивовижного митця, який втілює, за словами його сучасника, одну з найбільш потужних сил музичної Франції і займає унікальне й неповторне місце» [159, с. 6], притягували до нього критиків і музикознавців. Ті, хто підпадали під вплив творчості Шмітта, прагнули досягнути його радикальні художні концепції як зухвалою представника авангардного мистецтва.

Музика Флорана Шмітта тонко віддзеркалює провідні ідеї часу і разом з тим демонструє індивідуальність його творчих настанов. Закономірно, що ім'я композитора потрапляє у численні огляди, історичні есеї та хрестоматійні видання, що присвячені французькій музиці ХХ ст. Зокрема, постать Шмітта вписана у широкий культурний контекст в роботі званого французького

музикознавця Поля Ландормі із симптоматичною назвою «Французька музика після Дебюссі» [157]. У 1953 році французький музикознавець Ів Юше видає розвідку «Людина і митець... Епоха і творчість», присвячену Флорану Шмітту, в якій відтворює напрямки його творчих пошуків та культурно-історичну обумовленість художніх принципів [148], а через шість років з'являється нове біографічне видання Мадлен Марсерон [160].

З 70-х років вивчення творчості Флорана Шмітта стає більш динамічним, адже значно активізується процес запису його музики. Звісно, зростає інтерес до всіх аспектів його діяльності. У 1970 році виходить невелика робота французьких авторів «Флоран Шмітт: попередник і протестувальник» [129], вже назва якої відтворює радикальну мистецьку позицію композитора, що завжди йшов власними шляхами, часто випереджаючи художні відкриття сучасників. У 1997 році спадщина композитора опиняється в зоні уваги відомого професора Монреальського університету Мішеля Дюшено в роботі «Музичний авангард у Парижі з 1871 по 1939 рік» [137], а в 2010 році — у дослідженні Жана-Крістофа Брангера і Альбана Рамо «Музика та хореографія у Франції від Лео Деліба до Флорана Шмітта» [131].

Як можна бачити із наведеного вище переліку музикознавчих розвідок, постать Флорана Шмітта виступає як знакова у французькій музиці означеного періоду і дозволяє маркувати французький культурний простір з різних художньо-естетичних позицій, але завжди *новаторських, бунтівних, модерністських*. Зокрема, у 2013 році важливі аспекти новаторської діяльності французького композитора досліджує відома ірландсько-британська музикознавиця Барбара Келлі в книзі «Музика та ультрамодернізм у Франції: крихкий консенсус, 1913–1939» [150].

На цій роботі слід зупинитись окремо, адже авторка є провідним знавцем французької музики XIX — початку XX століть, про що переконливо свідчать її

вдала кар'єра (вона є професором і керівником наукового відділу Королівського Північного музичного коледжу в Манчестері), а також той факт, що вона є першою жінкою, обраною президентом Королівської музичної асоціації (2021–2023). Її концепції є впливовими у західному гуманітарному просторі, том назва її розвідки і проакцентований у назві аспект — «крихкий консенсус» — є важливим дороговказом для усвідомлення провідних тенденцій розвитку у тогочасній музичній культурі Франції.

На відміну від багатьох інших дослідників, які широко розгортають віяло векторів розвитку французької музичної культури означеного періоду, Келлі шукає «консенсус» у діяльності тогочасних митців через глибокий аналіз загальних естетичних, стилістичних, гармонічних та інших параметрів. Такий підхід проявляє національну обумовленість художніх принципів французьких композиторів та дозволяє піднятися на новий рівень розуміння їх естетичних орієнтирів та творчих устремлінь. Надзвичайно важливо, що спадщина Шмітта не випадає із цього єдиного культурного поля, а має свою оригінальну локацію в ньому. Власне всі твори композитора проявляють глибоке знання традицій французької музики, високий професіоналізм і, водночас готовність митця керуватись власними принципами, підтверджуючи авторитет авангардного «ультрамодерного» митця.

Серед останніх досліджень, які тонко змальовують естетичний і психологічний образ Флорана Шмітта, виділяється книга Катрін Лоран, що вийшла у 2012 році і містить нові цінні матеріали для розуміння творчого і особистого життя митця [159]. Дослідниця створює цілісний образ митця на основі вивчення його епістолярної спадщини, залучення критичних статей в періодиці і аналізу найбільш відомих творів. Авторка є професором історії музики Тулузького університету і фахівцем в галузі французької музичної культури першої половини ХХ століття, тому її монографія віддзеркалює

важливі музикознавчі підходи до усвідомлення тогочасних художньо-естетичних процесів.

Катрін Лоран ставить ключове питання: як розуміти таку складну особистість як Флоран Шмітт і не спрощувати ті духовні джерела, що визначили її сутнісні риси? [159, с. 156]. Авторка ставить питання, чому композитор так і не написав жодної опери, постійно звертаючись до «програмної» музики в балетному і симфонічному жанрах? Шукаючи відповідь, Катрін Лоран наводить думку самого композитора, яка чітко прояснює його жанрові пріоритети: «Найкраще, що сучасні музиканти можуть зробити у своїх творах, майже завжди знаходиться у сфері чистої симфонічної або камерної музики. Саме тут слід шукати справжні відкриття, а не в опері» [159, с. 157]. Тож жанрова ієрархія, якої дотримується Шмітт, висуває на перший план симфонічну, камерну, а також фортепіанну музику.

Цінні спостереження над творчою індивідуальністю Флорана Шмітта містить докторська дисертація Е.К.Шанона «Флоран Шмітт і його *Lied et Scherzo*, op. 54» (2015) [180]. Вона широко розгортає вектори проблем, пов'язаних із розумінням творчого кредо композитора. Звертає увагу структурна специфіка роботи: її перша значна частина присвячена вивченню біографії митця, а друга — детальному аналізу тільки одного твору — *Lied et Scherzo*, op. 54. Власне при такому зосередженому погляді на всіх елементах композиції стає можливим наблизитись до задуму твору. Крім того, вибір об'єктом дисертаційного дослідження одного опусу засвідчує непересічні професійні якості музичного мислення композитора.

У «біографічній» частині дисертації автор наводить ненадруковані листи Шмітта та інші приватні документи, що, зокрема, розкривають найбільш дискусійну і проблемну зону життя композитора, визначену його діяльністю в окупованій Франції під час Другої світової війни. Поява цього розділу в

дисертації симптоматична. Він свідчить про те, що навіть через три чверті століття після історичних подій залишаються прихованими і не роз'ясненими до кінця важливі рівні життя митця, а його власні коментарі тих подій до сьогодні можуть мати різні прочитання.

Важливим кроком на шляху вивчення музики Шмітта є відкритий у 2012 році офіційний вебсайт композитора, що сприяє поширенню правдивої інформації і значно полегшує шлях у неповторний художній світ митця [142]. Тож у кожний історичний період зберігається зацікавлення західних дослідників діяльністю та спадщиною видатного французького митця, відчутно посилюючись в останнє десятиліття.

На жаль, українські музикознавці тільки починають відкривати багатовимірний музичний світ Флорана Шмітта. Звісно, згадки про композитора містяться у дослідженнях нашими фахівцями творчості його знаних сучасників — К. Дебюссі, М. Равеля, Ф. Пуленка та ін. Але поява спеціальних розвідок, зосереджених на музиці Шмітта, ще попереду. В цьому контексті слід вітати статті харківської дослідниці О. Михайлової [68,69,167], які присвячені окремим фортепіанним творам композитора і включають спадщину митця в український музикознавчий простір. Авторка розглядає загальний культурний контекст написання обраних нею творів, їх програмний аспект, досліджує історію присвят і роль епіграфів, пропонує свою інтерпретацію логіки організації їх композицій. Проте питання стильової специфіки не виходить на перший план у її розвідках. Тож основні етапи стильової еволюції митця залишаються невисвітленими у вітчизняній літературі, так само як і деталі його життя.

Проте, біографічні дослідження загалом утворюють значний шар сучасної гуманітарної науки, а затвердження нових методологічних підходів до вивчення біографії митця постає актуальною задачею. Як зазначають автори потужної

колективної монографії «Українська біографіка ХХІ століття: мозаїка контекстів і форм» (2021) [109], великий досвід вивчення фактологічних джерел, доступність різних ресурсів біографічної інформації, пов'язаних із діяльністю видатних митців, обумовили «виникнення принципово нового соціально-культурного феномену — своєрідного інтенсивного “віртуального діалогу” наших співвітчизників з людьми попередніх поколінь» [109, с. 19].

Великий інтерес широкого загалу до всіх аспектів подібного діалогу надає йому непересічної цінності й свідчить про прагнення людини утворити гуманітарні виміри комунікації у глобалізованому просторі, в якому біографічне пізнання стає дієвим інструментом формування світогляду людини. «Саме крізь призму біографістики, біографічного методу дослідження, — пише В. Бондарчук, — сучасна наукова думка вдається до реставрації прихованих раніше і недостатньо вивчених аспектів людини, її адаптації, самоактуалізації, акультурації, послідовного становлення та звершення у складному комунікативному просторі. Досліджуючи творчі біографії видатних майстрів оперного мистецтва, режисерської практики, громадської культурної діяльності, ми формуємо картину не тільки національного, а й європейського та світового мистецького здобутку» [4, с. 93].

Новітні підходи до вивчення біографічних зрізів діяльності митців і його виявлення його неповторних особистісних параметрів в українському музикознавчому просторі презентують роботи В. Бондарчука [4, 5], І. Драч [25–27], В. Жаркової [30, 32, 34], Кияновської Л. [44], О. Коменди [47, 48], Н. Савицької [90–93], О. Самойленко [94, 96, 98, 99] та ін. Проте формування українськими вченими міждисциплінарного інструментарію вивчення спадщини митця не отримує проєкції на життя і творчість Ф. Шмітта, що залишаються осторонь вітчизняних фахівців.

Тож спробуємо прокоментувати основні події творчої долі Флорана Шмітта, спираючись на сучасні західні енциклопедичні, довідникові, епістолярні та культурно-історичні джерела, і розставити акценти, які є актуальними для нашої роботи.

1.2. Роки навчання і становлення індивідуального стилю композитора

Основні події мистецького життя Флорана Шмітта багато в чому були визначені особливостями його народження в маленькому містечку Бламон (Лотарингія), розташованому біля щойно встановленого після Франко-Пруської війни 1870–1871 років кордону між Францією та Німеччиною. Цей факт назавжди зафіксував *прив'язаність митця одночасно до двох культурних традицій: французької і німецької*².

Родина композитора дуже любила музику. Його батько Джозеф Шмітт (1826–1895) був органістом-аматором і мав великий потяг до церковної музики, а мати, народжена Луїза Бретон (1835–1891), дуже добре грала на фортепіано. Закономірно, що любов до музики у Флорана виявилась з дитинства. Батьки підтримували його здібності, а також інтерес до творчості німецьких композиторів-романтиків. Цікаво, що молодший брат Флорана Шмітта — Генрі Шмітт (1873–1955) — став церковним органістом і композитором. Про таку долю мріяв батько і для Флорана. Саме батько став першим вчителем музики Флорана Шмітта, проте справжнім поштовхом для серйозних занять музикою стало знайомство юного музиканта із творчістю Ф. Шопена. Дослідники підкреслюють, що вивчення музики польського митця було «вирішальним» для Флорана Шмітта, якому «несподівано відкрились нові обрії в музиці» [139, с. 3]. Взагалі традиції культури романтичної доби мали велике значення на ранньому

² Див. детально: Ван Мяо. Творча постать Флорана Шмітта в актуальних біографічних ракурсах [6]

етапі формування творчої індивідуальності митця і особливостей його музичного мислення.

Через значні творчі успіхи майбутній композитор у сімнадцять років поступає до консерваторії в Нансі. Тут він займається фортепіано з Анрі Гессом і гармонію з директором консерваторії Гюставом Сандре. Найбільшим музичним враженням цих років, за словами його першого біографа П'єра-Октава Ферру, була скрипкова соната С. Франка. Цей факт показово виявляє схильність молодого музиканта до великих форм, насиченої гармонічної мови і складних принципів взаємодії старовинної поліфонічної музики і пізньоромантичних традицій.

У своїй монографії Катрін Лоран наводить ненадруковані листи Флорана Шмітта до мами, що зберігаються у фондах Національної французької бібліотеки. Вони розкривають дуже теплі стосунки в родині Шміттів і глибоку любов батьків до свого талановитого сина. Флоран був шостою дитиною в родині дрібних торговців, діяльність яких не мала особливого комерційного успіху. Тому бажання хлопчика вчитись і жити в Парижі було пов'язане із значними фінансовими проблемами. Зокрема, Луїза Шмітт пише: «Усіма можливими засобами ми будемо сприяти тому, щоб не заважати покликанню наших дітей» [159, с. 11]. Вона також радить сину поступити на військову службу, адже тільки у такий спосіб він зможе жити в казармі в Парижі. Тож Флоран опановує гру на флейті і отримує можливість переїхати в Париж і поєднувати заняття музикою і службу в Сен-Клу, де він грав на флейті під керівництвом Жана Гея (учня Венсана д'Енді).

У жовтні 1889 року Флоран Шмітт поступає до Паризької консерваторії, де займається із великим успіхом в класі гармонії Ж. Дюбуа та Лавіньяка, а з контрапункту — в класі найкращого знавця всіх тонкощів поліфонічної техніки Андре Жедальжа. Зустріч із цим видатним педагогом і можливість отримати

глибоке розуміння законів лінійної організації музичної тканини мала непересічне значення для становлення творчої індивідуальності Флорана Шмітта. Глибоку вдячність своєму вчителю зберігали протягом усього життя й інші геніальні ученики А. Жедальжа — М. Равель, Ш. Кеклен, А. Онеггер, Д. Мійо, Ж. Ібер, П. Роже-Дюкас, Ж. Енеско та ін.

Так, М. Равель завжди підкреслював, що «зобов'язаний найціннішими елементами професії А. Жедальжу» [177, с. 44] і підкреслював у спеціальному номері *Revue musicale* пам'яті видатного професора, що викладання Жедальжа «вирізнялося винятковою ясністю. Завдяки йому одразу ставало зрозуміло, що майстерність є дещо інше, ніж схоластична абстракція. Не лише дружба мене підштовхнула присвятити йому “Тріо”: це насправді приношення вчителю» [32, с. 87]. Шарль Кеклен згадував, що Жедальж неодмінно вимагав «прозорості музичної тканини, ясності лінійного руху, його бездоганної логіки та внутрішньої динаміки, яку давала “соковитість гармонічного тертя” (Ш. Кеклен)» [32, с. 88].

Цінні спостереження над методом викладання свого вчителя залишив і Д. Мійо: «Він умів спрямувати перші кроки особи, яка шукала себе, не шкодячи її настановам; навпаки, він підштовхував своїх учнів до того, щоб вони дотримувалися найпотемніших прагнень. Але, перш за все, він навчав їх музиці: навчав їх життєдайному значенню мелодії, не звертаючи уваги на те, що в Консерваторії називали “духом конкурсу” <...> Він був ідеальним педагогом для молодих людей, прагнення яких були спрямовані за межі академічних стежок, по краях яких не завжди цвіте музика. Ті, хто шукали шляхи своєї музики поза протоптаними стежками, були впевнені, що знайдуть у ньому вірного гіда й чуйного друга» [32, с.87].

Подальші творчі кроки Флорана Шмітта свідчать про його увагу до всіх шарів музичної тканини і логіки її організації, що визначили фундамент

професіоналізму і композиторської майстерності. Вже під час навчання в консерваторії стає зрозумілим, що Флоран Шмітт не планує обмежувати себе лише виконавською діяльністю: він займається композицією з найкращими паризькими професорами — Ж. Масне, а потім з Г. Форє.

У консерваторії першим педагогом Шмітта з композиції стає Ж. Масне. Однак їхні заняття перериваються, коли у 1896 році після смерті директора консерваторії Амбруаза Тома Ж. Масне робить гучну заяву, що він має стати наступником Тома і довічним директором. Ці претензії Масне були відхилені, а директором був призначений Т. Дюбуа. Незабаром після цього Масне залишає викладацьку роботу, і Шмітт переходить в клас композиції Габрієля Форє. Це була велика вдача для талановитого юнака, адже як педагог Форє був найкращим і неперевершеним.

Глибоку шану Форє віддавали всі його учні — Моріс Равель, Шарль Кеклен, Ж. Роже-Дюкасс, Ж. Енеско, Н. Буланже. Взагалі «атмосфера класу» Форє залишалась важливою складовою формування художніх принципів всіх його учасників, і, за словами Ж. Некту, «секрет впливу Форє полягав у його присутності» [168, с. 264]. Зокрема, Надя Буланже згадувала, що вплив Форє був невидимим і незбагненим, і всі, хто знали Форє, підкреслювали винятковий шарм митця. Навіть його зовнішній вигляд зачаровував: «Правильні риси обличчя, природна пластичність жестів, манера говорити і одягатися надавали йому майже котячу елегантність, до певної міри навіть жіночий шарм» (Ж.Некту) [168, с. 54].

Надзвичайна душевна делікатність Форє притягувала до нього учнів. Як вказує В. Жаркова, Форє, як і Жедальж, вважав, що завдання педагога полягає в тому, щоб навчити учня краще відчувати музику, а не нав'язувати свою думку [32, с. 84]. Тому клас Форє, за словами Ролана-Манюеля, був до певної міри для музикантів тим, чим салон Малларме для поетів — «місцем зачарування»,

сприятливим для вільних дискусій: «За невеликим винятком, майже всі музиканти епохи відвідали цей семінар елегантності та смаку» [161, с. 70]. Усі ці фактори класу Форє мали сильний вплив Флорана Шмітта і визначили основні вектори формування його творчої індивідуальності.

У паризькі роки навчання в Консерваторії Флоран Шмітт знайомиться із найбільш радикальними тогочасними французькими композиторами К. Дебюссі і Е. Саті, що відразу спрямовує його творчі пошуки в русло авангардних музичних експериментів. У 1890-х роках починається дружба Флорана Шмітта і з Морісом Равелем, яка тривала все життя і мала велике значення для формування його власних художньо-естетичних критеріїв.

Звісно, як і всі молоді французькі музиканти, в 90-ті роки Шмітт захоплювався музикою Р. Вагнера і відвідував всі вистави «Лоєнгріна» у Паризькій опері. Проте найбільшого враження на нього справила музика Ріхарда Штрауса. Тож, поєднання німецьких і французьких музичних традицій буде закономірним підсумком творчого зростання композитора, який синтезував новітні тенденції в музичній культурі двох провідних європейських держав — Франції і Німеччини. Цю характерну настанову творчого кредо митця критик Жорж Жан-Обрі охарактеризував наступними словами: «Він стоїть на музичному кордоні Франції та Німеччини. У ньому можна знайти французьку вишуканість й інтелектуальний смак, змішані із суворою турботою та прагненням до величі, яке пов'язане з тевтонською музичною одержимістю» [174].

У 1896 році Шмітт, як перспективний випускник Паризької консерваторії, по традиції бере участь у конкурсі на отримання Римської премії, проте цей етап життя тягнувся п'ять довгих років. Для конкурсного журі композитор написав п'ять хорових кантат: «Мелюзіна» (*Mélusine*, 1896), «Фредегонда» (*Frédégonde*, яка мала другу премію в 1897), «Радегонда» (*Radegonde*, 1898),

«Каллірое» (Callirhoé, 1899) і «Семіраміда» (Sémiramis), яка, нарешті, отримала першу премію у 1900 році. Відомі французькі композитори К. Сен-Санс, Л.Е. Рейер і Ж. Масне підтримали твір Флорана Шмітта, і він зміг потрапити до довгоочікуваного Риму.

Складність отримання можливості спокійно писати музику і мати стипендію для життя в Римі була визначена тим, що більшість членів конкурсного арбітражу не були музикантами, адже в конкурсі приймали участь студенти всіх мистецьких спеціальностей (скульптори, художники і т.і.). Хоча Шмітт мав голоси членів журі Масне та Сен-Санса, він вважав, що здобув перемогу, в основному, завдяки підтримці Форе. Шмітт відверто писав про свою вдачу: «Мені довелося п'ять разів змагатися за *Prix de Rome*, щоб один раз виграти. І якщо, врешті-решт, я не залишився осторонь, то це сталося завдяки Габріелю Форе, моєму оплакуваному вчителю, який зумів зібрати для мене достатньо голосів серед скульпторів і художників, щоб урівноважити ворожнечу музикантів, які, за винятком Масне, Рейера та Сен-Санса, відкрито відмовили мені. Так воно і було, адже це не зовсім музична премія. Проте мені не соромно за все <...> Найважливіше, що я мав 30 000 золотих франків» [180, с. 20].

Симптоматично, що практично в цей же час (з 1900 року), п'ять років поспіль буде змагатися за право поїхати в Рим однокурсник Шмітта — Моріс Равель. Однак Равель так і не знайшов тут свою вдачу, в результаті чого у 1905 році вибухнув шалений скандал навколо Римської премії як традиційному привілеї талановитої французької академічної молоді, що не зустрічає справжньої підтримки від старших шанованих «академіків». Внаслідок цього скандалу Т. Дюбуа був змушений залишити свій пост і новим директором Консерваторії став Г. Форе.

Роки перебування Шмітта в Римі та рік повернення у Париж були одними з найпродуктивніших у його біографії. У Римі він подружився з архітекторами Полем Біго та Тоні Гарньє (Paul Bigot, Tony Garnier), що значно розширило його погляд на завдання сучасного мистецтва, а загальна вільна атмосфера спілкування на віллі Медічі зміцнила прагнення Шмітта до оригінальних творчих рішень і авангардних пошуків. Бунтівні якості його незалежної натури остаточно закріпились як визначні риси його творчої зухвалої особистості. Крім того, поїздка до Риму відкрила нову важливу сторінку в біографії Шмітта — його любов до подорожей, нових земель, екзотичних вражень. Композитор в ці роки багато мандрував Середземноморським регіоном (Іспанія, Корсика, Марокко, Греція, землі Османської імперії), а також їздив до Німеччини, Австро-Угорщини, Скандинавії. Він здійснює поїздки до Росії та Північної Африки, а восени 1903 року він прийняв урядову місію Франції, щоб поїхати до Греції й Туреччини.

Враження від цих поїздок сприяли зростанню інтересу Шмітта до східних тем і східних сюжетів — біблійних, історичних та вигаданих. Знайомство композитора з багатьма культурами «відкрило вуха Шмітта до широкого та еkleктичного діапазону музичних можливостей» [180, с. 21], а його подорожі мали вирішальне значення для становлення індивідуального стилю.

Числення поїздки додали оригінальні барви і незвичні звукові аромати музиці композитора, розширили смислові обрії його творів, знайшли музичні відображення у багатьох опусх, написаних між 1900 і початком 1930-х років: «Подорожні листи» для 4 рук (*Feuillets de voyage*, op. 26, 1903–1913), «Вісім вальсів» для 4 рук, натхненних німецькими та австрійськими містами «Відображення Німеччини» (*Reflets d'Allemagne*, op. 28, 1905, пізніше у 1932 році оркестрований як балет «Відображення» (*Reflets*), оркестрова сюїта «Музика на пленері» (*Musiques en plein air*, op. 44, 1897–1900), симфонічна

поема «Селамік» (*Sélamik*, op.48, 1904–1906), інспірована ісламом і задумана для військового оркестру та ін.

Як наголошує автор статті в *Grove*, твори цього періоду (і особливо послання композитора з Риму), створили Шмітту «репутацію новатора» [175]. Якщо ранні фортепіанні твори (*Soirs* та ін.) свідчили про вплив романтичних опусів Р. Шумана або Е. Шабріє, то вже «Римські ночі» (*Nuits romaines*, op.23, 1901) примушують відчутти майбутнє оркестрове трактування фортепіано в «Дзеркалах» М. Равеля і розкривають оригінальність вишуканого звукового письма і тонкий звуковий колорит, що свідчить про знання тембрової специфіки інструмента. Крім того, вже в ранніх фортепіанних творах з'являються справжні «оркестрові фарби», які відтворювали масштабний задум автора.

Кожне римське послання фіксувало оригінальність художніх концепцій молодого композитора. Підсумком першого року його перебування в Римі стало створення першої частини Фортепіанного квінтету, який був завершений у 1908 році (op.51, 1902–1908). Вочевидь, бурхливі емоції та потужна креативна енергія, що наповнювали талановитого стипендіата, обумовили надзвичайну експресію музичної мови цього твору. Монументальний тричастинний твір, що звучить майже годину (!), вразив сучасників ефектними звучаннями фортепіано, шаленими хроматичними пасажами та щільною «оркестровою» фактурою фортепіанної партії, для запису якої композитор використовував чотири нотних стани. Разом з тим, музика Шмітта резонувала із новітніми стильовими тенденціями і зачаровувала слухача «імпресіоністичними» кольоровими переливами у повільній другій частині.

Загалом, цей опус молодого композитора свідчив про рішуче подолання традиційних меж камерної музики з її орієнтацією на «домашнє» інтимне спілкування і оновлення жанрових орієнтирів. Квінтет репрезентував нове трактування жанрових можливостей діалогу струнних інструментів і фортепіано

як рівноцінних учасників музичної комунікації, що набувала епічного і навіть героїчного характеру. Зазначимо, що коли Шмітт виконував Квінтет під час свого турне по Америці у 1932–1933 роках (він сам грав фортепіанну партію), критики називали цей опус одним із найбільш видатних камерних творів свого часу.

Посланням із Риму другого року була симфонічна поема «Битва ракасів і визволення Сіти» (*Combat des Rakasas et délivrance de Sîta*, 1898) на основі знаменитого давньоіндійського епосу «Рамаєяна». Хоча нотний текст був втрачений під час паризької повені 1910 року, можна зробити певні узагальнення щодо вибору жанру симфонічної поеми і його змісту. Шмітт звертається до історії сьомого втілення аватара Вішну Рами, чію дружину Сіту викрадає Равана, яка стає програмою музичної композиції. Незвичний сюжет проявляв інтерес композитора до далеких цивілізацій і бажання оновлювати традиційне коло сюжетів і тем, що зазвичай надихали європейських композиторів. Захоплення неєвропейськими екзотичними джерелами отримує також відображення і в «Танці девадасі» (op. 47, *Danses des devadasis*, 1900–1908) для соліста, хору і оркестру.

Результатом перебування Шмітта у Римі на третій рік стала робота над текстами Едгара По у перекладі С. Малларме, які спрямували композитора до поеми Робера Дюмьєра «Трагедія Саломеї», що стала основою для написання балету (*La tragédie de Salomé*, op. 50, 1907). Балет був замовлений директором Паризької опери Жаком Руше для авангардної американської танцівниці Лої Фуллер. Прем'єра відбулась у Театрі мистецтв 9 листопада 1907 року, а в 1910 році Шмітт зробив скорочену редакцію твору для оркестру, перетворивши його на справжню симфонічну поему. Вона вперше прозвучала 8 січня 1911 року в *Concerts Colonne* з Наталі Трухановою в ролі виконавиці головної партії.

Шмітт знов обирає сюжет, який має екзотичні фарби, але тепер ще дозволяє відтворити «демонічну фантазмагорію» переповнену чуттєвістю і жорстокістю, що вкорінена у похмурих інстинктах людської психіки, що їх оригінальне виявлення акцентує авторитетне видання *Grove*. Автор статті наголошує, що арабески та п'янка звучність цієї композиції роблять Шмітта одним із провідних французьких сходознавців, про що переконливо свідчать кольорові звучання сцен балету («Зачарування моря», «Танець блискавок», під час якого Саломея мала на мить з'явитися оголеною, та ін.) [175]. Особливий успіх у публіки мав «Танець Жаху» (*Danse de l'effroi*), який до появи «Весни священної» був найбільш дивовижним зразком втілення експресії на балетній сцені за допомогою «брутальних» ритмічних засобів (синкоп, поліритмії, перкусивно оброблених акорди тощо). Не дивно, що після прем'єри Стравинський написав Шмітту: «Я граю лише французьку музику — вашу, Дебюссі, Равеля» [175], а пізніше зазначав у листі композитору: «Я зізнаюся, що [Саломея] принесла мені більше радості, ніж будь-який твір, який я чув протягом тривалого часу» [там само]. Балет став одним із найвідоміших творів Шмітта, і впливова Іда Рубінштейн, яка завжди обирала найкращих авторів для своїх виступів, танцювала його в Паризькій опері у 1919 році.

В той самий час Флоран Шмітт створює ще один із найбільш відомих своїх творів — «Псалом 47» для великого оркестру, органу, сопрано та змішаного хору, який був закінчений у 1904 році та виконаний вперше у Парижі через два дні після Різдва 1906 року (*Psaume XLVII*, op.38, 1904). На його прем'єрі в грудні 1906 року на органі грала Надія Буланже, а диригував твором Анрі Бюссер.

Сучасники відразу відзначили, що текст, який прославляв Бога, мав екстатичний піднесений характер звучання зі сміливими гармонічними і ритмічними прийомами. Таке поєднання релігійного змісту і сучасної музичної

мови визначали оригінальність художнього задуму твору. Критики відзначали якісь глибинні енергії в музиці «Псалма» і називали його скоріше семітським, що відображає таємниці Старого Завіту, ніж християнським. У створенні фактури композитор також виявив надзвичайну поліфонічну майстерність письма, яку мав завдяки заняттям у А. Жедальжа. Отже, і в цій жанровій сфері Шмітт не йшов традиційними шляхами, а шукав нові віддалені від опрацьованих маршрутів ресурси, передвіщаючи художні пошуки А. Онеггера, І. Стравінського, Лілі Буланже та ін. Яскраву рецензію на твір зробив Е. Вюйєрмоз: «Псалом XLVII займає особливе місце в історії сучасної музики <...> Перед нами грандіозний твір. <...> партитура із 120 оркестрових сторінок, нотованих на 32 рядках щедро почорнілих нотами <...> Але вся ця будівля настільки акуратна і настільки добре збалансована, що не повинна нікого лякати» [180, с. 24].

Приблизно через 25 років після прем'єри «Псалма», французький музикознавець Арман Машабей описав відмінності між новим твором Шмітта та творами, створеними в той самий час у Франції іншими композиторами, наступним чином: «Наскільки велике розмаїття індивідуальних тенденцій мав би описати повний огляд сучасної французької інструментальної музики, можна проілюструвати, вимірявши, наприклад, відстань між Дебюссі та Флораном Шміттом. «Пеллеас і Мелізанда» першого та «Псалом» другого з'явилися майже одночасно — один був прикладом надзвичайної вишуканості, другий — палким і нестримним» [174]. Підкреслимо, що тяжіння до монументальних форм і яскравих звукових ефектів спрямовують пошуки композитора у сферу оркестрової і хорової музики.

Закономірно, що критики відразу почали шукати неповторні риси музичної мови Шмітта. Намагаючись визначити індивідуальні якості його стилю, вони називали його «музичним фовістом», фіксуючи шалену динаміку,

надзвичайну ритмічну енергію і схильність до «диких» образних замальовок. Цей музичний портрет композитора природно збігається із його людськими характеристиками, адже він весь час перебуває в самому центрі авангардного паризького музичного життя і тісно спілкується із усіма його «знаковими» представниками — Е. Саті, К. Дебюссі, М. Равелем, І. Стравинським. Дружба із двома останніми мала особливе значення для творчого мислення Шмітта і назавжди пов'язала новаторів музики початку ХХ століття в єдине коло.

Коли навколо Равеля на початку 1900 років групується товариство «Апашів», Шмітт стає постійним учасником зухвалих зібрань молоді, а коли в 1910 році Равель утворює Незалежне музичне товариство для пропагування найновітнішої музики, він стає співзасновником і допомагає Равелю в організації сучасного концертного життя.

Варто також зазначити, що коли в 1912 році балет Равеля «Дафніс і Хлоя» був представлений трупю Сергія Дягілева в театрі «Шатле», у ложі Равеля у вечір прем'єри було п'ятеро його найближчих людей: композитор, його мати і брат Едуар, Флоран Шмітт та Ігор Стравинський. Це було промовистим доказом не лише особливого статусу трьох митців у той час у Парижі (Равеля, Стравинського і Шмітта), але й тісної дружби, яка їх завжди пов'язувала. Шмітт також був дружній з композиторами інших країн, яких приваблювало мистецьке середовище Парижа. Зокрема, серед них — Мануель де Фалья, Альфредо Казелла, Джон Олден Карпентер, Ейтор Вілла-Лобос та ін.

1.3. Міжвоєнний період: основні шляхи творчих пошуків

Роки Першої світової війни були драматичними для митця. З початком Першої світової війни Шмітт був мобілізований і служив у 41-му територіальному піхотному полку 16-ї роти, яка дислокувалася на заході від Нансі в Мерт і Мозель. Звісно, війна змінила внутрішній світ Шмітта. 31 жовтня

1914 року композитор жалівся своєму колезі Жану Марнольду з видання *Mercur de France*: «Я відчуваю, що моє терпіння вичерпалося» [180, с. 28]. Тому коли французький майор на ім'я Ламбер попросив нову композицію у Шмітта, композитор з ентузіазмом погодився. Результатом стала кантата «Пісня війни» (*Chant de guerre*, op. 63, 1914) для тенора соло, чоловічого хору та оркестру (або фортепіано) на патріотичні вірші місцевого поета Леона Тоннельє, яка виконувалась неодноразово для видужуючих солдатів між січнем і квітнем 1915 року в *Théâtre de Toul*.

За різними свідченнями стає зрозумілим, що Шмітт прагнув переключитись і відійти від страшної реальності у світ творчості. 12 січня 1915 року композитор писав, що його справи «йдуть якомога краще», але він «застряг в трясовині неврастенії» [180, с. 29]. У листопаді 1915 року в журналі *Etude Magazine* з'являється інформація, що «французький композитор Флоран Шмітт перебуває в окопах, борючись за свою країну. Він зізнається, що пише трохи музики у вільний час. Масне робив те саме під час франко-пруської війни сорок п'ять років тому» [180, с. 28]. Проте незважаючи на деморалізацію, Шмітт пройшов через війну фізично неушкоджений.

Після Першої світової війни Шмітт повернувся до композиторської діяльності і навіть отримав високу відзнаку: 3 серпня 1921 року він став кавалером Національного Ордена Почесного легіону — найвищої військової та цивільної нагороди Франції.

У період 1921–1923 років Флоран Шмітт був директором Ліонської консерваторії. Але на відміну від своїх вчителів Дюбуа, Масне, Форє та інших композиторів, які провели багато успішних років у академічному середовищі, Шмітт виявився погано пристосованим до академічного життя і навіть радив музикантам-початківцям консерваторії, які намагалися відшліфувати свою майстерність, шукати іншу сферу для навчання. Тому перебування Флорана

Шмітта в Ліоні тривало лише два роки і у 1923 році він повернувся до Парижу, щоб більше ніколи не обіймати офіційні посади в академічному середовищі.

Композитор обрав інший напрямок творчої реалізації. Окрім того, що Шмітт був композитором, піаністом і диригентом, він працював як впливовий музичний критик для паризьких журналів і газет. Протягом майже тридцяти років він писав для авторитетних періодичних видань: *La France* (з 6 травня 1912 по 23 березня 1918, враховуючи перерву на військову службу з червня 1914 по листопад 1917), *Le Courrier Musical* (з 15 грудня 1917 по 15 квітня 1928), *La Revue de France* (з березня 1922 по вересень 1931) і *Le Temps* (з 19 жовтня 1929 р. до 8 липня 1939 р.). Межею стала Друга світова війна, яка внесла свої корективи в життя митця. Тож до 1939 року з самої юності Шмітт був пристрасним захисником молодих композиторів і відстоював цінність їх незалежних художніх ідей, не погоджуючись із смаками часто консервативної паризької публіки. Симптоматичними є його слова щодо ролі музичного критика як сміливого провідника у світ нового мистецтва: «Критик, який боїться заподіяти біль, не може бути критиком» [142].

Дійсно, сарказм Шмітта, його іронія та схильність до дотепності іноді бентежили, проте вони дозволяли йому підтримувати сміливі опуси Е. Шабріє, Ш. Лало, С. Франка, К. Сен-Санса та особливо Г. Форе як відповідальних за відродження «чистої музики». Художня чесність Шмітта була незмінною. Зокрема, під час прем'єри «Іспанської рапсодії» Равеля в березні 1908 року в програмі *Colonne Concerts*, коли друга частина «Малагенья» була зустрінута розрізненим шипінням і освистуванням, Шмітт гучно виголосив з балкона: «Зіграйте це ще раз — для леді та джентльменів внизу, які не зрозуміли!» [145]. Шмітт також відкрито підтримував А. Шенберга на паризькій прем'єрі «Місячного П'єро» (диригент Даріюс Мійо) у грудні 1921 року, де кожна частина так само зустрічалась шипінням і вигуками. Флейтист і музичний

критик Луї Флері, який був присутній на концерті, написав після цього: «Сподіваюся, месьє Равель і Шмітт не будуть проти того, щоб я розповів, що вони були одними з найгарячіших шанувальників Шенберга, але навіть їм було важко захистити їхню думку» [145]. Крім того є згадки, що на прем'єрі «П'яти п'єс для оркестру» Шенберга, преса повідомила, що відбулась рукопашна бійка, яка коштувала Шмітту пари окулярів і копії нотного тексту, який він не отримав.

Ще однією важливою складовою творчого життя Шмітта була його виконавська діяльність як віртуозного піаніста. Зокрема, у 1932 році Шмітт здійснив концертне турне Північною Америкою і грав надскладну партію фортепіано у прем'єрних виконаннях своєї Концертної симфонії, написаної для Сержа Кусевіцького та Бостонського симфонічного оркестру. Тому фортепіанні твори складають значну частину його творчого доробку у першій половині ХХ століття. Серед них: «Пупаці» (*Pupazzi*, op.36, 1907, оркестрована для балету для Лої Фуллер); «Вісім легких п'єс» (*8 Easy Pieces*, op.41, 1907–1908, які мали редакцію для 4 рук у 1911 р.); «Дві п'єси» (*2 Pieces*, op.57, 1911); «Тиждень маленького ельфа із закритими очима» (*Une semaine du petit elfe ferme-l'oeil*, op.58, 1912), «Тіні» (*Ombres*, op.64, 1913–1917, пізніше оркестровані); «Міражі» (*Mirages*, op.70, 1920–1921, оркестровані); «Пам'яті Габріеля Форе» (*In memoriam Gabriel Fauré*, op.72, 1922–1935, оркестровані); «Розірваний ланцюг» (*Chaîne brisée*, op.87, 1935–1936, оркестровані); «Три танці» (*3 danses*, op.86, 1935, оркестровані); «Сюїта позбавлена духу сюїти» (*Suite sans esprit de suite*, op.89, 1937, оркестрована); «Дві п'єси» (op.90, 1937–1938) і фортепіанний твір, написаний вже після начала Другої світової війни «Маленькі Жести» (*Small Gestures*, op.92, 1940).

1.4. Друга світова війна і післявоєнне десятиліття в творчій біографії композитора

Друга світова війна виявилася складним часом для Шмітта, який, на відміну від деяких інших французьких композиторів і музикантів, не поїхав із Франції. Він проводив більшу частину життя під час війни у своєму будинку в Піренейських горах, повертаючись до Парижа тільки для відвідування концертів своєї музики.

Загалом, до 1939 року, коли Шмітт рішуче захищав французьку мову і музику, його композиції були досить популярні і часто транслювали по радіо. Наприклад, у червні 1941 р. велика кількість його творів звучала щонайменше протягом двох тижнів. Серед них: *La Tragédie de Salomé* (3 червня), *Ombres*, *La Tragique chevauchée*, *les Canards libéraux* (13 червня) та оркестрова версія *Musiques foraines* (17 червня). Однак після 1941 року музику Шмітта стали сприймати інакше, адже у колах Віші його творчість продовжували підтримувати і цінували. Пізніше це дуже зашкодило репутації композитора.

Особливі нарікання викликала подія, пов'язана із святкуванням ювілею Моцарта. З 1937 року Шмітт був почесним членом *Comité France-Allemagne* (Франко-німецького комітету) і тому восени 1941 року він брав участь у груповій поїздки до Відня з нагоди 150-ї річниці смерті Моцарта. Тижневий фестиваль, який проводився з 28 листопада по 5 грудня 1941 року, був доповнений розкішними бенкетами та прийомом, організованим Ріхардом Штраусом і все це відбувалось в окупованій Австрії під керівництвом зловісного Йозефа Геббельса та Бальдура фон Шираха. Цей тиждень серед ворогів викликав підозри в колабораціонізмі і німецькій лояльності митця.

Преса Віші зустріла паризьке повернення Шмітта досить прихильно та похвалила старіючого композитора. Він продовжував представляти авангардне крило французької музики. Так, 12 лютого 1942 року Асоціація сучасної музики

організувала фестиваль, присвячений новітній камерній музиці Шмітта. Найбільше схвалення отримали його *A Tour d'anches* і *Quatre poems de Ronsard*. Після концерту 17 лютого критики писали: «Ми були раді того вечора відзначити Флорана Шмітта, майстра музики, беззаперечного лідера сучасної французької школи» [180, с. 49], а також вітали концерт на честь «найживішого, найславетнішого французького композитора сучасності» [там само].

Наприкінці війни 75-річний композитор був заарештований і допитаний французьким урядом через підозру у співпраці з режимом Віші. Відповідаючи на запитання про перебування в групі «Франція-Німеччина», він наголошував: «Я думав лише про інтереси французької музики та музикантів, що опинились візаві до німців. Я не був на жодних зустрічах <...> крім концертів. Це не була моя власна ініціатива <...>, я приєднався до групи за проханням пана Макса д'Оллоне, тодішнього директора Opera Comique, який звернувся до мене; Я негайно погодився, я не бачив ніяких незручностей і вважав, що служу виключно музиці. З німцями я ніколи не працював, жодної вигоди не отримувал від них» [180, с. 50].

В результаті виконання музики Шмітта у Франції було призупинено на один рік. Проте інтерес критиків, музикознавців і виконавців неможливо було зупинити і творчий доробок Шмітта поступово отримувал все більш переконливе визнання у Франції і в інших країнах.

Цікаво, що любов композитора до подорожей зберігалась до останніх днів. Так, останній паспорт Шмітта, виданий, коли йому було 85 років, містив понад 40 візових штампів на момент його смерті; шведська Лапландія була одним із останніх місць його подорожі, де він почав працювати над «Месою для чотирьох голосів і органу» (*Messe en quatre*, op. 138, 1958), яка стала його останньою композицією.

У 1954 році американський музикант і письменник Девід Юен залишив опис останні років життя митця: «Флоран Шмітт проводить зиму в Парижі в будинку мадам Фредерік Моро, яка старанно охороняє його від роздратувань зовнішнього світу. Влітку він живе у власному будинку в Сен-Клу. Його розваги, як сьогодні, так і вчора, включають подорожі, тривалі прогулянки, п'ятигодинні чаювання у друзів, відвідування театру та кіно. Він володіє надзвичайною життєвою силою і чарівним чином зберіг свій ентузіазм. Його розмова зазвичай приправлена цинічним гумором» [145].

Вся діяльність Шмітта свідчить, що він був одним із найбільш впливових і важливих представників французької культури першої половини ХХ ст. Показово, що у 1936 році, коли відбувалось голосування за місце Поля Дюка у Французькому Інституті (після його смерті у 1935 році), Шмітт переміг кількістю голосів Ігоря Стравинського (28 проти 4). Це дуже вплинуло на особисті стосунки двох сучасників, які стали значно більш прохолодними після поразки Стравинського у голосуванні «академіків». Дружба Флорана Шмітта з Морісом Равелем і спілкування з провідними митцями того часу поглиблювали актуальність його художніх рішень, а високі професійні чесноти надавали безсумнівну цінність музичним творам.

Висновки до Розділу 1

Основні періоди життя і творчості Флорана Шмітта обумовлені двома світовими війнами, які йому довелось пережити. Під час Першої світової війни Шмітт був мобілізований і потрапив у самий вирій історичних подій, а Друга світова війна пройшла через долю вже літнього митця складними емоційними і психологічними випробуваннями. Тож все життя композитора варто розподілити на три періоди: 1. Період навчання і формування творчого кредо

(до 1914). 2. Період найвищого визнання у мистецьких колах Парижу (1918–1939). 3. Пізній період узагальнення власних творчих надбань (1939- 1958).

Народження Шмітта на кордоні між Францією та Німеччиною у містечку Бламон (Лотарингія) обумовило актуальність двох культурних традицій в його житті: французької і німецької. Спадкоємність національних мистецьких засад двох потужних європейських культур визначило специфіку мислення і творчих уподобань композитора.

Важливим фундаментом мистецької освіти композитора було навчання в Паризькій консерваторії у Г. Форє й А. Жедальжа. Цінним для формування його художніх принципів було спілкування з К. Дебюссі й Е. Саті, а також дружба з М. Равелем, що розпочалась у 1890-х роках і тривала до самої смерті Равеля.

Отримання Римської премії відкрило нові перспективи перед композитором: любов до подорожей і екзотичних вражень, інтерес до східних тем і східних сюжетів (біблійних, історичних). Так, в 1904 році Шмітт створює один із найбільш відомих своїх творів — «Псалом 47» для великого оркестру, органу, сопрано та змішаного хору, який викликав надзвичайний резонанс у культурних колах Парижу.

Творчу реалізацію митця після Першої світової війни визначали вектори роботи не тільки як композитора, але як піаніста, диригента і впливового музичного критика для паризьких журналів і газет, а впродовж 1921–1923 років він займався педагогічною діяльністю і був директором Ліонської консерваторії. До 1939 року з самої юності Шмітт був пристрасним захисником молодих композиторів і відстоював цінність їх незалежних художніх ідей, не погоджуючись зі смаками часто консервативної паризької публіки. Про визнання досягнень Шмітта в цей час свідчить отримання найвищої військової та цивільної нагороди Франції: Національного Ордєну Почесного легіону (3 серпня 1921 року).

Друга світова війна була тяжким випробуванням для Шмітта. Він залишався у Франції, продовжував активно писати музику і займатись творчою роботою. Його творчий доробок стає відомим широкому колу слухачів. Так, 12 лютого 1942 року Асоціація сучасної музики провела фестиваль, присвячений камерній музиці Шмітта, а після концерту 17 лютого того ж року критики називали його: «беззаперечним лідером сучасної французької школи» [180, с. 49] і «найславетнішим французьким композитором сучасності» [там само]. Активний образ життя композитор зберігав до останніх днів. Вся багатовекторна діяльність Флорана Шмітта протягом п'яти десятиліть ХХ століття свідчить, що він був одним із найбільш впливових і важливих представників французької культури свого часу.

РОЗДІЛ 2

ФОРТЕПІАННА МУЗИКА ПЕРШОГО ТВОРЧОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ: ЖАНРОВІ МОДЕЛІ ТА СТИЛЬОВІ ПАРАМЕТРИ

2.1. Жанрові пріоритети Флорана Шмітта і місце фортепіанної музики у творчості композитора

Загальна кількість закінчених творчих задумів Флорана Шмітта, за його власною нумерацією, включає 138 опусів. Вони охоплюють майже всі жанри. Фортепіанна музика складає значну частину творчого доробку митця і маркує всі етапи його творчих пошуків від найбільш ранніх до останніх років. Звернення композитора до сталих жанрів у царині фортепіанного мистецтва проявляє його постійний інтерес до інструменту, яким він чудово володів. Схвальні відгуки сучасників свідчать про непересічний дар Шмітта-виконавця, який обумовлює його прагнення експериментувати із можливостями сольного і ансамблевого звучання рояля.

Всі фортепіанні твори Шмітта можна розподілити на дві частини. Першу складатимуть опуси, які були написані композитором до 1910 року — під час навчання у Паризькій консерваторії, перебування в Римі як стипендіата Римської премії і протягом десятиліття, яке відкрило ХХ століття.

Серед ранніх творів композитора наступні фортепіанні п'єси: «Три прелюдії» (3 *Preludes*, op.3, 1890–1895), «Вечори» (*Soirs*, op.5, 1890–1896), два томи «Інтимної музики» (*Musiques intimes*, op.16, 1891–1901 і op.29, 1898–1904), Дві п'єси (2 *Pieces*, op.12, 1892–1899), Дев'ять п'єс (9 *Pieces*, op.27, 1895–1903), «Балада снігу» (*Ballade de la neige*, op.6, 1896), «Чотири п'єси» (4 *Pièces*, op.46, 1898–1903), «Сутінки» (*Crépuscules*, op.56, 1898–1911), «Ночі в Римі» (*Nuits romaines*, op.23, 1901), «Романтичні п'єси» (*Pièces romantiques*, op.42, 1901–1908), Три маленьких п'єси (op.13, 1902), «Три нічних вальси» (3

Valses nocturnes, op.31, 1902–1903), «Маленькі музики» (*Petites musiques*, op.32, 1906), «Вісім легких п'єс» (op.41, 1907–1908).

Як можна побачити із наведеного переліку, у фортепіанному доробку композитора до 1910 року переважає жанр *фортепіанної мініатюри*. Хоча Шмітт об'єднує їх в збірки, але жанрова подібність стає основою художньої цілісності опусу.

Найбільша активність у цій жанровій сфері припадає на перше творче десятиліття (90-ті роки), а початок 1900-х вже свідчить про поступове зниження інтересу до фортепіанної мініатюри, коли творчі ідеї Шмітт вже сміливо втілює у жанровій сфері оркестрової і хорової музики. Тому увага до перших фортепіанних опусів висвітлює особливості становлення стильової системи композитора і формування його музичної мови. Значний вплив на твори 90-х років мають традиції романтичної фортепіанної мініатюри.

Підкреслимо, що майже над кожною мініатюрою Шмітт надзвичайно довго працює, іноді повертаючись до незавершеного тексту протягом двох, трьох і навіть семи-восьми років. Така посилена увага до всіх нюансів жанру мініатюри презентує композитора, з одного боку, як представника французької культури з її інтересом до тонко нюансованої музичної тканини, але з іншого, виокремлює через над-детальне шліфування матеріалу. Наприклад, над op. 12 «Дві п'єси» Шмітт працює з 1892 до 1899 року. Цей незвичний загалом для жанру фортепіанної мініатюри довгий період роботи над музичним текстом свідчить про надзвичайну ретельність професійної роботи композитора з матеріалом.

Такі особливості музичного мислення митця вимагають підсиленої уваги виконавця і дослідника до усіх нюансів тексту і скрупульозного аналізу, тому аналітичні спостереження займають значну частину дисертаційного дискурсу. Хронологічно цей **ранній період** можна завершити **1910** роком — роком

створення Незалежного музичного товариства, який розпочав нову еру в концертному житті Парижу. До того, на творчому шляху композитора є відчутною пауза наприкінці першого десятиліття ХХ століття. Очевидно, що перебування Шмітта в епіцентрі авангардного музичного життя французької столиці, а також численні подорожі цих років значно трансформували творчі орієнтири молодого митця.

Фортепіанні композиції **1910–1930-х років** яскраво презентують нові художньо-естетичні позиції Шмітта, які обумовлюють принципи «зрілого стилю» композитора. Фортепіанний доробок цих десятиліть складають наступні опуси: Дві п'єси (op.57, 1911), цикл Тіні (*Ombres*, op.64, 1913–1917), цикл «Міражі» (*Mirages*, op.70, 1920–1921), «Пам'яті Габрієля Форе» (*In memoriam Gabriel Fauré*, op.72, 1922–1935), «Розбитий цеп» (*Chaîne brisée*, op.87, 1935–1936), «Три танці» (op.86, 1935), «Сюїта, яка позбавлена духу сюїти» (*Suite sans esprit de suite*, op.89, 1937), Дві п'єси (op.90, 1937–1938), «Маленькі жести» (op.92, 1940). Сюди слід віднести також численні твори для чотирьох рук (загальною кількістю 9 опусів), зокрема, розглянута в роботі фортепіанна сюїта в чотири руки «Тиждень маленького ельфа Закрий-Очі» (*Une Semaine du petit elfe Ferme-l'Oeil*, op.58, 1912).

В цей час активність звернення Шмітта до фортепіано значно нижча, і, переважно, це *циклічні композиції*. Програмна сюїта стає улюбленим жанром і яскраво втілює пластичні і театральні характеристики мислення митця. Ще одним важливим аспектом фортепіанних творів зрілого періоду є те, що вони всі мають оркестрові (а часом і балетні) версії. Це свідчить про монументальність і масштабність творчих ідей митця, а також про його тяжіння довести свої художні ідеї до максимально рельєфного і досконалого виявлення. «Оркестрове» трактування фортепіано і унікальна для фортепіанної традиції виконавства трансцендентальна віртуозність композицій Шмітта

визначають його неповторне місце в культурному контексті доби і його надзвичайну роль в історії фортепіанного мистецтва загалом.

Показово, що масштабність художньо-естетичних концепцій Шмітта у останні два десятиліття творчості обумовлює звернення митця до більш складних тембрових мікстів і камерної та симфонічної жанрової сфери. Шмітт фактично не використовує сольне звучання інструменту і включає рояль у партитуру багатотембрових симфонічних і камерних творів — сюїту для скрипки з оркестром *Habeyssee* (op.110, 1947), сюїту для флейти і фортепіано *Suite for Flute and Piano* (op.129, 1953–1959), квартет для флейти, скрипки, віолончелі і фортепіано *Pour presque tous les temps* (op.134, 1955), Сюїту для труби і фортепіано *Suite* (op.133, 1955). Навіть вокальні твори 40–50-х років містять сольну вокальну партію у супроводі оркестру, а не рояля. Тож свої творчі ідеї у царині фортепіанної музики Шмітт реалізує до Другої світової війни і повністю змінює жанрові орієнтири в останні два десятиліття життя.

Щоб більш детально виявити етапи стильової еволюції композитора, варто зупинитись на їх особливостях з метою визначення рис його індивідуального стилю.

2.2. Стильові виміри фортепіанної творчості композитора: теоретичний аспект

Власне **категорія стилю** має сформовану методологічну платформу в українському музикознавстві. Українські дослідники приділяють велику увагу вивченню теоретичних аспектів категорії стилю, а також розробці алгоритмів його дослідження. Проте, не зважаючи на потужні наукові розвідки, як визначає І. Коханик, «феномен музичного стилю ще й досі не отримав своєї завершеної і несуперечливої теорії, він все частіше постає як об'єкт наукової інтерпретації, рухливий і мінливий в історико-культурному контексті» [52, с. 70]. Тому

сучасні науковці широко вживають термін «стиль» в різних смислових вимірах, але завжди з метою виявити змістовний тезаурус і специфічні якості досліджуваного явища, що має системний характер.

Категорія стилю є невіддільною від процесу вивчення і розуміння музичного тексту. Так, Ю.Грібіненко у фундаментальній монографії «Теоретичні та категоріальні засади музичної текстології як актуальної музикознавчої дисципліни», розглядаючи базові репрезентанти музичного тексту загалом, виділяє наступні: рукотворність, пов'язаність/зв'язаність, майстерність, цілісність, структурованість, членімість, цілеспрямованість, завершеність, послідовність, розгорнення, закріпленість в просторі і в часі, інформативність, інтеграція та ін. [22, с. 18]. Як наголошує авторитетна дослідниця, важливим актом усвідомлення всіх рівнів тексту стають зв'язки більш високого порядку, ніж тільки ті, що визначають внутрішню ієрархічність побудови. Головним постає те, що усі лексеми стають носіями «не тільки інтертекстуальної, але і міжстильової комунікації. Це дає можливість говорити про взаємозв'язки не тільки між текстами, але і між цілими стильовими епохами в історії музики» [22, с. 34].

Звернення до категорії стилю дозволяє об'єднувати досліджувані тексти у цілісності високого рівня узагальнення і наближатись до прихованих онтологічних чинників їх формування. Зокрема, у роботах О.Самойленко окреслено такі основні стратегії осмислення музичних текстів у площині глибинних закономірностей їх створення і функціонування. Зупинемось більш детально на основних положеннях концепції знаної української музикознавиці, які утворюють теоретичний фундамент нашої дисертації.

Акцентуючи багат шаровість музично-текстового матеріалу, О.Самойленко обґрунтовує необхідність враховувати єдність та взаємодію «смислового змісту (породжуваних смислів), знакової природи/форми та

мовних якостей/показників/критеріїв музики як процесу та результату міжособистісної (міжіндивідуальної) людської комунікації» [99, с. 438]. За думкою авторки, вони стають предметом музично-семіологічного пізнання, яке актуалізує відповідні методи, серед яких — історико-компаративний і структурно-аналітичний, що спираються на «жанрово-композиційний, стильовий та стилістично-хронотопічний підходи, з їх власною парадигматикою та дискурсивними властивостями, специфічною термінологією» [там само].

Визначаючи цю сферу гуманітарного простору як музичну семіологію, О. Самойленко підкреслює, що тільки через подібні інтердисциплінарні зв'язки, що окреслюють сигніфікований простір освоєного життя, означена сфера пізнання «здатна входити до галузі питань про походження мовної свідомості людини та її різновиди, зокрема як про природно-зумовлене і трансльоване психофізіологічним способом, та водночас штучно сформоване й запроваджене ззовні, екстернальними засобами, до знаково-мовної практики міжособистісного спілкування» [99, с. 439].

Ці процеси взаємодії усіх складових внутрішнього світу людини із факторами безособистісного виявлення духовних універсалій обумовлюють актуальність вивчення стильових проявів на всіх рівнях культурних феноменів і залучення до рефлексивного простору термінологічного апарату суміжних сфер гуманітарного знання — культурології, філософської герменевтики, психології, естетики, теорії інформації, теорії систем, епістемології, соціології, філології, структурної лінгвістики, тощо. Як вказує О. Самойленко, «для міждисциплінарного досвіду музикознавства, тобто на етапі його “екстравертного” розвитку, провідними були наступні сфери гуманітарного знання та відповідні до діалогу з ним предметні галузі музикознавчої думки: філософія, естетика — музика як форма відбиття дійсності, місце музики

в родині мистецтв; літературознавство — теорія жанру, стилю і композиції, теоретична й історична поетика, мовна комунікація; семіотика — природа знаку (з перевагою раціонального логікосинтактичного підходу); психологія — психофізіологічні основи сприйняття музики, музичних здібностей; соціопсихологія — стратифікація слухацької аудиторії, реципієнт як суб'єкт соціуму» [98, с. 95].

При цьому виявлення і затвердження означених вище інтердисциплінарних проєкцій на музикознавство проявляє «опору на об'єктивовані результати творчої людської діяльності, що дозволяє встановлювати досить чітку границю між художніми текстами і життєвою реальністю» [98, с. 96]. Власне категорія стилю і постає такою смисловою константою, що дозволяє виявити об'єктивовані аспекти буття музичних артефактів.

Відповідно, розглядаючи основні шляхи виявлення музичних смислів, О. Самойленко визначає три магістральні напрямки: меморіально-мнемонічний, креативно-ігровий і фамільярно-«любовний». Перший пов'язаний із опорою на жанрове начало і вимагає його усвідомлення як фундаменту збереження і транслявання певної семантики. Другий напрямок формування смислу у музичних творах пов'язаний із виразністю структурно-композиційних закономірностей і сталих принципів музичної драматургії, які утворюють відповідні канали комунікації. А третій шлях «відкриває знакові властивості *стилю* як переважно авторського феномена в повному обсязі його інтонаційних можливостей» [98, с. 98].

Відносно цього третього методологічного напрямку вивчення музичних артефактів дослідниця зазначає: «Третій — стильовий — шлях відкриває особливу предметність ліричного в музиці: його спрямованість до переживання як до головного “героя” музики та інструменту сугестії,

переконливості. Мова йде, однак, про особливе переживання — про здатність *цілісного* психологічного резонансу людини зі світом, коли зустрічаються “увесь світ” і “уся людина”» [98, с. 99]. Подібне єднання «я» і усього світу в *єдиному фокусі* і визначає неповторні духовні маршрути на зустріч смислу, який, за визначенням авторки, «існує тільки у тій формі, яка його несе (щодо цього музику можна назвати «несучою конструкцією» смислів), але розуміється за її межами, у тому числі, і за межами безпосереднього слухацького сприйняття або аналітичного музикознавчого розгляду» [98, с. 100].

Фундаментального значення в українській науці мають і наукові розвідки С. Шипа, положення яких також обумовили формування теоретичних засад запропонованої дисертації. Шип простежує довгу історію використання слова «стиль» і акцентує його етимологію, що походить від грецького слова «стилос». Первісно це слово мало конкретне значення і вказувало на металеву або кістяну паличку, якою писали на навощених дощечках [120, с. 323]. З того часу смисловий ареал слова розширився до категоріального значення, що вміщує численні конотації і пов’язаний із різними методами виявлення його сутності.

У найновішій своїй монографії «Теорія художніх стилів» [122] С. Шип детально розробляє категорію стилю, виходячи з того, що попри великий інтерес до неї потреба її визначення не втрачає актуальності і численні розвідки «є або недостатньо ясними, або взаємно суперечливими, або методологічно застарілими, або занадто складними і тому незадовільними з прагматичної точки зору» [122, с. 5]. Крім того, за думкою музикознавця, у цій царині є гостра необхідність «ревізії методології, вдосконаленні понятійного тезаурусу, уточненні теоретичного апарату» [там само].

Спираючись на широкий обсяг європейських джерел, С. Шип наводить тлумачення терміну «стиль» і визначає його основні смислові складові. Зокрема, він цитує визначення Н. Горюхіної: «Стиль у музиці — це система стійких ознак музичних явищ, спосіб їх диференціації та інтеграції на різних рівнях..., перехід їх смислових полів у конкретні системи музично виразних засобів» [122, с. 19]. В результаті аналізу існуючих досліджень, С. Шип пропонує власне визначення: «Художній стиль — це комплекс індивідуально-типових властивостей форми та образного змісту одиничного артефакту мистецтва або певної множини артефактів, що оцінюється як відмінна особливість відповідного явища» [122, с. 20].

Коментуючи визначення дослідник ґрунтовно пояснює значення кожної його складової і дослідницьку задачу, пов'язану з усвідомлення категорії стиль. Так слово «комплекс» (від лат. *complex* — це зв'язок, сполучення, з'єднання) є синонімічним до слів єдність, цілісність, спорідненість, система, але залишає більшу свободу у розумінні сутності ієрархічних відношень елементів композиції. Термінологічний вираз «індивідуально-типові властивості» адресує до психології і вводить необхідність враховувати неповторні психологічні реакції людини, її індивідуальні особливості сприйняття й уявлення, але не такі, що є одиничними або випадковими, а саме ті, що закріплені «в стійкому характері її фізичних і психічних дій, її поведінки, тобто в індивідуально-типових властивостях» [122, с. 21]. Якщо говорити про такі властивості досліджуваних артефактів, то слід враховувати такі інваріантні риси форми і змісту творів, що притаманні певній групі або класу вибраних опусів. Отже, «типовість — це якість, що в межах деякого одиничного чи множинного об'єкта втілюється у відносинах тотожності та подібності властивостей форми та змісту, а за цими межами сприймається як прояв індивідуальності, особливості даного явища» [122, с. 22].

Останній аспект функціонування категорії стиль у науковому дискурсі і в нашій свідомості є надзвичайно важливим для виконавців і слухачів музичних творів, адже він визначає специфіку її виявлення, коли через *особливості сприйняття* елементів вони усвідомлюються не як випадкове об'єднання, але саме як комплекс «типових, тобто регулярних, стійких, високо імовірних, інваріантних властивостей форми і змісту певного явища чи низки явищ» [122, с. 22].

Аналізуючи категорію стилю, С. Шип детально зупиняється на принципах співвідношення стилю і мови і розділяє стилі за критеріями їх мовних засабів на моногосні (від грецьких слів $\mu\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ — один + $\gamma\lambda\acute{\omega}\zeta\zeta\alpha$ — мова), які мають фундаментом «один набір звукотипів, інтоном і синтаксичних моделей, одні й ті ж самі закономірності звуковисотного строю, метричного впорядкування ритму та ладової організації» [122, с. 27] та гетерогосні (від грецьких слів $\xi\eta\epsilon\rho\varsigma$ — інший + $\gamma\lambda\acute{\omega}\zeta\zeta\alpha$ — мова), що спираються на різні мовні норми. Як підкреслює дослідник, складність вивчення цих явищ визначається тим, що існують перехідні зони, які презентують безліч художніх рішень. Тож це відношення проявляється наступним чином: а) *«історичними стилями* (романським, готичним, ренесансним, бароковим та ін.), б) *етнічно-регіональними стилями* (французьким, італійським, іспанським, англійським, німецьким та ін.), в) *жанровими стилями* (псалмодії, гімну, хоралу, мотету, мадригалу та ін.), г) *персональними композиторськими стилями* (починаючи з часів Відродження)» [122, с. 28].

Останній тип стилю дослідник визначає як *«комплекс індивідуально-типових властивостей форми та художньо-образного змісту одиничного артефакту мистецтва або множини артефактів, який зумовлений особистісними якостями їх творця»* [122, с. 57]. Власне **категорія**

персонального стилю, що узагальнює індивідуальні особливості мислення митця, і буде в центрі уваги в нашій роботі.

Підкреслимо, що серед факторів, що впливають на формування персонального стилю, є «психологічна властивість автора», а також поєднання різних властивостей, які виявляються через категорії «а) темпераменту; б) спрямованості мислення (коли розрізняють аналітичний та синтетичний типи менталітету); в) комунікативної схильності (екстра-версія чи інтроверсія); г) акцентованої поведінки (демонстративність, педантизм, збудливість тощо) і багатьма іншими. Подібні типології особистості можуть бути відправними пунктами та орієнтирами для аналізу та систематики персональних художніх стилів [122, с. 61].

Виконавські і психологічні ракурси сприйняття і розуміння стилю акцентують й інші українські дослідники. Так, В. Москалено визначає музичний стиль наступним чином: «це психологічно мотивована специфічність художнього мислення» [72, с. 13]. Київська дослідниця О. Лігус наголошує, що «стиль є уособленням художньої єдності» [63, с. 107], «комплексом стабільних ознак» [там само], що розкриває «діалектику одиничного, особливого й загального через ієрархію індивідуальних та колективних (історичних або епохальних, національних, стилів шкіл і напрямів) стилів» [63, с. 108].

Глибоке усвідомлення категорія стилю отримує в роботах І. Коханик. Як зазначає авторка, процес стилеутворення в музиці «являє собою унікальний комунікативний феномен, в якому в активній взаємодії перебувають усі учасники художньої комунікації, а самі процеси стилеутворення, функціонування стилю та його пізнання підкоряються ряду магістральних закономірностей, визначених нами таким чином: інструменталізм як універсалія композиторського і виконавського мислення та чинник

стилеутворення; інтерпретативність як складова сучасного стилеутворення у системі “композитор — виконавець — слухач”; музичний стиль як поле творення духовної реальності» [52, с. 79]. Розуміння цієї духовної сфери вимагає активної позиції від слухача і у такий спосіб включає слухача у процес створення нового духовного виміру.

Велику сферу досліджень категорії стилю складають наукові розвідки, присвячені феномену виконавського стилю, в тому числі виконавця-піаніста (роботи Д. Вечера [9], О. Катрич [39], О. Потоцької [81], І. Сухленко [107] та ін.).

Закономірно, що сучасні дослідники зосереджуються на методологічних аспектах стильового аналізу. Так Каплієнко-Ілюк Ю. в статті «Стильовий аналіз: методологічні та типологічні основи» окреслює типологічну систему стильового аналізу, який «передбачає виявлення зв'язків, що дають змогу визначити належність музичного твору або ряду музичних творів до конкретної стильової системи завдання аналізу стилю» [37, с. 56]. Саме зв'язки між мелодичними, ладо-гармонічними, фактурними елементами, що виявляються «у типах тематизму, в інтонаційних зворотах й у спільних тенденціях мелодико-ритмічного, ладогармонічного розвитку» [там само] проявляють закономірності індивідуального стилю композитора.

Дослідниця пропонує наступний алгоритм аналізу:

«1. Опис художнього методу, що здійснюють порівнянням об'єктів та явищ аналізу, творів, творчості.

2. Виявлення “активних стильових засобів”, властивостей музики даного композитора.

3. Характеристика особливостей музичної мови, зокрема мелодики, гармонії, метроритму, фактури, синтаксису, та на їх основі встановлення

частоти використання того чи іншого елемента, що дає підстави вважати його стильовою ознакою.

4. Компаративний аналіз, який дає змогу здійснити порівняння за принципом контрастних зіставлень та зіставлень за подібністю.

5. Метод стильової експертизи (атрибуція стилю), базований на розпізнаванні стилю кількох музичних творів.

6. Статистичні операції, що спрямовані на виявлення стильових відмінностей: перевага певної тональності, типовість початків і завершень, визначення пріоритету ладового ступеня при експонуванні тем та на завершальному етапі» [37, с. 58].

При вивченні фортепіанних творів в аспекті індивідуального стилю композитора важливим також видається урахування тих наукових розвідок, які спрямовані на виявлення специфіки фортепіанної музики як автономної царини європейської культури. Тут слід відзначити новітню дисертацію Лі Цзююй «Європейська фортепіанна традиція як історична та логіко-семантична основа сучасного піанізму» (2024) [60]. В ній вперше втілено завдання «визначити головні стильові та жанрові прецеденти, тенденції розвитку європейської фортепіанної традиції, виявити необхідні логіко-семантичні складові» [60, с. 20] і для цього створено «цілісний погляд на європейську фортепіанну традицію на основі системи епістемологічних та семіологічних музикознавчих категорій» [60, с. 19].

Дана дисертація належить до одеської музикознавчої школи, продовжує ідеї О. Самойленко і є цінним внеском у вітчизняну науку. Категорія стилю отримує багатовимірне усвідомлення в роботі і переломлюється крізь призму суміжних гуманітарних наук. Як зазначає автор, «*стильовий вимір є найбільш узагальнюючим*, водночас визначальним в обговоренні історичного хроносу музики; разом з цим він вказує на наявність низки жанрових форм, жанрових

прецедентів, котрі сприяють здійсненню та предметно-речовому виявленню стилю в музиці, у безпосередності музичного звучання, його переводу з ідеаційної височини або зі сфери позамузичних чинників до сфери виконавської актуалізації. Жанрові прецеденти акумулюють та увиразнюють, експлікують стильові епістемі, котрі мають достатньо відвернений та умовний характер, і лише у композиційній площині жанру набувають значення логічних аргументів музики» [60, с. 26].

Зазначена вище позиція переконливо втілена в аналітичних розділах дисертації Лі Цзіюй. Зокрема, акцент на парності категорій *стиль-жанр*³ визначає магістральний напрямок організації наукового дискурсу, що висвітлює шлях становлення фортепіанної виконавської традиції «від стильових парадигм через жанрову прецедентність та усталену (канонічну, еталонну) семантику до стилістичних та виконавсько-лексичних епістем (синтагм, способів висловлення)» [60, с. 28]. В роботі також підкреслено, що такий підхід до виявлення жанрової характерності музичних артефактів відкриває можливості їх засвоєння як певного стильового досвіду. Тоді вивчення історичних передумов і чинників розгортанні тих чи інших музично-стильових процесів в сфері фортепіанного мистецтва у різні періоди розкриває приховані закономірності їх організації. Як наголошує автор, «історичний хронос музично-виконавського досвіду у сфері фортепіанної традиції, опосередковуючи стильову та жанрову поетику й семантику, найбільш безпосередньо виявляється як тематично-композиційний, буквально-часовий процес, передбачаючий різноманітні засоби інтонування, також перехрестя стилістичних прийомів, власні знакові вимоги та образні інтенції» [60, с. 29].

³ На цьому також концентрує увагу О. Самойленко. Див.: Самойленко А. Жанр-стиль как парная категория музыкальной культурологии [95].

Для нашої роботи особливого значення мають ті положення наукового дискурсу Лі Цзююй, які екстраполюють виявлені смислові і семіологічні орієнтири фортепіанного мистецтва різних періодів безпосередньо на звуковий шар музичної тканини, що втілюється в реальному часі у процесі гри на інструменті. Це — специфічні «просторо-фактурні показники» (або фактурні знаки), за допомогою яких і виникає певна знакова організація, а також «смислові знаки», що проявляють семантичний контекст.

Так, одним із важливих факторів, що обумовлює «дію» цих знаків у музичному тексті стає програмність і сюїтність, яка історично (від ранніх барокових циклів) пов'язана із втіленням програмних назв. Власне «пізніше саме з сюїтного циклу виростає жанрова форма фортепіанної мініатюри, що стане визначальною і для романтичного, і для наступних періодів еволюції фортепіанної поетики» [60, с. 44]. Коментуючи смислові і виразні потенції програмності, автор наголошує: «Перехід позахудожньої подієвості у специфічну умовну музичну сюжеттику сприяє підвищеній «портретності» музичних образів, яка розкривається на основі особливої логіки твору та виразових фактурно-тематичних прийомів. музики. Подієвість в музиці варто розглядати як хронопроцесуальне текстологічне явище, як підсилення асоціативних рядів між музичним звучанням та культурною предметністю, включаючи до останньої й досвід людської комунікації» [60, с. 44].

Окреслені вище проблемні аспекти вивчення сутності категорії «стиль» у її єднанні із дефініцією «жанр» підтверджують складність дослідницьких завдань і необхідність «перевіряти» теоретичні положення на конкретному музичному матеріалі. Тож спираючись на положення наукових концепцій цитованих авторів, спрямуємо власні дослідницькі інтенції на фортепіанні твори Флорана Шмітта і зосередимось в наступному підрозділі на творах раннього періоду творчості.

2.3. Ранні фортепіанні цикли «Інтимна музика» (ор. 16, ор. 29):

жанрові моделі і музична мова

Дві фортепіанні збірки під назвою «*Musiques Intimes*» («Інтимна музика») оформлені композитором як два зошити. Перший зошит (Book I, ор. 16, 1891–1901) складається з шести мініатюр, більшість з яких має програмні назви. Другий зошит (Book II ор. 29, 1898–1904) також побудований з шести мініатюр і у ньому всі п'єси вже мають програмні назви. Те, що композитор довгий час зберігає увагу до раннього задуму (загалом від 1891 до 1904 року), свідчить про важливість для нього ідеї поєднання різножанрових п'єс у певну цілісність, а також музичного відтворення своїх особистісних (інтимних) вражень і емоційних переживань. Вочевидь, вони пов'язані із колом смислів і виразних прийомів романтичного мистецтва. Кожен із зошитів представляє ланцюг мініатюр, які втілюють контрастні образи. Подібний прийом об'єднання є типовим для мислення композитора. Пізніше він повернеться до нього у циклі «Романтичні п'єси» (ор. 42), а також в циклі «Гуморески» для чотирьох рук (ор. 43) та інших ранніх фортепіанних опусах.

Перший номер Першого зошиту єдиний у циклі не має програмної назви. В жанровому плані він є типовою замальовкою романтичного типу, що нагадує фортепіанну музику Р. Шумана. Тендітна, вишукана атмосфера звучання досягається за рахунок пластичних мелодичних ліній, колористичної гармонії, прозорої фактури, тонко нюансованої музичної тканини із переважанням тихої динаміки. П'єса має світлий ліричний характер звучання, якому сприяє і вибір «світлої» тональності Ре мажор. Як і більшість п'єс в Першому зошиті, вона побудована у тричастинній формі.

Перша частина (тт. 1–10) — це період, який експонує тему і є розімкненим на домінанті основної тональності. Її лагідне звучання на піано із авторською ремаркою «м'яко і ніжно» створює відчуття заспокійливого

коливання, а загальний графічний контур мелодичного малюнку є врівноваженим початковими неспішними висхідними фігураціями-запитаннями і заключними поступеними низхідними ходами.

Середня частина (від т.11) відзначена динамікою два піано і включається неочікувано як відлуння, тихий спогад, посилюючи загальний ліричний характер п'єси. Вона побудована з двох фаз. Перша — розвиваюча, що спирається на початковий мотив теми і перегармонізовує його поступово зміцнюючи звучання на *cresc.* Друга фаза побудована на відносно новому матеріалі, який віддалено пов'язаний з темою, вносить доповнюючий контраст і призводить до кульмінації на мецо форте. Зауважимо, що подібне поєднання розвиваючої та контрастної середини (як певного синтезування матеріалу) буде характерним для зрілого стилю Шмітта. Перегармонізації і мелодичні зміни проявляють інтенції композитор до постійного варіювання як структурного, так і гармонічного.

Реприза (позначення *Au Mouvt.*) є точною з незначним розширенням і варіюванням кадансу. Звертає увагу її тиха звучність на два *piano*, поява темпових відхилень від початкового руху в експозиційному проведенні матеріалу, а також загальна тенденція до гальмування і зависання звучання у паузах. Композитор ніби зупиняє потік спогадів і перетворює його на мовчазне перебування в «зоні *post*», якщо скористатись лексикою, яка притаманна дослідницьким штудіям музики ХХ ст. Останні такти побудовані на мелодичному висхідному русі по звуках тонічного тризвуку і замирають у високому регістрі у тиші. Такий прийом буде характерним для стилю композитора і буде використовуватись в багатьох фортепіанних циклах наступних десятиліть.

Другий номер *Sur le Chemin Désert* («На пустинній дорозі») втілює примхливий образ танцювального характеру, який відтворює просвітлений

настрій руху. Він також написаний у тричастинній формі. Особливостями теми постають постійне використання зворотного пунктирного ритму, що створює відчуття легкого невимушеного жесту і танцювальності. Звертає увагу на себе тональність Ре-бемоль мажор, яка наповнює цей самотній маршрут алюзіями до насичених емоціями відповідних тем у композиторів-попередників.

Структура п'єси є логічною і простою. Перша частина експонує тему (тт. 1–7). Її гострий ритм, сфорцандо, темпові коливання, негучна динаміка (від *piano* до *mezzo-forte*) передають новий емоційний відтінок в циклі — експресію і певну збудженість (авторська ремарка *Exspressivement*).

Середня частина (ремарка *Pressez legerement*) є розвиваючою і призводить до яскравої кульмінації на *fortissimo* (ремарка *Animé*), яка розгортає рух у широкому діапазоні і контрастних ритмічних фігурах мелодичної лінії і басу (відповідно, рівномірних заколисуючих повторними низхідними мотивами вісімках і висхідних стрибках у зворотному пунктирному ритмі). Таке поєднання протилежних виразних прийомів проявляє особливості внутрішнього («інтимного») світу композитора.

Реприза (I Mouvm.) продовжує розвиток. Вона ущільнює фактуру, додає нові мелодичні елементи. Цим проявляється характерний для стилю композитора принцип невикористання точних реприз і застосування постійного варіювання. Підкреслимо, що в репризі тема проводиться двічі і друге проведення є варійованим. Такий варійований повтор буде характерним для структури реприз в подальших фортепіанних творах. Загалом на перший план виходить саме принцип поступового рівномірного руху вісімками, який був проакцентований на кульмінації середньої частини. Танцювальність пересування стрибками присутня як легкий відтінок, а зазначений в програмі п'єси образ шляху відчутно вимальовується безперервним монотонним рухом

вісімок. Так само, як і в першій мініатюрі — останні три такти — це звучання тоніки, що повисає в тиші.

Третя п'єса *Silence Troublé (La Promenade au Lido)* («Порушена тиша, Прогулянка по Лідо») яскраво контрастує попереднім відверто проявленою танцювальною основою і швидким темпом (*Assez vif*). Танок з'являється з тиші, швидко набуває гучності і енергійного звучання і знов віддалюється у тишу. При цьому незвична для виявлення тиші тональність Фа-дієз мажор наповнює простір сприйняття алюзіями до колористичних творів, зокрема кантати «Весна» К. Дебюссі.

Це — найменша мініатюра у Зошиті, яка за структурою є періодом з трьох речень. Перше — експонує тему (тт. 1–6), друге втілює її розвиток, а третє є гальмуванням. Підкреслимо, що всі три рази тема проводиться у варійованому вигляді. Цікаво, як композитор вирішує останнє речення: воно звучить на домінантовому тоні і тонічний тризвук зависає на цьому тоні у вигляді тонічного квартсекстакорду. Тож порушену тишу наповнюють синкопи, раптові контрасти динаміки, зіставлення *pianissimo* і *forte*, а також різкі контрасти артикуляції. Прогулянка у царинах пам'яті розгортається як постійне переключення, миттєва зміна погляду на музичний матеріал, що виникає із тиші кожного разу різними звуковими структурами.

Четверта п'єса *La Passeggiata al Lido* («Прогулянка по Лідо») є типовою романтичною мініатюрою ліричного піднесеного характеру, яка містить найбільш потужні алюзії із п'єсами композиторів-романтиків, особливо Ф. Шопена. Композитор спирається на жанр баркароли і знов як основну тональність використовує Ре-бемоль мажор — дуже теплу і емоційну звуковисотну сферу. П'єса написана в тричастинній формі.

Перша частина (тт. 1–10) — період, який експонує тему. Характерні хвилеподібні фігури супроводу, оспівування п'ятого ступеня в мелодії

паралельними терціями, а також численні висхідні ходи на сексту догори створюють настрій патетичної лірики. Друга частина є розвиваючою серединою, що побудована з двох фаз. Перша — розвиваюча, заснована на гармонічному варіюванні і проведенні першої фрази теми в різних тональностях. У другій фазі композитор подає новий мотив, що виростає з теми і сприймається як доповнюючий контраст. Таке поєднання розвиваючого і контрастного буде характерним для середніх структур композитора. Цікавим є тут тональний план: він піднімається по малих терціях вгору — Ля-бемоль мажор, Сі мажор, Ре мажор, Фа мажор. Таке рішення проявляє чітку логіку організації матеріалу, яка прихована за «романтичною» зовнішньою імпровізаційністю.

Реприза (повернення основної тональності Ре-бемоль мажор) вступає несподівано за рахунок енгармонічної модуляції через малий мажорний септакорд. Як завжди у Шмітта, вона фактурно варійована з ущільненням фактурних елементів, що підкреслює наскрізний розвиток теми протягом всієї п'єси. Характерним моментом тут є останні чотири такти, в яких м'який рух надовго застигає на домінантовому тоні і потім заспокоюється в хвилях арпеджато тонічного тризвуку Ре-бемоль мажору.

П'ята п'єса *Dans la Forêt Ensoleillé* («В освітленому сонцем лісі») створює ефект колористичної замальовки з танцювальною основою. Ця ефектна концертна п'єса, безсумнівно, є драматургічним центром циклу. Її мозаїчна тканина, миттєві переключення реєстрів, динаміки (вперше аж до двох *forte*), артикуляції, темпів, з одного боку, продовжують традиції фортепіанних мініатюр Р. Шумана, з їх монтажною технікою організації. Однак, з іншого боку, п'єса є виявленням мислення композитора іншої доби, що обумовлюють індивідуальні художні рішення. Так, стильовою характеристикою Шмітта виступає тут поєднання невимушеної гри світла, яка постійно змінює свої

прояви і викликає відчуття імпровізаційного некерованого руху контрастного матеріалу, з продуманою логікою його формування. Звук *фа-дієз*, взятий з форшлагом, який наче сонячний зайчик легко переміщується з регістра у регістр, виступає цементуючим фактором і яскраво свідчить про надзвичайну турботу митця про цілісність форми.

Мініатюра написана в тричастинній формі, де перша частина — експонування теми, друга — її розвиток, а третя — фактурно варійована реприза.

П'єса починається вступом (2 такти), в якому за рахунок форшлагів розфарбовується п'ятий ступень основної тональності Сі мажор, а синкопований ритм налаштовує на танцювальність. Звук *фа-дієз* стає остінатною лінією як у всьому першому періоді, так і в репризі (іноді він збагачений октавними перегукуваннями). Мелодія теми є зіставленням двох контрастних фраз, які відрізняються, перш за все, артикуляцією. Перша фраза з поступеним сходом і контрастує другій з її активним стакато, синкопою та тріолями. Тобто в темі співставляються вокальна фраза і танцювальний жест.

Вся середня частина побудована на розвитку саме другої танцювальної фрази, що приводить до розгорнутої блискучої кульмінації і через варійований повтор першого такту вступу повертає до фактурно варійованої репризи. Слід також звернути увагу на зміну метрів у середній частині (2/4, 3/4, 4/4), яка вперше у циклі не тільки створює свободу ритмічного руху через темпові відхилення, але втілює чітку гру метричними акцентами. Робота з музичним часом і надзвичайно тонка логіка чергування метричних акцентів надалі буде типовою стильовою рисою композитора.

Фінальна шоста п'єса *Chanson des Feuilles* («Пісня листя») передає настрій романтичного пориву, збудженої піднесеності. Показово для розуміння драматургії Першого зошиту те, що композитор зовсім не ставить знаки

тональності при ключі, однак вся музична фактура щільно хроматизована. Значний часовий проміжок між першої і шостою мініатюрами відчутно проявляється у складності звуковисотної організації матеріалу, який примхливо розгортається у коротких і контрастних фактурних ячейках, які вибагливо і непередбачувано втілюють програмну назву.

Композитор вибудовує п'єсу як тричастинну форму з характерними функціями частин. Характер піднесення і пориву в темі створюють постійні хроматичні лінії, які то йдуть протилежному напрямку, то спрямовані у вигляді висхідного пасажу з акцентом у високому регістрі. Композитор активно використовує тональний план, де основна фраза проводиться в ля мінорі, До мажорі, мі мінорі.

Середня частина — розвиваюча, що органічно продовжує першу частину. Тут композитор знаходить цікаве поліритмічне звучання голосів: бас йде чвертками (розмір 2/4), середній голос рухається тріолями вісімок, а верхня мелодична лінія — тріолями чверток. Така складність передає програмну назву і нагадує складні поліритмічні рішення зрілого періоду творчості митця. Також зауважимо, що знов в середину Шмітт вводить контрастні елементи (в даному випадку в ритмічному оформленні).

Реприза починається після гранд-паузи. Композитор використовує яскравий драматургічний прийом: звучить перший мотив теми, який обривається паузою, створюючи відчуття, ніби тема хоче звучати, але постійно переривається і лише за третім разом починається цілісне проведення теми. Композитор закінчує п'єсу октавним перегукуванням терції *ля* — *до-дієз* тобто в *Ля* мажорі, хоча до цього основною була тональність *ля* мінор. Фінальне розчинення звучання на чотири піано (вперше в циклі) підсилює відчуття цілісності задуму усього Першого зошиту.

Другий зошит «Інтимних п'єс» (ор.29, 1898–1904) теж має 6 п'єс. Зауважимо, що в ньому у порівнянні з першим зошитом значно ускладнена гармонічна мова, є більш диференційованими і складними фактура, а також ритмічне втілення матеріалу. Ор.29 яскраво проявляє еволюцію фортепіанного стилю композитора в його пошуках втілення художніх задумів.

Перша п'єса Cloître («Монастир») втілює настрій спокійного споглядання, ліричного умиротворення, відчуття простору і повітря. За формою ця п'єса тричастинна з варійованими повторами середини і репризи, що створює ефект рондоподібності. Підкреслимо мініатюрність масштабів. Власне перша частина — це розімкнений період у 5 тактів. Середня частина — 9 тактів, реприза 5 тактів, варійований повтор репризи 9 тактів і остання реприза 8 тактів. Цікавим тут є тональний план. В обох середніх частинах основні мотиви з теми проводяться : за першим разом у мі мінорі і Ре мажорі, а за другим — в ля мінорі і Соль мажорі. Таким чином, охоплюються майже всі тональності першого ступеня спорідненості до основної тональності сі мінор.

Підкреслимо, що постійне варійювання теми багато в чому створює ефект варіацій, що сприяє відчуттю постійного наскрізного розвитку. Треба відзначити, що в кадансі теми композитор використовує розширення метру і на 1 такт змінює розмір на 5/4 (основний метр 4/4). Така зміна розмірів буде характерною для зрілого стилю композитора.

Другий номер Sillage («Пробудження») — це м'яка повільна баркарола у розмірі 6/8 з елементами вальсовості. Її структура — проста тричастинна форма з великою середньою частиною, що побудована з двох фаз (що вже зустрічалось у Першому зошиті і характерно для стилю композитора), а також динамізованою репризою, яка проявляє варіаційний принцип мислення. Характерною особливістю теми є те, що функцію мелодію бере на себе середня пунктирна лінія фактури, а у верхній лінії з'являються окремі короткі мотиви,

як правило з оспівуванням акордових тонів, що доповнюють мелодичну лінію. Важливе тут розшарування фактури, що буде типовим для зрілого стилю, а також те що верхня лінія вносить додаткове приховане голосоведення.

Дві фази середини (з 10 такту) побудовані, як і в першій п'єсі в інших тональностях і при значному варіюванні. Підкреслимо, що композитор знов активно використовує колорит тональностей, щоб підкреслити зміни в звучанні: Фа-дієз мінор, Мі мажор, соль-дієз мінор. На другу фазу розвитку припадає підхід до кульмінації і кульмінація всієї п'єси. В ній композитор виокремлює низхідний пунктирний рух в мелодії у високому регістрі на *fortissimo*, контрапунктом якого є стрімкий висхідний пасаж шістнадцятками в басу. Зазначимо, що в останньому такті перед репризою композитор знов змінює розмір з 6/8 на 10/8, що є симптоматичним в межах стилю.

Реприза (від 33 т.) — значно динамізована фактурно. Вона повертає стан заспокоєння. При ущільненні фактури і появі колористичних арпеджато, що мабуть імітують звук хвиль, вся реприза звучить на *pianissimo*, створюючи ефект віддалення.

Третя п'єса *Brisés* («Вітер з моря») — колористична романтична замальовка. Вона також побудована як проста тричастинна форма з постійним варіюванням і оновленням матеріалу. Її основна тема — період з 8 тактів, який утворює першу частину. Вся тема побудована на арпеджіо акордів, що разом з оспівуванням основних ступенів створює картину хвиль моря, вітру, руху повітря. Такий ефект посилюють короткі крещендо в кожному такті від другої до третьої долі в межах двох *piano*. Цей прийом утворює вишукану мікродинаміку розгортання музичного матеріалу. Підкреслимо, що у виконанні вкрай складно втілити такий тонко нюансований характер звучання і піаністи скоріше грають тему більш гучно. «Надземний» характер звучання створює і теплий насичений Фа-дієз мажор як основна тональність.

Середня частина (з 9 такту), як у другій п'єсі, значно більша за масштабами, ніж тема. Основний розвиток матеріалу відбувається за рахунок перегармонізації і тонального плану. Починаючи з відхилення в До-дієз мажор (тт. 9–10) композитор використовує далекі Ля мажор, Сі мажор, Мі мажор, соль мінор.

Колористичним стає підхід до репризи. Несподівано Шмітт вводить гранд-паузу на два такти з ферматою, коли домінанта зависає у повітрі і лише її повтор приводить до репризи.

В репризі перші такти теми викладені точно, а далі йде її варіювання з посиленням гостроти гармонії. Закінчується п'єса висхідним сплеском по звуках тоніки від контр-октави до третьої на три *piano*.

Четверта п'єса Лас («Озеро») є іншим проявом втілення гри води. Для її матеріалу характерне майже постійне поліритмічне нашарування у верхніх мелодичних лініях дуолей і тріолей, що створює, відповідно, динаміку в статиці, яку можна вважати втіленням ефекту руху води в озері. П'єса також написана в простій тричастинній формі, де перші 9 тактів — її перша частина з експонуванням теми, середина — розвиваючого типу з варіюванням основних мотивів теми і з 19 такту наступає динамізована реприза.

Ця п'єса може сприйматись як своєрідне відлуння попередньої з контрастним зіставленням різних типів руху. Тут панує панують поступеневі хроматичні ходи, а основною тональністю є Мі мажор. Зазначимо, що плавність руху забезпечує вокальна природа мелодії, а постійне хроматичне оспівування акордових тонів утворює м'якість інтонування.

Середня частина побудована як динамізація звучання, а реприза знов повертає первинний характер теми, але з сильним ущільненням фактури, інтервальним подвоєнням мелодичних ліній і розширенням регістрового звучання.

П'ята частина *Poursuite* («Переслідування») втілює образ програмної назви і є жвавою моторною за характером п'єсою, в якій переслідування створюється в лірико-жартівливому ключі з яскравою колористикою. П'єса наповнена рухом, світлом і радісним відчуттям. Підкреслимо, що сам матеріал є досить віртуозним. Це найбільш віртуозна п'єса з обох зошитів.

Мелодія теми викладена паралельними терціями, тобто в ній є і репетиції терціями, і рух паралельними терціями, що є складним піаністичним завданням. Технічну складність поглиблює те, що верхній голос в партії лівої руки в сексту дублює мелодію. Ритмічне оформлення мелодичної лінії при основному розмірі 4/8 «дві тридцять других-пауза-тридцять друга» (остінатна формула) не тільки втілює настрій програмної назви, але й створює стрибок між мелодією і подвоєнням, що привносить додаткову дисонантність звучання.

П'єса написана у простій тричастинній формі з кодою. Для викладення теми (тт. 1–10, перша частина) є характерним активний гармонічний рух з великою кількістю відхилень й еліпсисів (переходи в Сі-бемоль мажор, соль мінор, Мі-бемоль мажор, фа-дієз мінор). Зазначимо, що у 8 такті один раз композитор змінює розмір на 2/8, таким чином, порушуючи метричну повторність і динамізуючи рух.

Друга частина (розвиваюча) всі побудована на матеріалі теми і продовжує її активний гармонічний розвиток, який приводить до нової фрази на кульмінації, що спускається від *фа-дієз* четвертої октави до звуку *ля* другої октави по звукоряду *фа-дієз* мінору з хроматичними вкрапленнями. Контрапунктом до нього стає висхідний рух паралельними секстакордами.

Реприза динамізована. Мелодія викладається октавами з терціями і тріолями, які з'явилися в останньому такті другої частини. При цьому супровід тепер викладається без басу наскрізними шістнадцятими із значним посиленням мелодичних мотивів. Таке фактурне рішення і поліритмія створюють новий

етап динаміки руху, що відображає бажання композитора втілити наскрізний рух.

Кода (7 тактів до кінця) повертає первинне звучання теми, але виокремлює протиставлення двох перших мотивів. Якщо в першому проведенні вони всі звучали на *pianissimo*, то в коді перший мотив звучить на *pianissimo*, а другий на *forte* і так повторюється двічі. Закінчується п'єса поступовим уповільненням руху, а в двох останніх тактах ре мажорний тонічний тризвук розчиняється у просторі на три *piano*.

Шоста п'єса Glas («Похоронний дзвін») є драматичним фіналом циклу. За жанром вона нагадує сарабанду, а за технікою — пасакалію, в якій тема проводиться 4 рази і створює своєрідну варіаційну форму.

П'єса починається вступом (3 т.), в якому звучить в кожному такті повтор квінти *фа-дієз* — *до-дієз* (основна тональність *фа-дієз* мінор) у трьох октавах і арпеджію, що імітує дзвін. Тема має два елементи. Основа першого елементу теми — початкові 4 такти, в яких використаний нижній тетрахорд *фа-дієз* мінору, мелодія від звуку *фа-дієз* піднімається до *ля* і постійно повертається до звуку *фа-дієз*, причому другий і четвертий такти є ідентичними, а третій ритмічно відозмінює перший такт. Це дозволяє говорити, що тема нагадує пасакалію, тим більше, що вона з'являється на три *piano* в контр-октаві на фоні квінти, яка залишається з вступу. У 8 такті тема починає звучати квінтою вище в *до-дієз* мінорі. А в 11 такті третє проведення теми повертається квартою вище в основну тональність. Таким чином, композитор створює фугато з традиційним співвідношенням тема-відповідь-тема-відповідь.

Після фугато основний чотиритакт звучить надзвичайно виразно: мелодія в першій октаві (оплетена контрапунктами), а в третій і четвертій октавах композитор секстами дублює мелодію. Надзвичайно колористичне звучання досягається тим, що мелодія звучить на *forte*, а подвоєння через три октави на

чотири *piano*. Тобто мелодія фактично звучить тризвуками, але верхнє подвоєння ми майже не чуємо, і сама мелодія звучить не в типовому фортепіанному викладі. Закінчення проведення першого елемента розчиняється у терції *фа-дієз — ля*, і далі у повільному висхідному русі по звуках тоніки через всі октави.

На фоні тонічного квартсекстакорду з'являється другий елемент теми, підкреслений темповим уповільненням (*plus lent*). Це одноголосна надзвичайно виразна і наповнена ліричним почуттям мелодія, яка окреслює дорійський ля мажор. Цей другий елемент також розчиняється у тиші на терції *до-дієз — ля*, а також висхідному ході по квінтах *до-дієз — соль-дієз* через всі регістри.

На межі форми композитор скорочує такт до $2/4$, що відзначає початок другого проведення теми, яка повертає метр $3/4$. Друге проведення першого елемента теми викладено акордами з невеликими контрапунктами в середніх голосах і розростанням мелодії, яка набуває більш романсового вигляду. Кульмінацію в цьому проведенні композитор виділяє змінами розміру на $2/4$, $4/4$, а також підкреслює акцентом на зменшеному септакорді, що додає експресії звучання. Проведення другого елемента значно скорочене. Його мелодія викладається в октавному подвоєнні і звучить дуже лірично на *pianissimo*.

Третє проведення теми — надзвичайно драматичне. В ньому не має другого елемента. Початок теми звучить на дзвоновій тонічній квінті в контр-октаві. Фактура насичується (як і має бути в пасакалії) великою кількістю коротких контрапунктів.

Четверте проведення повертає первинне звучання теми, але воно є динамізованим за рахунок стрети. Це створює трагічне відчуття стиснення часу. Після стрети композитор повторює проведення з характерним викладом «гучна акцентована мелодія — її подвоєння в високому регістрі як відлуння обертонів

дзвону» (як було в першому проведенні), що в даному контексті сприймається інфернально. Мелодія другого елемента звучить у подвоєнні через дві октави, а між ними довгими тривалостями повторюється низхідна терція ля — фа-дієз. Ця терція далі переходить на іншій висоті у басову лінію, а в мелодії повторюється низхідна терція до-бекар — ля.

В останніх тактах спочатку завмирає звук до-бекар через дві октави, потім до нього додається тон ля-бемоль (як низхідна терція), а потім октава фа-бекар у контр- і великій октавах. Таким чином, Шмітт закінчує п'єсу фа мінорним тризвуком, що звучить в усіх регістрах. Цікавим є те, що основна тональність п'єси була фа-дієз мінор, а заключення звучить у фа мінорі і створює дуже трагічний темний колористичний зсув. Це можна вважати надзвичайно індивідуальним стильовим прийомом композитора.

Висновки до Розділу 2

Звернення Шмітта до фортепіанних жанрів проявляє його постійний інтерес до фортепіано і бажання експериментувати з виразними можливостями інструменту. Загалом, фортепіанні твори композитора можна розподілити на дві частини. Ранній період завершується 1910 роком і охоплює час перебування митця у Паризькій консерваторії і в Римі як стипендіата Римської премії, засвоєння широкого спектру культурних вражень під час подорожей, а також спілкування із авангардно налаштованими друзями-апашами. Друга частина фортепіанного доробку Шмітта відноситься до 1910–1930-х років і представляє його власні художньо-естетичні настанови, яскраво свідчить про оригінальні риси мислення і презентує зрілий стиль. Кількість фортепіанних опусів протягом цього періоду значно менша, їх основну частину займають циклічні композиції. Жанр програмної сюїти стає основним в цій царині, дозволяючи

втілювати пластичні театральні характеристики мислення митця, які згодом отримують втілення у оркестрових (а часом і балетних) версіях.

Перші два десятиліття творчості Шмітта обумовили основний напрямок формування його стилю. Загальною характеристикою ранніх фортепіанних опусів є тяжіння композитора до засвоєння романтичних традицій європейської музики. Провідним жанром є фортепіанна мініатюра, а основним принципом створення великої форми — об'єднання мініатюр у збірки.

Значним етапом становлення індивідуального стилю Шмітта стають два зошити «Інтимної музики» (Book I, op. 16, 1891–1901, Book II op. 29, 1898–1904), що включають по шість мініатюр, майже всі в з яких мають програмні назви. Близькі композиційні принципи спостерігаємо і в збірці «Гуморески» для фортепіано в чотири руки op. 43, в якій також зберігається винайдений принцип об'єднання («Гуморески» включають шість різнохарактерних мініатюр.)

Обидва зошити «Інтимної музики» пов'язані із колом виразних прийомів романтичного мистецтва і відображають широку панораму ліричних і жанрово-побутових образів, що поєднані за принципом контрасту. Жодна п'єса з цих збірок не була оркестрована композитором, що свідчить про суто фортепіанну природу матеріалу. Для всіх фортепіанних мініатюр типовими є рельєфні мелодичні лінії, колористична гармонія, широке вживання прийомів звукопису і звукозображення, деталізована фактура, увага до нюансів музичної тканини, ефект імпровізаційності у викладенні матеріалу попри чітко побудовані композиційні структури.

Художні ідеї, представлені у двох зошитах «Інтимної музики», отримують своє продовження у циклі «Романтичні п'єси» op. 42, який також побудований з шести різнохарактерних п'єс. Але у порівнянні з другим зошитом «Інтимних п'єс», «Романтичні п'єси» містять ознаки стильової еволюції. Перш за все, це проступає у фактурі — вона стає більш віртуозною, насиченою й ущільненою. В

більшості п'єс композитор також вживає тричастинні форми і застосовує варіаційний принцип. Шмітт експериментує з різними фазами інтенсивного перетворення матеріалу в середніх частинах, що буде характерно вже для його зрілого стилю. Водночас зберігається звернення до програмності.

Отже, фортепіанні опуси перших десятиліть проявляють прагнення композитора працювати із певними стильовими моделями і в їх межах знаходити нові художні рішення. Пошуки Шмітта кінця XIX — початку XX століття мали підсумком переконання митця рухатись власним шляхом і зухвало порушувати ті консерваторські правила, які були довершено засвоєні свого часу.

РОЗДІЛ 3

СТИЛЬОВІ ВЕКТОРИ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ ФЛОРАНА ШМІТТА ЗРІЛОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТІ

3.1. Фортепіанний цикл «Тіні»: стильові параметри

3.1.1. Смыслові і художньо-естетичні виміри циклу

Серед фортепіанних творів зрілого періоду знаходиться фортепіанний цикл «Тіні» (*Ombres*, Op. 64, 1912–1917). Він складається з трьох п'єс: «Чую вдалині» (*J'entends dans le lointain...*), «Мореска» (*Mauresque*), «Ця тінь, мій образ...» (*Cette ombre, mon image...*). Виразний вербальний шар навколо музичного тексту створюють не тільки назви, але і змістовні епіграфи, що включають у смисловий простір твору потужні духовні реверберації, пов'язані із творами авангардних поетів, яких вибирає композитор.

Так, до першої п'єси Шмітт обирає епіграфом рядок із поеми в прозі «Пісні Мальдорора» Лотреамона (*Les Chants de Maldoror*, 1869, *Lautréamon*): «Я чую здалеку протяжні крики найщирішого горя»; до третьої п'єси — рядок із поеми «Пісня про себе» Волта Вітмена (*Song of Myself*, 1892, *Walt Whitman*): «Ця тінь, мій образ, що ходить туди-сюди». Однак посилення до знакових європейських творів не є прямим програмним коментарем до музики. Концепція циклу формується саме музичними виражальними засобами й засвідчує продуманість і глибину смислових шарів, утворених поєднанням усіх частин цілого.

Час створення «Тіней» (1912–1917) пов'язаний із трагічними подіями в історії Європи й в житті самого композитора, який за власним бажанням пішов на фронт. За таких обставин Шмітт закінчував цикл, задуманий у 1912 році. Симптоматично, що він трактував написану у 1917 році п'єсу «Я чую здалеку...» як першу частину; найбільш ранню («Мореску») як контрастну

середину циклу і п'єсу «Ця тінь, мій образ» як фінал. Власне назва циклу закріплює концепт «тіні», який є важливим для розуміння змісту твору і який в кожній частині отримує своє специфічне втілення. Загалом всі три частини організують цілісний твір, що об'єднаний спільними смисловими шарами й змістовними акцентами.

У багатьох виконавців цей опус викликає асоціації з циклом «Нічний Гаспар» М. Равеля, адже неймовірна технічна складність й розгорнуті позамузичні смислові контексти визначають провідні характеристики обох творів. Зокрема, канадський піаніст Леслі д'Ат (*Leslie d'Ath*) так написав про твір Шмітта: «Ця музика — фантасмагорія відчаю, непокори, жаху, зворушливості, швидкоплинності та ніжності — диявольський різноплановий аналог “Скарбо” Равеля» [142].

І дійсно, написаний у 1908 році цикл Равеля також складається з трьох п'єс (*Ondine, Le Gibet, Scarbo*), має яскраві назви, що відсилають до авангардних поем у прозі Алоїзіуса Бертрана, і є технічно найскладнішим з усіх фортепіанних творів митця. Крім того, обидва твори з'являються при вкрай трагічних обставинах життя їх авторів: для Равеля це була смерть його батька, для Шмітта — трагічна реальність Першої світової війни. Проте Флоран Шмітт знаходить власні шляхи утворення величної звукової картини відображень («тіней») тих смислових зон, що проступають через посилення на літературні першоджерела. Композитор демонструє виняткову оригінальність мислення, яка розкривається при детальному аналізі нотного тексту.

Розумінню задуму циклу «Тіні» сприяють два контекстних рівні: епіграфі й назви. Тому дослідження цих позамузичних програмних складових твору видається важливим етапом розуміння загальної концепції твору⁴.

⁴ Стильові аспекти циклу розглянуто у статті: Ван Мяо. Фортепіанний цикл Флорана Шмітта «Тіні»: оригінальні стильові проєкції [8].

До першої п'єси «Чую вдалині» (*J'entends dans le lointain...*), як вже зазначалось вище, Шмітт обирає епіграфом рядок одинадцятого куплету першої поеми в прозі зі збірки «Пісні Мальдорора» Лотреамона (*Les Chants de Maldoror, 1869, Lautréamon*): «Я чую здалеку протяжні крики найгострішого горя». Ця смислова алузія до збірки, що стала справжнім маніфестом сюрреалістів й найбільш авангардних поетів початку ХХ століття, є важливою для розуміння особливостей композиції п'єси.

Автором шести провокативних поем в прозі, що утворили збірку «Пісні Мальдорора», був Ізідор Дюкасс (*Isidore Ducasse*), який написав свій твір під псевдонімом граф де Лотреамон. Визнання художньої цінності текстів Лотреамона починається значно пізніше їх першого виходу у світ у 1869 році і перетворюється на «справжню мальдорорну лихоманку, яка через півстоліття після його смерті охопила, в першу чергу, творчі кола Європи» [24]. Найбільш радикально налаштовані митці початку ХХ століття підняли творчість Лотреамона на високий п'єдестал через потужний вплив на читачів, який був спроможним перетворювати світ і руйнувати сталі погляди, звички, штампи у сприйнятті життя.

Сюрреалісти виділяли єдину лінію розвитку європейської літератури, яка простягнулась від Едгара По, Алоїзіуса Бертрана, Шарля Бодлера через тексти Лотреамона до їхньої сучасності. Відповідно в текстах Лотреамона вони бачили відображення духовних прагнень сучасної людини. Показово, що Альбер Камю в книзі «Бунтівна людина» присвятив розділ «Лотреамон і банальність» «Пісням Мальдорора», вважаючи, що в них просвічує доля приреченої на самотність людини ХХ століття, яка бунтує проти усього світу та повстає проти його основ.

Лотреамон не був поодиноким у своєму бунтарському несприйнятті умовностей й обмежень свободи духу європейської людини. Нагадаємо, що в

1857 році Париж був шокований скандальною збіркою поезій Шарля Бодлера «Квіти зла», яка не тільки відкрила нові обрії змісту в поетичній сфері, але суттєво вплинула на пошуки нової техніки віршування послідовниками Бодлера — П. Верленом, А. Рембо, С. Малларме та ін. А незадовго до того у 1842 році була видана книга Алоїзіуса Бертрана «Нічний Гаспар. Фантазії у дусі Рембрандта та Кало» (*Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*), яка запропонувала перші зразки нового жанру — поеми в прозі та мала великий вплив на всіх авангардних представників французької літератури наступних десятиліть. Тексти Бертрана стали фундаментом для зухвалих новацій Бодлера й були визнані його послідовниками як найбільш важлива частина тогочасної французької літератури.

У цьому контексті «Пісні Мальдорора» відзначались власними смисловими акцентами. Зокрема, як вказують сучасні дослідники, Лотреамон «вміло пародіює готичний роман не тільки цитуючи його майстрів, але й доводячи форму й зміст цього жанру до апогею. Він гіпертрофує готичну реальність, зводячи її ледь не до абсурду» [24]. Тому «Пісні Мальдорора» називають «прикладом постмодерністської літературної гри, інтертекстом, який об'єднує в собі безліч попередніх творів інших авторів, своєрідним палімпсестом, змішанням високого і низького, твором, який із самого початку задумувався автором як своєрідна провокація, літературна бомба» [24]. Подібна сміливість художніх поглядів Лотреамона, зухвалість його творчих принципів і новизна методу була оцінена значно пізніше і визначила особливе місце «Пісень Мальдорора» в європейській культурі початку ХХ століття.

Тож кінець ХІХ — початок ХХ століття у французькій літературі були відзначені революційними зрушеннями у сфері семантики, композиції, жанрів та мовних засобів в усіх сферах мистецтва. В музиці вони знаходили своє виявлення у вокальних мініатюрах К. Дебюссі, М. Равеля, а потім Д. Мійо,

Ф. Пуленка та ін. Особливо слід наголосити, що відкриті французькими поетами нові принципи організації вербальної тканини отримували відображення не тільки у вокальних творах зі словами, але у сфері інструментальної музики. Вже згаданий вище «Нічний Гаспар» М. Равеля був одним із яскравих зразків подібного новітнього музичного підходу. Тому його вплив на Флорана Шмітта як близького друга, однодумця, вірного «апаша» є природним і вписується у загальні художньо-естетичні пошуки митців першої чверті ХХ століття.

Що обумовлює близькість фортепіанного циклу Шмітта до твору Равеля? Як вказує В. Жаркова, у «Нічному Гаспарі» Равеля «точне відчуття міри поєднання емоційного і раціонального, чуттєвого і логічного, що відзначає створені раніше твори, змітається вихором ірраціонально-руйнівних образів, що лякають своєю пронизливою відвертістю; обертається зануренням у непроникні глибини того, що замикає на себе стихійні сили Всесвіту, неконтрольовані й невіддільні аргументам розуму. Звідси — закономірне звернення Равеля до художньої спадщини романтичної епохи, яка культивувала все *непізнаване, деструктивне та містичне*» [32, с. 335].

Важливим також є зв'язок музики з авангардними за своєю сутністю й організацією текстами А. Бертрана, які разом із «демонічною» і містичною образною сферою вносять в музичний твір Равеля взаємодію раціонального і ірраціонального. Як зазначають французькі дослідники, унікальна атмосфера схожих на сновидіння поем «Нічного Гаспара» є фантазіями, що «оркестровані рукою майстра» (Л. Фей-Госсет). Подібна характеристика літературних текстів точно визначає особливості «Нічного Гаспару» Равеля, який розгортається як потужна оркестрована для фортепіано «фантазія», що тримається міцним структурним каркасом. За думкою В. Жаркової, саме зіставлення «майстерно зробленого» і «фантазійного», як створення «вільного потоку художніх образів

та ретельно продуманої структури його розгортання» [32, с. 338], було привабливим для Равеля.

Продовженням подібних пошуків постає художній задум циклу «Тіні» Флорана Шміттв. Продовжуючи традиції Моріса Равеля, Шмітт також демонструє найвищий рівень «фантазійності» і майстерності у формуванні цілісної композиційної структури, а метафора «оркестрування» набуває свого буквального втілення. Пізніше композитор оркеструє свій фортепіанний твір, щоб ще більш рельєфно розгорнути у симфонічній тканині багатовимірні семантичні шари.

Показово, що для назви першої п'єси циклу Шмітт вибирає рефрен з одинадцятого куплету Першої пісні: «Я чую здалеку протяжні крики найгострішого горя». Текст цього куплету є найбільш людяним, «сюжетним» і емоційно теплим у калейдоскопічному мерехтінні жахливих образів книги, головним персонажем якої виступає демонічна істота як втілення абсолютного зла, вигорнутого світу і тотальної темряви. Цей куплет подає світлу сцену сімейної злагоди: тато, що мирно читає, мати, яка шиє, їхній син мріють про майбутнє, об'єднані любов'ю і надіями. Жахливий крик, що доноситься здалеку, руйнує цей інтимний вимір, і смерть входить як страшний володар світу. Такий зріз виділяє в тексті Шмітт, сприймаючи його як посилення на страшні події Першої світової війни й безглуздя знищення людського життя.

Контрастною серединою циклу є Друга п'єса «**Мореска**» (*Moresque*). Вона була написана раніше за всі інші частини і не має посилення на літературне першоджерело. Вона включає в цикл сферу примхливої орієнтальної лірики, і дослідники творчості композитора бачать в ній прообраз тем із Першої сюїти «Антуан і Клеопатра», створеної десятиліттям пізніше.

Дійсно, назва п'єси актуалізує широко презентований у європейській культурі шар «східної» музики, адже слово «мореска» (фр. *moresque*) — вказує

на танець, який гротескно змальовував «маврів» (іт. *moro*), тобто неєвропейців у тогочасному розумінні. Як вказує *Encyclopædia Universalis*, «мореска» — це популярний іспанський танець арабського (мавританського) походження, який був у моді з XV—XVII у Південній Європі (Португалія, Іспанія, Італія), а потім у Франції та Фландрії [156]. При виконанні танцю використовували зброю, а також дзвіночки, що кріпились до зап'ястка і щиколоток, тому він зберігав навіть у європейському виконанні певний екзотичний колорит. Ще одне значення слова «мореска» — різновид східного орнаменту [156].

Ці аспекти обумовили популярність жанру у французькій музиці з другої половини XIX століття, коли зацікавлення усім неєвропейським переростає у суцільну моду. Ефектні вишукані морески ми знаходимо в різних сферах музичної культури — П'єса №5 *Mauresque* в фортепіанному циклі Е.Шабріє «10 Живописних п'єс» (*10 Pièces pittoresque*), II частина «Рапсодія Мореска» (*Rhapsodie Mauresque*) в «Алжирській сюїті» К. Сен-Санса, а також його «Рапсодія Мореска» (*Rhapsodie Mauresque*) для фортепіано, «Рапсодія Мореска» (*Rhapsodie Mauresque*) для саксофона і фортепіано К. Дебюссі та ін.

Функція цієї п'єси в циклі — створення жанрової контрастної середини, яка відтінює експресивні образи крайніх частин. Примхлива вишукана «віддалена» краса звучання незвичних гармоній і постійної метричної змінності перетворюють очікувані жанрові параметри (танець) на примарну згадку про танець, його «тінь».

Третя п'єса «Ця тінь, мій образ...» активізує смисловий шар поеми «Пісня про себе» Волта Вітмена, а повний рядок, що містить назву, Шмітт використовує як епіграф: «Ця тінь, мій образ, що ходить туди-сюди». П'єса була написана у 1916 році і композитор визначив її функцію в циклі як фінал. Показово, що в тяжкі роки війни Шмітт завершує цикл зверненням до резонансної збірки «Листя трави» Волта Вітмена, в якій, зокрема, читаємо:

Я чув, що балакали балакуни про початок і про кінець,

Але мова моя не про початок а чи кінець.

Ніколи не бувало більше зачать, ніж є нині,

Ані юності чи старості — більш, ніж нині,

Ані досконалості ніколи не буде більше, ніж є нині,

Ані раю, ні пекла не буде більше, ніж нині.

Спонука, спонука, спонука,

Вічна спонука світу: роди!

З імлі протилежні та рівні єства проступають,

завжди — матерія і зростання, завжди — стать,

Завжди сплетіння ідентичності, завжди відмінність,

завжди нове покоління [10].

Зміст філософських текстів американського поета XIX століття (1819–1892) тонко резонував із думками французького майстра початку XX століття. Об'єднуючим фактором були не тільки гострі враження від війни (Громадянської війни 1861–1865 років в США для Волта Вітмена, Першої світової війни для Флорана Шмітта), але прагнення особистісного звільнення від умовностей світу і використання нової поетичної техніки — вільного вірша — верлібру. Монументальність образної системи творів Вітмена, що виникає як єднання усіх частин Всесвіту, а також незвична для поезії складність ритмічних моделей, визначили те, що дослідники називають тексти Вітмена «словесними ораторіями».

Книга «Пісня про себе» вважається центральним твором Вітмена, над яким він почав працювати у 1855 році (перше видання) і продовжував допрацьовувати, відповідно, у 1860, 1880 роках і, нарешті, в останній версії книги у 1881 році. Гігантський задум митця відчутти себе частиною Всесвіту і розчинитись у ньому віддзеркалює глибоку любов поета до людини, природи,

усього живого, віру у можливість єднання людей між собою. Космічна узагальненість прагнень Вітмена, високе звучання теми свободи людського духу, оспівування величі людини і усвідомлення братерського єднання власного «Я» із людством роблять «Піснь про себе» унікальною пам'яткою світової культури. Подібна віра в людину і силу її духа дозволяє дослідникам відносити книгу Вітмена до найбільш глибоких філософських текстів в історії людства.

Симптоматично, що в гущі воєнних подій композитор обирає для фіналу цей твір і створює надскладну віртуозну композицію, яка є «викликом» для виконавця. Першим виконавцем циклу був французький піаніст Поль Лойонне, який презентував «Тіні» на концерті Незалежного музичного товариства у 1918 році. Твір викликав великий інтерес і в 1930 році Шмітт створив версію першої частини для фортепіано з оркестром (на прем'єрі твір представляли піаніст Жак Февр'є і диригент Габріеля П'єрне).

Після прем'єри оркестрової версії Еміль Вюйєрмоз написав у *Christian Science Monitor* 15 березня 1930 року: «У *Concerts Colonne* відбулась прем'єра симфонічної поеми для фортепіано з оркестром Флорана Шмітта “Я чую здалеку...”. Який тонкий слух у нашого Флорана Шмітта! Те, що він чує, повинно бути на відстані: він сприймає це як дуже близьку подію. <...> Уся композиція має чудовий колорит» [142]. В цих двох версіях циклі «Тіні» продовжує концертне життя до сьогодні.

Полярність основних смислових сфер у диптиха постає виявленням того цілісного уявлення про світ, яке виходить «на поверхню» емоційних і звукових хвиль лише як «міражі». Програмний задум опусу постає втіленням сумного погляду митця на ті феномени і артефакти, які і залишились лише як видіння, марево, міражі. Саме таким «міражем» постає і творча спадщина Дебюссі, і музика романтичної доби з її потужним чуттєвим наповненням.

«Міражі» проявляють дві найбільш яскраво виявлені аспекти творчого обдарування митця: його схильність до емоційної екзальтованості і, відповідно, віртуозного оформлення музичної тканини, максимальних контрастів у засобах її організації; мрійливості, поетичної відстороненості, яка йде від естетичних настанов символізму і обумовлює зачарування красою звучання і ефект розчинення свого «я» у звуковому просторі. Проте, щоб зрозуміти творчі орієнтири композитора необхідно більш детально зупинитись на стильових параметрах твору і особливостях музичної мови. На цьому і буде зосереджено увагу у підрозділі 3.2.

3.1.2. Особливості музичної мови і принципи об'єднання циклу

Перша п'єса «Чую вдалині» — найбільш масштабна в циклі (149 тактів). Цікавою є її форма. П'єса побудована як контрастно-співставна форма, що ґрунтується на двох контрастних темах, які композитор відразу експонує на початку. При всій контрастності обидві теми подібні за масштабом (кожна з них займає 7 тактів), тож композитор зберігає масштабно-тематичну співрозмірність.

Після експонування основних двох тем Шмітт будує три великих розділи і коду. Кожен з розділів своєю чергою має риси тричастинності, отже в цілому, всі структурні одиниці створюють велику складну тричастинну форму. Унікальність цього рішення полягає саме в тому, що обидві основні теми композитор дає на початку композиції. При цьому перший великий розділ побудований на першій темі, а другий великий розділ — на другій темі. Третій розділ багато в чому є синтезуючим і об'єднує мотиви обох тем. Кода продовжує синтезувати основні інтонації твору і є природнім продовженням третього розділу.

Треба зазначити, що кожна з тем практично ніколи не повторюється точно, а завжди викладена варіаційно. Проте подібну композицію не можна

визначити як варіації. Хоча кожна з тем при новому проведенні значно оновлюється, але при цьому не створюються подвійні варіації, тому що для композитора тут найголовніше *постійний динамічний процес*, який приводить до синтезування мотивів і кожне проведення втілено як відлуння («тінь»).

Привертає увагу унікальне фактурне рішення цієї п'єси. Весь матеріал вкрай насичений і складається з багатьох шарів (як мінімум трьох), що композитор фіксує протягом всієї п'єси на трьох нотних станах. У викладенні матеріалу завжди виділяється верхній мелодичний голос; в середині, як правило, існує додаткова мелодична лінія, а в нижньому регістрі знаходиться потужна і значуща лінія баса. Середній регістр композитор насичує величезною кількістю тремоло акордів. Також патетичний і піднесено емоційний характер посилюють віртуозні пасажі, які охоплюють всі регістри інструменту. Все це створює яскраву вкрай віртуозну фактуру, яка вимагає від виконавців найвищого ступеня технічної майстерності. Як значне фактурне крещендо композитор використовує акордове подвоєння мелодичних ліній, але при цьому загалом матеріал не викликає враження перевантаження чи дисбалансу. Також слід наголосити, що у викладенні Шмітт використовує поліфонічні прийоми, зокрема, імітації, що об'єднують різні фактурні шари і створюють незвичне примхливе звучання.

Композитор звертається до складної гармонічної мови. Весь матеріал побудований на русі нонакордів та інших багатотонових співзвучь, які утворюють поліладові структури, що постійно оновлюються. Примхливе звучання посилюють малосекундові трелі в межах акордових тремоло, які створюють надзвичайний звуковий ефект. При цьому досить повільний гармонічний ритм басової лінії акцентує ладові опори, які гармонічно об'єднує фактурні лінії.

В усіх засобах виразності Шмітт уникає точної повторності. Це стосується і метро-ритмічної організації. Композитор часто змінює розмір, досягаючи ефекту швидкоплинності. Композитор поєднує різні ритмічні формули одночасно у фактурних лініях, наприклад, в 42 такті крайні шари звучать в метрі 4/4, а середня лінія на 12/8, для того, щоб в наступних тактах помінятися місцями. Уникаючи регулярної метрики, композитор в деяких тактах ставить нетрадиційний розмір, який позначає як $\frac{3}{4} + \frac{1}{2}$ чверті, тобто 7 восьмих (97, 128 такти). При цьому дві фактурних лінії грають дуолями, а третя тріолями.

Аналогічний приклад ми бачимо в 115 і 120 тактах. Цікаво, що в 115 такті композитор одні з ліній позначає як 6/4, а інші лінії звучать на на 4/4, а в 120 такті він для всіх ліній вказує розмір 4/4+2/4, тобто ті самі 6 четвертих, але по-іншому записаних. Це унікальний зразок метро-ритмічного оформлення, який проявляє індивідуальне відчуття часопростору.

Перша тема А (тт. 1–7) є основною в п'єсі. Вона представляє примхливий повітряний образ. Примхлива мелодія у верхньому регістрі, яка звучить скоріше в соль-дієз мінорі, хоча весь матеріал спирається на ля лідійсько-міксолідійський. Фактура середнього пласта насичена тремоло акордами і скоріше окреслює мі мінор. Все це базується на досить повільному басу, який звучить в ля мажорі. В цій темі примхливо все: мелодія, малосекундові терпкі інтонації в акордових тремоло, надшвидкі пасажі догори шістдесятчетвертими, складні наакордові вертикалі. Все це створює образ вітру, який поступово зникає на *piano*.

Треба підкреслити гармонічний розвиток, де майже в кожній вертикалі змінюється складна акордика, яка відповідно окреслює нові ладові структури. Затухає ця тема на октаві *до*, створюючи відчуття віддалення. Ця октава у 8 такті переходить як елемент в структуру ундецимакорду нової теми.

Друга тема **В** (тт. 8–14) контрастує першій по багатьох параметрах. Її мелодія достатньо діатонічна і звучить в ре мінорі. Вона є більш вокальною по природі, ніж тема А. Її фактура більш прозора, без тремоло і пасажів, але так само, як і перша тема, складно оформлена в гармонічному плані. Важливим стає перегукування двох терцій *мі-бемоль* — *соль* та *ре-бемоль* — *фа* в середній лінії, що додає дисонантного звучання і потім буде мати свій розвиток. Контраст посилює те, що ця тема звучить на *pianissimo*. Повільний гармонічний ритм посилює контраст до першої теми. Ця тема також завмирає на ундецимакорді від *фа*.

Так композитор створює дві контрастні теми, які стають основними для розвитку всієї п'єси.

В тт. 15–23 після генеральної паузи повертається перша тема А. Хоча перший такт її є точним повтором, далі вона значно варіюється, не втрачаючи свої основні характеристики: примхливість звучання, виразний прийом тремоло, пасажі, полярні динамічні градації від *fortissimo* до *piano*.

Це проведення теми можна було би трактувати як репризу в тричастинній формі, але її варійоване проведення народжує близьку, але все ж таки нову тему **С** (тт. 24–33). Вона стає основною темою нової тричастинної форми (С-С₁-С₂), тому проведення теми А можна вважати яскравим композиторським задумом її трактування як вступу до ще одного розділу.

Тема **С** є близькою до теми А. Певною мірою вона виступає як органічне продовження розвитку теми А. Вона побудована аналогічно в гармонічному, фактурному і мелодичному планах. Її мелодія базується на мелодії першої теми. Гармонія насичена складними багатотерцієвими вертикалями, а фактура — поліпластовістю, тремоло і пасажами. Початок теми композитор акцентує імітацією в октаву між крайніми голосами (тт. 25–26), що підкреслює її значення. В цій темі в середній фактурній лінії також проходять окремі короткі

контрапункти, що збагачують загальну мелодичну виразність. Її викладення органічно переходить в середній розділ даної тричастинної форми — C_1 (тт. 34–46), який є розвиваючим і продовжує єдину лінію постійного варіювання, яка наповнює всю п'єсу.

Цікавим тут є двотакт умовної вставки з іншою фактурою, який представляє рух двох ліній: верхньої низхідної дуолями і в середньому голосі висхідної тріолями. Ця двотактова вставка з'являється на межі фраз двічі: тт. 37–38, а потім тт. 42–45. При другому проведенні матеріал розростається до чотирьох тактів і приводить до репризи. Саме тут Шмітт використовує поліметричність, коли два пласти грають на 4/4 а один на 12/8, а потім міняються місцями.

Таке динамічне наростання від *forte* до *fortissimo*, а потім швидке дімінуендо до *piano* готує репризу C_2 (від т.47 до т.52). Вона динамічна. Знов підкреслимо, що композитор не використовує точних повторів і матеріал постійно оновлюється. Тут тема звучить екстатично, пафосно, а наприкінці проведення пасажі привносять ефект красивого звукопису, який охоплює всі регістри рояля.

В тт. 53–55 на основі одного з підголосків теми C звучить зв'язка, яка приводить до нового великого розділу. Цей розділ також має тричастинну форму, але на відміну від попереднього він побудований на другій темі B .

Його перша частина (тт. 56–70) базується на варіантному проведенні теми B . Порівняно з першим проведенням на початку п'єси, композитор привносить в умовний супровід рух тридцять другими, що ущільнює фактуру і додає відчуття руху. Як окремі мотиви тут з'являються між фразами побудови з попередньої зв'язки, що поступово наближує звучання цієї теми до попереднього розділу і теми A .

Середина розділу (тт. 71–78) вирізняється новою темою, але ця тема виростає з теми В, а в плані її гармонічного фактурного оформлення скоріше повертає до першого викладення теми В на початку п'єси. Ця середина повертає також ліричне звучання, яке було притаманне темі В.

Динамізована реприза даного розділу (тт. 79–88) продовжує розвиток основної теми. При збереженні гармонічної основи тут проведення теми все більше насичується активним звучанням і пафосом. В драматургії всієї п'єси цей розділ є відносно контрастним по відношенню до першого і більш ліричним, ніж перший.

У 89 такті починається реприза першого великого розділу (A_1), яка також зберігає свою тричастинність. Всі проведення тут динамізовані і значно варійовані, що створює єдину лінію драматургічного розвитку.

Перший розділ репризи A_1 викладений як варіант основної теми першого розділу С, яка набуває ще більш драматичного звучання і створює відчуття постійної зміни. Також у викладенні її проявляються певні фактурні моменти, що з'явилися у попередньому розділі, що надає цій темі і всьому розділу риси синтетичної репризи. Показовим стає імітаційне введення мотиву наприкінці теми, яке зближує дану тему з попередньою темою В і знов тут композитор використовує нерегулярну метрику.

Цікаво вирішує композитор середину даного розділу (тт. 100–109). Якщо в першому великому розділі ця середина будувалась як розвиток основної теми С, то в цій середині композитор використовує першу тему А, яка звучить екстатично, на три *forte*, з охопленням всього діапазону фортепіано. В цілому цей середній розділ побудований як швидке дімінуендо. Він почався на три *forte* і поступово сходить до *pianissimo*. Між серединою і динамізованою репризою Шмітт використовує зв'язку (тт. 110–111), яка за матеріалом пов'язана з темою А і також буде використана в репризі.

Власне реприза (тт. 112–126) продовжує процес синтезу. Тут з'являються мотиви зв'язки у 53–54 тактів, а контрапунктом до основної теми звучить підголосок, який є спорідненим до теми В. В драматургічному плані це ще один виток синтезування двох основних тем і злиття їх мотивів в єдиному звучанні.

Після чотиритактової зв'язки (тт. 127–130), що побудована на матеріалі першої зв'язки з 53 такту, починається кода (тт. 131–149). Вона має риси тричастинності. Перша частина коди синтезує мотиви першої теми А, першого основного розділу С і мотиви зв'язки. Саме використання цих мотивів зв'язки створює плавність переходів між розділами в усій п'єсі.

В цілому кода звучить як розчинення, віддалення і розсіювання у просторі. В середній частині коди (тт. 139–143) знов з'являється тема В, яка проходить прозоро, в октавному подвоєнні через дві октави в верхньому регістрі на *pianissimo* і створює нагадування про своє експонування в перших тактах п'єси.

Останній розділ коди побудований на окремих мотивах першої теми А, які, так само як і попереднє звучання теми В, розчиняються у просторі.

Друга частина циклу «Мавристанська» повільна і контрастує крайнім частинам циклу. Вона є більш ліричною і побудована скоріше на вокальному інтонуванні, але гармонічний фонізм і барвистість фактури продовжують лінію, що була закладена в першій п'єсі.

Ця п'єса, як і перша, побудована у тричастинній формі, і матеріал постійно оновлюється. Композиція не має точних повторів, а всюди панує варіаційне викладення. Як і у першій п'єсі, всі розділи форми конструктивно вивірені.

Перший розділ А побудований як проста тричастинна форма. Перша частина (тт. 1–12) в масштабно-синтаксичному аспекті складається з двох побудов 6+6. Цікаво, що внутрішньо композитор створює дзеркальну симетрію:

4+2 та 2+4. Проте постійне фактурне оновлення нівелює цю симетрію і породжує відчуття безперервного руху.

П'єса починається з одноголосної фрази широкого діапазону у півтори октави (з стрибками на великі інтервали), що піднімається від *re* субконтроктави до *sol* малої октави. При цьому їй притаманна вокальність і примхливість за рахунок хроматизмів. Фраза окреслює штучний звукоряд *re-mi-fa-sol-sol-diez-ля-diez-ci*, який стає основою всієї першої теми. Показово, що в момент закінчення одноголосної фрази в правій руці збирається співзвуччя *ci-re-mi-ля-diez*, яке переноситься октавою вище і завмирає в довгій тривалості. Це створює відчуття простору і зупинки, яке умовно можна порівняти з мотивом романтичного питання.

Треба зауважити, що вже в даній темі, як і в першій п'єсі циклу, композитор уникає регулярної метрики і досить часто змінює розміри в тактах, що створює відчуття імпровізаційності викладу. Показово, що в 3–4 тактах в лівій руці в іншому ритмічному оформленні продовжується перша фраза, яка досягає *sol* першої октави, що завмирає. Перший чотиритакт є експонуванням теми. Важливо, що 5 і 6 такти проводять цю тему скорочено з ритмічним зменшенням, таким чином, стискаючи загальний масштаб фрази. Варіантність цього повтору є наочною і показовою.

Другий шеститакт (тт. 7–12) прискорює розвиток теми. Фактично тема стає пасажем шістнадцятими й секстолями шістнадцятими, яка проводиться двоголосно. Звуковисотно вона побудована на першій фразі теми і проводиться в імітації. Початкові такти другого шеститакту фактично є каноном, який розвиває мотиви теми і за рахунок зменшення тривалостей і прискорення темпу надає першій темі міцний імпульс руху.

Наступний чотиритакт цієї теми підхоплює ідею перших двох тактів і представляє в такому ж пасажному вигляді імітацію, але вже в квінту, що

опосередковано нагадує тему і відповідь в фузі. Підкреслимо, що за рахунок постійної зміни метру композитор запобігає відчуттю точної імітації.

Середній розділ цієї простої тричастинної форми (тт. 13–24) побудований як два проведення теми, і знов Шмітт утворює синтаксичну симетрію: 6+6. Тут виникає нова мелодія примхливого звучання, що викладається акордами в правій руці і має танцювальне забарвлення. Треба підкреслити, що мелодично вона нагадує тему В із першої п'єси.

Цю середину не можна назвати контрастною, адже її тема викладається на фоні пасажів в лівій руці, які побудовані на пасажах першої частини (див.тт.9–12). Тому це скоріше розвиваючий середній розділ. На відміну від першої теми середина більш тонально визначена і її перше проведення звучить в фа-дієз мінорі. Надалі тема модулює в ля мінор, в якому і відбувається її друге проведення (тт. 19–24). При другому проведенні композитор значно гармонічно варіює тему, в тому числі за рахунок її хроматизації. Тож ми звертаємо увагу на матеріал, який далі буде грати важливу роль в драматургії п'єси.

Такти 25–31 — варійована реприза, де перша тема з'являється не у своєму мелодичному вигляді, як на початку п'єси, а скоріше у вигляді пасажів, як у другому шеститакті першої частини. І знов Шмітт продовжує гармонічне нарощування. В останніх тактах ця тема завмирає в октавних перегукуваннях акордів, чим готує появу великого середнього розділу.

Середній розділ (тт. 32–47) викладає нову тему у простій двочастинній формі, де перше проведення займає 6 тактів, а друге проведення (що значно варіює тему) — 10 тактів. Ця нова тема контрастує першій темі та певною мірою проявляє спорідненість з темою середнього розділу першої частини. Вона об'єднує вокальні й танцювальні інтонації, побудована на колористичному зіставленні тризвуків і сектакордів мажоро-мінорної системи і при своєму

експонуванні ґрунтується на домінантовому басу *мі* в Ля мажорі. Ця тема втілює образ томління і споглядання.

Друге проведення теми значно трансформує її у фактурному плані, а розвиток будується на перегармонізації мелодичної лінії. Тут композитор використовує складні співзвуччя (в тому числі нонакорди), а також рух паралельними акордами. За рахунок ущільнення фактури тема звучить експресивно, чим створює контраст до попереднього розвитку. Треба підкреслити, що в ній композитор також уникає метричної регулярності і змінює розміри в деяких тактах з 4/4 на 5/4, що створює примхливий і імпровізаційний характер звучання.

Загалом вся середина щільно гармонічно забарвлена. В процесі розвитку музичний матеріал розширює свій діапазон і наприкінці звучить майже екстатично на *fortissimo* (тт. 42–45) і швидко протягом 1,5 тактів зникає на *pianissimo*.

У тактах 48–71 повертається матеріал першого розділу (реприза). Реприза значно скорочена, але за рахунок повтору середини і репризи набуває майже того ж масштабу, що і перша частина. Зауважимо, що три проведення основної теми і два проведення теми середньої частини постійно оновлюються, варіюються, що нівелює репризність форми і створює відчуття руху і змін.

Композитор починає репризу одразу з проведення першої теми в пасажному вигляді і не проводить її в мелодичному варіанті, як було на самому початку. Це, з одного боку, акцентує повернення основної теми, з іншого «знімає» відчуття повернення теми, адже повертається скоріше матеріал теми, а не вона сама. Таке проведення триває 5 тактів (тт. 48–52) і в 53 такті з'являється тема середнього розділу першої частини знов в оновленому варіанті і в більш колористичній фактурі за рахунок пасажів. Вона звучить 6 тактів, що відповідає її масштабу при першому проведенні.

В 58 такті повертається перша тема в новій фактурі, яка поєднує пасажний виклад, стрибки акордами і водночас продовжує фактурний виклад середини, яка щойно відзвучала. В 64 такті композитор звертається до теми середини, яка більш наближена до первинного проведення і проходить 5 тактів. Замикає цей розділ тритактова реприза першої теми, яка викладена у пасажному варіанті. Таким чином, реприза стає три-п'яти частинною формою із значно скороченими проведеннями першої теми, що значно динамізує форму.

Такти 72–82 — це кода, яка за своїм матеріалом є синтетизуючою. Кода починається з повернення теми основної середини, яка проводиться 2+3 такти. Це надзвичайно скорочене подвійне проведення основного мотиву. Показово, що композитор починає коду з контрастної теми середнього розділу, як це було і в першій п'єсі. Далі в розвиток включаються перша тема першого розділу, що створює одночасний контраст цих тем. Вона проводиться 2 такти (77–78) і в 79 такті композитор робить генеральну паузу. Останні три такти коди — це початковий мотив теми середнього розділу, який розчиняється у просторі (динаміка три *piano*).

Третя п'єса «Ця тінь, мій образ» також побудована як складна тричастинна форма з кодою. Її перший розділ (тт. 1–55) представляє тричастинну форму з розвиваючою серединою. П'єса фактично починається з двотактового вступу, який побудований на регістровому зіставленні трихорду *мі-фа-дієз-сі* в нижньому і верхньому регістрах, що звучить як зачин.

Мелодія першої теми, яка починає розгортатися на фоні цього витриманого трихорду, рухається як вокальна фраза, а її закінчення побудоване на примхливій ритмічній фігурі, що зупиняється на *фа-дієз*. Тому ця тема одночасно є спорідненою з першою темою другої п'єси, а використання характерної ритмічної фігури і застигання на одному звуці пов'язує її з першою темою першої частини. Тож композитор створює *інтонаційні арки* між всіма

трьома п'єсами. Зв'язок між крайніми п'єсами посилює фактурне оформлення фіналу, яке також є багатшаровим. В ньому можна виділити три лінії: нижню, середню і верхню.

Після першої фрази композитор вводить другий елемент теми (тт. 6–8), що побудований як паралельний рух тризвуків ля мінору і Фа-дієз мажору, до якого потім додається квартсекстакорд Сі мажору. В мелодичному плані другий елемент представляє погойдування на двох тонах *мі-до-дієз*. Цей другий елемент, як і перший, буде відігравати значну роль у розвитку всієї п'єси. При всій контрастності до першого елемента другий звучить на фоні *фа-дієз*, який залишається після першого елемента.

У 8 такті починається варійоване проведення першого елемента, таким чином, композитор об'єднує два елементи в цілісну тему, проведення якої закінчується також на зависанні початкового трихорду, але тепер до нього ще додається звучання малого мажорного септакорду від *соль*. Тож, залишаючи у верхній фактурній лінії трихорд, композитор підкреслює герметичність теми, а з іншого, перегармонізація цього трихорду акцентує оновлення, неповторність і дає поштовх до подальшого розвитку.

Друге проведення теми (тт. 13–20) презентує перегармонізацію обох елементів, їх мелодичний і фактурний розвиток.

Середній розділ першої частини (тт. 21–46) створюється на трьох проведеннях теми, яка інтонаційно пов'язана з темою першої частини, але нове фактурне, мелодичне і гармонічне її оформлення дозволяють маркувати її як нову тему. Вона виділяється більш вокальним характером, східним колоритом, створює відчуття томління і, як вже було в попередніх п'єсах, має елементи танцювальності. Слід підкреслити, що як і в першій темі, композитор уникає чіткої регулярності метру і постійно його змінює, що також впливає на відчуття певної імпровізаційності образу.

Друге (тт. 29–36) і третє (тт. 37–46) проведення теми побудовані як постійна динамізація, що набуває щільного фактурного супроводу середньої лінії, глибокого басу нижньої і окремі низхідні мотиви верхньої лінії (вони створюють то часткову підтримку, то стають контрапунктом до основної мелодії в середньому шарі). В цілому в середньому розділі відбувається єдина лінія динамізації теми, яка починається від досить прозорого звучання мелодії в октаву з акомпанементом, а закінчується щільною фактурою в межах всіх регістрів рояля. І лише в останніх тактах композитор створює стрімке дімінуендо і розчиняє цю тему (як і першу) в безкінечному просторі.

Такти 47–55 — скорочена варійована реприза першої теми, в якій основна мелодія проходить в різних регістрах. Від середини реприза запозичує характерні ходи верхньої лінії, що в цілому приводить до нового звучання. Показово, що сама тема фактично розгортається 4 такти, а продовження репризи композитор вибудовує як розвиток початкового трихорду *мі-фа-дієз-сі*, але тут він додає тон *соль-дієз*, що дозволяє створити «золотий хід валторн», який розчиняється у високому регістрі в фігураціях. В 53 такті єдиний раз складними співзвуччями і септакордами композитор вводить основний мотив середини. Закінчується реприза октавними стрибками на *мі* і все застигає на співзвуччі *до-бекар-фа-дієз-мі-ля-ре-бекар*, а пульсація *мі* малої октави готує початок середнього розділу складної тричастинної форми.

Середній розділ всієї п'єси (тт. 56–79) також побудований у простій тричастинній формі і складається з трьох проведень теми. Ця тема інтонаційно пов'язана з першою темою (з її двома елементами), але є контрастною до попереднього розділу. Її образ більш витончений, примхливий, мавританський. Мелодія насичена орнаментикою і рясніє різнобарвними ритмічними фігурами. Як і попередні теми, ця тема значно хроматизована і насичена звучанням нонакордів та інших дисонуючих співзвучь. Її приховану танцювальність

підкреслює розмір $6/8$, який не змінюється протягом всієї середини. Композитор використовує хроматизовану тональність, але з вираженою опорою.

Показово, що перше проведення звучить в ре мінорі, а друге проведення (тобто середина цього розділу, тт. 65–72) ніби модулює в ля мінор. Композитор яскраво фактурно оформлює це проведення. Мелодія звучить в октавному подвоєнні і одночасно розчиняється в фігураціях і верхньої і середньої лінії. Подібна «квінтова імітація» нагадує і фугу, і тоніко-домінантове співвідношення тональностей у класиків.

Третє проведення (реприза, тт. 73–79) повертає тему у майже точному фактурному оформленні. Це єдиний в усьому циклі майже точний повтор у репризі, з мінімальними змінами, що спрямоване на створення ефекту герметичності і закінченості середнього розділу в циклі. Це можна трактувати як певний *ідеальний образ*, що виникає в постійному русі і відозмінах попереднього розгортання.

Після цього композитор порушує врівноваженість тричастинної форми і вводить додатковий розділ (тт. 80–90) — ще одну середину, яка виконує подвійну функцію. З одного боку, це зв'язка-перехід до репризи, з іншого — введення нової теми, яка пов'язана з першою темою.

Весь розділ будується на витримуванні і обігруванні звуку *фа-дієз*, який грає важливу роль у першій темі, тому цей розділ можна сприймати як віддзеркалення теми, її тінь, коли самої теми (першої) в чистому вигляді немає, але присутні її окремі елементи. Зробимо припущення, що це трансформація домінантового органного пункту перед репризою у класиків і романтиків, яка готує репризу. Зв'язок з першою темою посилює і використання окремих мотивів її середнього розділу.

Загальна реприза (тт. 91–106) повертає першу тему в значному фактурному і гармонічному оформленні. Вона значно скорочена (всього 16

тактів проти 55 у першому розділі), що проявляє характерні риси мислення композитора.

У репризі обидві теми першого розділу нібито під впливом попереднього розділу стають повнозвучними, мають щільну фактуру, різнобарвну гармонію, постійні зміни метру. У проведенні першої теми композитор використовує поліметричність, коли дві лінії викладають матеріал в розмірі 6/4, а третя лінія звучить на 9/4. Це створює єдину динамічну лінію з першого такту п'єси, яка продовжується у коді (тт. –107–122).

Кода — типова для композитора, побудована на матеріалі середнього розділу. Вона представляє поступове дімінуендо і створює ефект розчинення у просторі, який підсилюється імітаційним проведенням окремих мотивів у різних фактурних лініях і різних регістрах, що поступово охоплюють весь діапазон рояля. В останніх чотирьох тактах як віддзеркалення (тінь) звучить другий елемент першої теми. На нього у верхньому регістрі у двооктавному подвоєнні і збільшенні контрапунктично додається мотив з першого елемента першої теми, що створює арку до початку всієї п'єси.

3.2. Фортепіанний диптих «Міражі»: програмний задум і особливості його втілення

3.2.1. Позамузичні джерела концепції твору

Флоран Шмітт закінчує фортепіанний диптих «Міражі» у 1921 році (*Mirages*, op.70, 1920–1921). Композитор об'єднує поетичною назвою «Міражі» дві великих композиції — *Et Pan, au fond des bles lunaires, s'accouda* («І Пан внизу пшениці місячної причаївся») і *La tragique chevauchée* («Трагічна поїздка»). Перша п'єса була написана раніше у 1920 році на замовлення журналу *La Revue Musicale* для вшанування пам'яті Клода Дебюссі для збірки «Гробниця Клода Дебюссі». Другу п'єсу Шмітт вже створював спеціально як

частину диптиха. Тому особливо цікаво дослідити джерела творчої інтенції митця, що визначили стильові характеристики диптиха і принципи об'єднання двох композицій.

У 1923 році Шмітт зробив оркестрову версію диптиха на замовлення С. Кусевицького. Вона завершила задум митця, адже оркестрове трактування рояля і надзвичайна масштабність диптиха знайшли органічне втілення у партитурі для симфонічного оркестру і засобах оркестрового звучання. Звернення до оркестрової версії диптиха є важливим для розуміння особливостей композиторського задуму, тому, хоча ми і не ставили окреме завдання проаналізувати симфонічну партитуру «Міражів», будемо звертатись до неї в певних показових для мислення митця моментах.

У рецензії Пилипа Нон на фортепіанний диптих, яка міститься на офіційному сайті Флорана Шмітта, зазначено: «Я вважаю “Міражі” одним із найпереконливіших творів Шмітта, хоча вони не належать до знаменитої “східної” групи його композицій. Дві дуже контрастні частини презентують дві життєво важливі сторони музичної особистості Шмітта: тендітну і сувору емфатичну» [171].

Це судження видається дуже справедливим, адже спрямовує до двох найбільш яскраво виявлених боків творчого обдарування митця: 1) його схильності до емоційної екзальтованості і, відповідно, віртуозного оформлення музичної тканини, а також максимальних контрастів у засобах її організації; 2) мрійливості, поетичної відстороненості, яка йде від естетичних настанов символізму і обумовлює зачарування красою звучання і ефект розчинення свого «я» у звуковому просторі. Симптоматично, що і вибір літературних першоджерел для двох п'єс — тексту французького поета символіста Поля Фора і британського поета романтика Байрона — проявляє саме ці два аспекти творчої індивідуальності митця.

Перша п'єса *Et Pan, au fond des bles lunaires, s'accouda* («І Пан внизу пшениці місячної причаївся») має присвяту Клоду Дебюссі. Вона була задумана для вшанування пам'яті Дебюссі і представляє традиційний для французької культури зразок жанру *in memoriam*. Посилена увага до збереження традицій, яка відзначає носіїв французької ментальності, обумовила і поширення жанру *tombeau* — «гробниція» або «приношення», «пам'яті» у французькій музиці. Тому журнал *La Revue Musicale* виступив ініціатором створення такого «томбо» після смерті геніального митця.

Смерть Клода Дебюссі після важкої трирічної хвороби сколихнула всю французьку громадськість. Похорони композитора розпочались біля його будинку на авеню дю Булонь і, згідно із заповітом митця, відбувались без пафосу, тихо, були позбавлені помпезності. Дебюссі висловлював бажання, щоб не було промов, квітів, музики, а тільки щоб тільки його близькі і друзі йшли за катафалком до Сіміт'єр де Пассі в Парижі. Він також заповів, щоб у пресі не було галасу і згадок, які зазвичай наповнюють сторінки газет.

Зазначимо, що серед присутніх на похоронах був і Флоран Шмітт, хоча загалом присутніх було дуже мало. В їх числі були — директор Паризької опери Жак Руше, композитор і диригент Поль Відаль, геніальні композитори наступного покоління Гюстав Шарпантьє, Поль Дюка, Моріс Равель, Рожер Дюкасс, Андре Капле, Флоран Шмітт, а також піаністи Рікардо Віньєс, Альфред Корто та ін. Тож, коли журнал *La Revue Musicale* звернувся до Флорана Шмітта з пропозицією віддати шану великому реформатору межі XIX-XX століть, цілком зрозуміло, що він погодився і його твір зайняв місце серед творів інших композиторів, які відгукнулись на запрошення журналу і зафіксували свої ідеї й відчуття, пов'язані із Дебюссі. Твір Шмітта був одним із десяти творів, що увійшли у грудневий випуск *La Revue Musicale* у 1920 році. Крім нотного додатку, 150 сторінок журналу включали також наукові статті й спогади інших

митців, присвячені Дебюссі. Так потужна шана пам'яті великого митця «наздогнала» Дебюссі і завершила необхідний у такі моменти відходу із життя ритуал усвідомлення значення і сутності того, що відбулось⁵.

Художнє рішення Флорана Шмітта свідчить про самостійність мислення композитора і своєрідність розв'язання поставленої художньої задачі. Він обирає форму розгорнутої фортепіанної п'єси із промовистим епіграфом із балади Поля Фора — видатного сучасника і знаного поета-символіста, який відіграв значну роль у французькій культурі кінця ХІХ-першої половини ХХ ст.

Поль Фор (1872–1962) — молодший сучасник Дебюссі — був усього на два роки старший за Флорана Шмітта і належав до того покоління митців, які формувались вже у Франції, що була заряджена пошуками поетів-символістів. Творчі відкриття Поля Верлена, Артюра Рембо, як і ідеї фундатора символізму Шарля Бодлера, змінювали традиційні принципи поетичного ремесла і відкривали нові перспективи не тільки у царині літератури і поезії, але й в інших сферах мистецтва. Тому новації у системі версифікації, що затверджували символісти, а також розширені смислові горизонти поетичних текстів закріплювались не тільки як феномен и літературного життя, але ставали орієнтиром («маяком») для композиторів, художників тощо. В цьому полі оновлень поетичної мови і розширення естетичних обр'їв роль Поля Фора була значною.

У 1890 році він заснував *Théâtre d'Art* («Театр мистецтва»), який став потужним центром поширення символістських ідей. Перенесення принципів поетичних текстів символістів на театральну сцену сприяло новій хвилі їх розповсюдження. Протягом двох років на сцені «Театру мистецтв» серед інших спектаклів були поставлені п'єси бельгійського видатного драматурга-

⁵ В українському музикознавстві увагу цьому випуску *La Revue Musicale* приділено в статті С. Деоби. Див: Деоба С. Рецепція дебюссизму в історії європейського музичного модернізму (на прикладі музичної збірки «Tombeau de Claude Debussy») [23].

символіста Моріса Метерлінка — «Зловмисник» (*L'Intruse*) і «Сліпі» (*Les Aveugles*), які впливали на мистецьке середовище. Основною репертуару театру були також твори Генріка Ібсена і Августа Стріндберга.

Під враженням вистав «Театру мистецтв», які не мали аналогів на інших паризьких сценах, був і Флоран Шмітт. Тож зупинимось детальніше на цьому аспекті, який розкриває сутність позамузичних інтенцій формування музичного задуму першої п'єси диптиха.

Всі складники сценічної презентації суттєво оновлювались в «Театрі мистецтв». Небувалого втілення набували мізансцени та сценічний дизайн спектаклів, що створювались під впливом естетики символізму. Щоб затвердити нові закони організації театральної репрезентативності, у 1891 році журнал *Revue d'Art* надрукував статтю, в якій було зазначено: «Мова створює як декорації, так і все інше» [135, с. 118]. Це стало справжнім маніфестом для символістів, і власне Поль Фор писав у своїх мемуарах: «Це вірування, наше Євангеліє» [там само].

Такий акцент на мові як сутності усього, що є і може бути, перемикав увагу на глибинні закономірності мислення і уяви; він виводив творчі інтенції митця за межі їх повсякденних чи земних обрисів у сферу чистої логіки, зв'язків між різними явищами буття, у той простір *correspondences* (відповідностей), який визначив «батько символізму» Ш. Бодлер. Тому всі елементи вистави, її візуальні і звукові частини залежали від мови і мали вплив на глядача.

Основною задачею організації спектаклю було те, що глядач не повинен був відволікатись на ефекти реквізиту, костюмів, декорацій, а мав «повністю віддатись волі поета і побачити, згідно уяві, жахливі та чарівні обриси країни мрій <...> Таким чином, театр буде тим, чим він має бути: *приводом для мрії*» [135, с. 118].

Ця теза виявилась дуже актуальною для культури свого часу. Перенесення смислових акцентів в глибину художньої структури, а також включення самого глядача (читача, слухача) в процес створення цілого відповідав новим світоглядним орієнтирам мистецтва *fin-de-siècle*. Очевидно, що і Флоран Шмітт, узагальнюючи образ Дебюссі як митця, залишає цей важливий смисловий аспект. Мова як засіб комунікації зі слухачем виступає основним параметром створення неповторного художнього цілого. Тому особливості композиції музичної п'єси через алузії до творчості Поля Фора і його «Театру мистецтв» проявляються більш повно.

Підкреслимо, що в історії французької культури Поль Фор залишився не тільки як засновник «Театру мистецтв», але і як неперевершений майстер мови. Починаючи з 1897 року він видає поетичні збірки, що протягом життя склали 17 томів творів, написаних у новій манері ритмічною прозою — *Les ballades françaises* («Французькі балади»). Надзвичайна краса їх мови і досконалість форми принесли їх автору ще за життя таке визнання, що у 1912 році Поля Фора було визнано «Принцом поетів» за результатами голосування, організованого п'ятьма газетами: *Gil Blas*, *Comœdia*, *La Phalange*, *Les Loups* і *Les Nouvelles*. Симптоматично, що до нього цей високий титул мали Поль Верлен і Стефан Малларме — геніальні поети-символісти, що затверджували нові принципи єднання смислу і слова, звуку і його вербального втілення.

Поль Фор активно пропагує свої творчі принципи. З 1903 року він щовівторка (продовжуючи традиції Малларме) організовує читання віршів у *Closerie des Lilas*, а у 1905 році друкує збірку «Вірші і проза», щоб донести до сучасного читача нові форми ритмічної прози та оформлення поетичного задуму відповідно до сучасних пошуків. У неї увійшли також вірші інших модерних поетів Гійома Аполлінера, Макса Жакоба, П'єра Луїса. Симптоматично, що вірність своїм символістським переконанням Поль Фор

зберігав протягом усього життя. Так, у 1937 він був серед засновників Академії Малларме разом з такими відданими послідовниками його ідей як Сен-Поль-Ру, Едуард Дюжарден Франсіс Віє-Гріффін (президент), Моріс Метерлінк, Жан Ажалбер, Андре Фонтенас, Фердинанд Герольд, Альберт Мокель, Поль Валері.

Закономірно, що Флоран Шмітт мав тісні зв'язки з Полем Фором як видатним діячем французької культури першої половини ХХ ст. Не дивно, що він і безпосередньо звертався до текстів поета-символіста: два вірші були покладені на музику у «Шести хорах» (1931). Тож звернення до балади Поля Фора у творі, присвяченому пам'яті Клода Дебюссі, є очікуваним і природнім.

З прекрасних текстів Поля Фора Шмітт обирає баладу, в центрі якої знаходиться образ Пана, такий близький Дебюссі і різноманітно представлений в його творчості. Так, на спільних творчих настановах Шмітта і Дебюссі в цій п'єсі зупиняється у своїй статті С. Деоба, зазначаючи, що «виявлена нами спільність принципів тематичної організації у творах Дебюссі та Шмітта ... переконливо свідчить про ретельно здійснену рецепцію: хоча “на слух” зближення з Дебюссі не є помітним, неможливо ігнорувати високий рівень засвоєння запозичених у нього композиційних підходів» [23, с. 206]. Однак здійснений аналіз українським дослідником відповідає його завданню «активувати поняття рецепції в контексті впливу музики К. Дебюссі на його сучасників та розширити уявлення про комплекс дебюссістських прийомів, що найактивніше підлягають рецепції» [23, с. 195], тоді як наше спрямування буде іншим. Поставимо собі на меті розглянути цю п'єсу не тільки один із зразків «рецепції дебюссізму» [23, с.206], але і як виявлення *самостійного і неповторного* музичного мислення Шмітта.

Флорана Шмітта, як і багатьох композиторів-сучасників, зачаровує античний образ Пана — бога пастухів, лісів, який є символом родючості природи. Згідно з давньогрецькими міфами, образ Пана не віддільний від

флейти. Саме в такому симбіозі Пан (Фавн) входить у французьке мистецтво, зокрема, через знамениту еклогу Малларме, яка надихнула Дебюссі на створення симфонічного прелюду «Післяполудень Фавна». Як відомо, античний образ Фавна отримує численні музичні втілення, зокрема, у другому зошиті «Галантних свят» Дебюссі на вірші Поля Верлена (мініатюра «Фавн», 1904), у п'єсі Дебюссі для флейти соло «Сірінкс» (*Syrinx*, 1913), а також у його вокальній мініатюрі «Флейта Пана» (*La flûte de Pan*) — із циклу «Пісні Білітіс» на тексти П'єра Луїса (*Chansons de Bilitis*, 1897–1898).

Текст Поля Фора, очевидно, зацікавив Шмітта своєю невимовною глибиною і широким спектром алюзій: «Пан сперся на лікті в глибині місячних пшеничних полів. Тоді з сусіднього лісу соловейко співає до прекрасного повного місяця, який, піднявшись голосом, <...> ніби відпочиває — краще, ніж квітка на фонтані» [171]. Перший рядок цього прозового тексту композитор обирає як назву усієї музичної композиції. У трактуванні смислів поетичного твору він слідує за принципами символістської естетики, що так рельєфно проступають в організації поетичного дискурсу:

«Пан замовкає; не заважає ... неухважний до очерету, і сумний. Спершись ліктями на землю, він відчуває вагу всього свого намиста з мертвих місяців... Він думає про мертвих богів? Чи думає він про твори, які знову відвідала його флейта: річки, вітерець, ліси, світанок — усі твори мертвих богів?... І раптом Пан назавжди кидає на землю найвищий крик кохання» [171].

Саме ці символістські парадигми — мовчання (Пан замовкає) і інтелектуальної напруги («найвищий крик кохання») — композитор обирає як основні смислові орієнтири для музичного рішення. Тож він не ставить задачі звукозображення чи ілюстративного відтворення образу давньогрецького бога, але трактує текст відповідно до принципів символістської поезії, що були широко репрезентовані у французькій культурі того часу.

Оригінальність бачення Шмітта була високо оцінена критиками. Зокрема, французький історик і музикознавець Мішель Флері залишив яскраву думку відносно цієї п'єси: «Цим зворушливим твором Шмітт закриває чарівну книгу, відкриту 30 років тому «Прелюдією A l'après-midi d'un faune» [171].

Другий номер диптиха *La tragique chevauchée* («Трагічна поїздка») має основою поему Байрона «Мазепа». Ці зв'язки з літературним першоджерелом Шмітт акцентує не тільки в назві, яку буквально можна перекласти як «Трагічне скакання на коні», але й в оркестровій версії п'єси, куди композитор безпосередньо включає епіграф із поеми Джорджа Гордона Байрона «Мазепа».

Поема Байрона «Мазепа» (1819) була створена на основі книги «Історія Карла XII» (1731) видатного французького письменника і філософа Вольтера. У контексті великого інтересу до України у XVIII столітті французький автор виявив посилену увагу до постаті гетьмана Івана Мазепи і описав епізод його біографії про несамовите кохання юного козака до польської красуні дружини графа Фальбовського. Згідно з легендами, якими було оповите життя знаменитого українського воїна, коли Мазепа був пажем польського короля Яна II Казимира, його звинуватили у перелюбстві з дружиною польського шляхтича і покарали, прив'язавши до дикого коня, якого відпустили скакати в степ. Особливо драматичною сценою в цьому в покаранні був напад вершника зграї вовків у лісі, після якого напівживого Мазепу кінь приніс в Україну, де його до життя повернула українська дівчина.

Байрон зацікавився цим викладом біографії українського гетьмана в контексті загального інтересу митців-романтиків до національних культур, питань їх специфіки, а також відлунь героїчного звучання української Доби Козацтва, що був таким привабливим для письменників XIX століття. Байрон трактує цю історію як зразок романтизованої долі сміливої людини, що є незалежною від суспільства, чужих думок і власного страху, а керується

сильними почуттями і покликами свого «я». Посилюючи цей аспект, англійський поет розгортає оповідання від першої особи й вкладає історію у вуста самого українського гетьмана, який згадує шалені роки своєї юності. Такий прийом поглиблює відчуття «правдивості» подій і емоційну напругу поетичного дискурсу, який не є відстороненим від читача, а затуляє його у коловорот яскравих образів і живописних сцен.

Головна ідея поеми, що проступає через читання тексту поета-романтика, — це ідея свободи людини, виявлення її почуттів і устремлінь. Тому в ній особливого значення набуває романтичний образ коня, який скаче через ліси й степи, ні ким не керований. Власне цей біг коня знаходиться в центрі поеми британського поета (IX Пісня) і передається динамічним нестримним потоком яскравих порівнянь і епітетів:

Вперед, вперед! — нестримний рух.

Мені забило вітром дух

І я побачити не міг,

Куди мій кінь порскливий біг.

Лише займалося на світ,

А він од замкових воріт,

Почувши волю степову,

Летів, збиваючи траву [3].

Цікаво з позицій сьогоденного дня звернутись до змісту і композиції поеми Байрона. В ній поет порівнює Мазепу з Олександром Македонським і презентує як справжнього героя, велич якого перебільшує славу легендарної Скіфії (*All Scythia's fame to thine should yield*). Однак симптоматично, що захоплююча динамікою внутрішніх подій і їх відлунням у вчинках та біографічних поворотах історія “заколисує” шведського короля. Він засинає, слухаючи розповідь Мазепи. Тож сповнене несамовитих вчинків життя

українського гетьмана залишається непочутим представником іншої культури. Подібна розмежованість культурних реалій є вельми показовою і набуває особливих смислових обертонів сьогодні.

Образи поеми Байрона надихали багатьох європейських митців, а сам Мазепа став одним з найбільш популярних персонажів французьких художників. Ми знаходимо його зображення на картинах Теодора Жеріко («Паж Мазепа» — *La page Mazeppa*, 1820), Ежена Делакруа («Мазепа прив'язаний до дикого коня» — *Mazeppa attaché sur la croupe du cheval sauvage*, 1824), Густава Буланже («Страждання Мазепа» — *Le Supplice de Mazeppa*, 1827), Ораса Верне («Мазепа на коні» — *Mazeppa aux chevaux*, 1820; «Мазепа на волках» — *Mazeppa aux loups*, 1826). Цей сюжет також продовжує звучати і в другій половині XIX століття, зокрема, на картині Теодора Шасеріо «Козацька дівчина знаходить непритомне тіло Мазепа» (*Une jeune fille cosaque trouve Mazeppa évanoui sur le cheval sauvage*, 1851).

Свої версії ця історія знаходить і в музичній творчості романтиків. Серед найбільш знаменитих творів — композиції Ференца Ліста: Трансцендентальний етюд №4 «Мазепа» (1838, варіант 1840) і симфонічна поема «Мазепа» (1851). Показово, що один із найбільш глибоких західних митців XIX, який значно оновив подальші перспективи розвитку європейської музики, послідовно звертався до неповторного образу носія української ментальності. Без сумніву, Ліста притягувала рідкісна духовна сила постаті українського гетьмана, а також загадкова атмосфера, що панувала навколо його життя, адже до сьогодні правда і міфи, історичні факти і затвержені легенди продовжують бентежити дослідників і науковців.

Тож зацікавлення Флорана Шмітта цим героїчним романтизованим топосом не є випадковим. Звернення композитора до поеми Байрона можна пояснити також загальним піднесеним емоційним тонусом його творів.

Надзвичайна віртуозність і над-буденність музичних задумів Шмітта визначали його тяжіння до таких позамузичних джерел, які могли б виступити основою монументальних розгорнутих композицій із складними драматургічними зламами і поворотами. Поема знаменитого британського поета, а також її відлуння в європейській культурі наступного століття, посилювали інтерес Шмітта до постаті Мазепи, яка концентрувала на собі всі ці устремління французького автора. До того ж, потрясіння воєнних років, що звучали дуже актуально в повоєнній Європі, підтримували прагнення Шмітта до таких тем, які потенційно могли б розкриватись з максимальною емоційною напругою і динамікою.

Ще один аспект, на який слід звернути увагу, це присвята п'єси видатному піаністу, представнику французької піаністичної школи Альфреду Корто. Цей факт також коментує українська дослідниці О. Михайлова, акцентуючи важливість спадкоємності традицій у французькій культурі загалом і цінність творчого спілкування її обраних представників, що рельєфно проступає через присвяту, актуалізуючи певні мистецькі кола навколо Ф. Шмітта і А. Корто [68]. Однак жодна робота українського дослідника не пояснює вичерпно програмну назву диптиха і принципи його об'єднання. Сам композитор також ніколи не пояснював особливості програмної назви, тому спрямуємо подальший аналіз диптиха у напрямку відповіді на це питання, яка стає можливою в аспекті дослідження стильових параметрів мислення митця.

3.2.2. Музична стилістика циклу

Перша п'єса «Пан внизу пшениці місячної причаївся» у фортепіанному оригіналі має назву «Присвята Клоду Дебюссі» і епіграф з балади Поля Фора. Показово, що в оркестровій версії Шмітт знімає присвяту і називає цю частину «Сум Пана» (*Tristesse de Pan*). Така зміна назви в

оркестровій версії більш рельєфно відсилає до творчості Дебюссі (оркестрової прелюдії «Післяполудень Фавну» і фортепіанної п'єси «Острів радості»). Алюзії до знаменитого оркестрового прелюду Дебюссі у цій п'єсі проявляються на різних рівнях: використання тричастинної форми з великим значенням варіаційності в кожному розділі, мало контрастний тематизм розділів, характерні для Дебюссі принципи будування тематизму.

П'єса має тричастинну форму з скороченою репризою, що також характерно для творчості Дебюссі, але не є стилізацією. Композитор це вирішує з позицій власного стилю і свого відчуття фактури, що, як і в інших його п'єсах, залишається яскраво індивідуальним.

Перший розділ (тт. 1–20) побудований як три проведення основної теми. Перше проведення (тт. 1–6) багато в чому виконує функцію вступу. Як і в інших творах, композитор використовує багат шарову фактуру. В темі можна виділити 3 елементи.

Перший елемент — це мотив, що починає п'єсу і звучить як таємничий зачин в низькому регістрі. Після його повтору на іншій висоті, після пасажу з'являється другий елемент теми — характерний хід паралельними терціями, що подвоєні в октаву в середньому і високому регістрах, який є алюзією до Прелюдії «Вітрила» Дебюссі. Треба підкреслити, що одночасно в нижньому регістрі розвивається секундовий низхідний хроматичний мотив з першого елемента (*до-ля-дієз-сі-ля*), який далі буде мати велике значення в розвитку теми. Третій елемент є основним, саме на ньому побудований розвиток цієї теми. Його плавне кружляння *соль-ля-соль-мі-ре-мі-фа-дієз* з танцювальним ритмом завуальоване у пасажних хвилях в різних регістрах. Зазначена мелодична лінія подібна до тематизму «Острову радості» і також пов'язана з присвятою п'єси Дебюссі.

Друге проведення теми (тт. 7–12) представляє її значно варійований виклад. В ньому присутні всі елементи теми крім ходу терціями і з'являється новий елемент — трель на *фа-дієз* першої октави з подальшим рухом широкими інтервалами, що нагадують партію флейти. І дійсно, в оркестровій версії цей елемент і трель композитор долучає флейті, а тема доручена валторнам, що також викликає асоціації до «Фавну» з його початковою флейтою і валторною в середньому розділі. Сама тема в більш низькому регістрі набуває скерцозний характер, тобто певною мірою її можна розглядати як першу варіацію теми (що також характерно для «Фавна» Дебюссі).

У 10 такті Шмітт зупиняє рух на акорді *ля-мі-сі-бемоль-ре-соль-до-мі*, з якого починається колористичне «споглядання» фонізму трьох акордів (тт. 10–12). Кожен розфарбований на цілий такт пасажною технікою. Подібне вслуховування у звукову вертикаль також характерно для Дебюссі.

Одночасно ці такти стають умовною зв'язкою-переходом до третього проведення теми (тт. 13–20). Воно побудовано як динамізоване проведення, перше кульмінаційне екстатичне звучання теми.

Середній розділ простої тричастинної форми (тт. 21–30) починається контрастно. Композитор вводить новий матеріал. Це дві поступеневі мелодичні лінії, які рухаються в протилежному русі на витриманому басу. Перша з них, яка піднімається вгору, підтримана розкладеними паралельними секстакордами, а друга, що йде зверху вниз — викладена також паралельними секстакордами, але без фігурацій. Слід зауважити, що такий рух мелодичних ліній в різному напрямку також характерний для Дебюссі і викликає багатий асоціативний ряд, наприклад, до першої Прелюдії «Дельфійські танцівниці».

Після двотактового проведення цього матеріалу композитор в тт. 23–24 робить вставку, яка представляє варіантне викладення фактури першого розділу. В тактах 25–27 знов повертається тема середнього розділу, що звучить

у новому варіанті, з більш колористичною і більш щільною фактурою. В наступних тактах 28–30 композитор знов повертається до фактури і матеріалу першого розділу в оновленому вигляді. Показово, що при всій наочній імпровізаційності середній розділ має чітку структуру: 2+2+3+3. Подібна внутрішня конструктивна логіка характерна для композитора. При цьому тут, як і у всій п'єсі, композитор уникає строгої метричності за рахунок частоті зміни розміру: 3/4, 9/8, 3/4, 15/8, 9/8.

В останніх двох тактах композитор робить стрімке крещендо, яке приводить до репризи.

Реприза простої тричастинної форми (тт. 31–41) є динамізованою і скороченою. Зауважимо, що скорочення реприз є характерною рисою мислення Клода Дебюссі. Її звучання екстатично, з охопленням всіх регістрів рояля, на *fortissimo*. В ній композитор в основному звертається до першого мотиву першого розділу і до фактури другого проведення теми того ж розділу.

Середній розділ складної тричастинної форми (тт. 42–63) є контрастним до попереднього. Композитор спрощує фактуру, зменшує динаміку (*piano*), ставить позначки «скерцандо» і «меланхолічно». Все це створює зовсім новий образ. В тріо виділяється мелодія, яка проводиться октавами і побудована як фраза широкого вокального дихання. Цей мелодичний пласт композитор нотує в розмірі 6/4. Пульсуюча лінія супроводу, де використано ритмічну фігуру пунктиру з попереднього розміру, нотована на 12/8, а лінія басу з поодиноким звуком *сі*, який є умовною тонікою, нотована в розмірі 4/4.

Таке ритмічне оформлення всіх трьох ліній фактури (багатолінійність фактури характерна для композитора) створює колористичне примхливе і, водночас, ліричне звучання. В подальшому розвитку композитор продовжує метричне і ритмічне поліп'єднання фактурних пластів. Так, в 45 такті розміри змінюються відповідно 9/4, 18/8, 6/4.

Розгортання мелодії в подальших тактах композитор цікаво висвітлює фактурним елементом. Він починає проводити мелодію одноголосно, але до кожного звуку приписує подвійний флажолет в дві октави, що створює колористичне оновлене звучання і за рахунок високого регістру привносить відчуття звучання дзвіночків.

Наступним етапом варійованого викладу мелодії стає її октавне ущільнення і насичення фігураціями. На кульмінації тріо (тт. 50–51) контрапунктом до мелодії з'являється основна інтонація теми першого розділу. Таке поліфонічне поєднання синтезує матеріал всіх розділів і створює безперервне варіювання основної теми першого розділу.

Тріо закінчує велика зв'язка (тт. 52–63), яка починається з ефектного пасажу через всі регістри фортепіано, а потім побудована на фактурних елементах першого розділу, що органічно приводить до загальної репризи.

Реприза (від 64 до кінця) значно динамізована, тому більш рельєфно проступає ідея розчинення і гальмування, а також ніби відходу у небуття, які втілено композитором. Вона починається з проведення теми у фактурі схожій на друге проведення теми у першому розділі (з 7 такту), але в репризі Шмітт трансформує її. Мелодичну лінію композитор проводить в трьох октавному подвоєнні, яке звучить відповідно у першій і четвертій октавах. Само по собі таке подвоєння створює яскраве звучання. Композитор посилює колористичний ефект тим, що до кожного звуку мелодичної лінії дописує форшлаг з двох нот, які складають широкі інтервали і певною мірою заповнюють трьох октавний простір.

Цікаво, що для верхньої лінії композитор використовує форшлаг у висхідному русі, а для нижньої лінії — навпаки, в низхідному русі. При цьому кожен форшлаг в обох лініях використовує одні і ті самі звуки. Все це створює надзвичайно колористичний ефект дзвоників у високому регістрі і звучить

казково і орієнтально, а також набагато ліричніше, ніж в першому розділі. Подобне викладення мелодичної лінії спирається на витримані кварта в басах, що кореспондує до першого розділу.

У четвертому такті репризи (т.67) вже у середньому регістрі з'являється другий і третій елементи теми, а в наступному — і перший елемент теми. Тобто композитор в репризі комбінує появу основних елементів теми і певною мірою ретроспективно підкреслює композиційне значення другого проведення теми на початку п'єси.

Розвиток матеріалу в репризі побудований на перших двох елементах теми з поверненням відозміненої фактури її першого проведення і спрямований на гальмування і розчинення тематизму у просторі.

Останній динамічний сплеск, як коротка хвиля, відбувається у 81 такті, де домінують терції другого елемента. Вони створюють колористичне зіставлення септакордів. В цей момент вперше одночасно (поліфонічно) композитор проводить перший і другий елементи теми, що утворює синтез основних мотивів п'єси. Заклучні три такти на *pianissimo* остаточно фіксують основну ідею репризи розчинення матеріалу у просторі, ніби віддалення краси і рельєфності музичної тканини і перехід у небуття, що кореспондує з програмною назви п'єси.

Друга п'єса циклу «Трагічна поїздка» присвячена Альфреду Корто. Вона створює контрастний до першої п'єси образ постійного напруженого, стрімкого руху з несподіваними акцентами. Всі засоби виразності спрямовані на втілення невпинного просування, яке в своїй невідворотності народжує драматичний і навіть трагічний образ. П'єса є досить масштабною і побудована як рондоподібна форма, в основі якої — складна тричастинна форма з повторами частин. Треба підкреслити, що теми різних розділів, як правило, мало контрастні і є варіантами основної теми. Подібна мала контрастність

тематизму спрямована на створення єдиного невинного руху, який пояснюється програмною назвою. Також зауважимо, що як і в першій п'єсі, композитор уникає періодичної метрики і часто змінює метри.

Перший розділ А (тт. 1–29) експонує основну тему, основну фактурну модель і основну ритмічну фігуру. Основна тема проводиться в перших шести тактах. Саме тут композитор задає основну ритмічну фігуру — це затактова шістнадцята і гострий пунктир з вісімки і шістнадцятки, але замість крапки — шістнадцята пауза. На цій ритмічній фігурі побудований весь матеріал п'єси.

В аспекті звуковисотності композитор обирає максимально дисонуючі інтервали і співзвуччя — в основному септіми (особливо великі), секунди, зменшені октави і тритон. Таке дисонантне звучання акцентує ритмічну остинатність і фактурну подібність. Ефект напруження посилюють використання в перших тактах низького регістру, а також різкі контрасти затактованих шістнадцяток на *forte* і основного матеріалу на *pianissimo*. Треба відзначити, що вже на початку п'єси композитор знаходить основні мелодичні мотиви. Це затактова низхідна терція *сі-бемоль-соль*, а також мотив *сі-до-дієз-мі-до-дієз* (5 т.).

Друге проведення теми — значно масштабніше (т.7–29). Воно побудоване як динамічне і регістрове крещендо. Композитор не повторює тему точно, а виокремлює основні мотиви і розвиває їх, з одного боку, як рухоме остінато, а з іншого у мелодичному і гармонічному планах. Тобто створюється двочастинна структура, де друге проведення не просто розвиваюче, а навіть розробкове. Відчуття єдиної хвилі створює ритмічна остинатність. У мелодичному аспекті композитор максимально використовує рух малими терціями, також в мелодичній лінії починає проявлятися пентатоніка, що буде важливою в подальших розділах п'єси. В гармонічному плані композитор оперує

дисонантними септакордами і неакордовими співзвуччями, що створює вкрай напружене звучання.

Закінчується друге проведення своєю кульмінацією, що типово для Шмітта. В даному випадку це тремоло на септакордах *сі-ре-бемоль-фа-бемоль-ля* і *до-дієз-мі-сі* на *fortissimo* у високому регістрі. Два останніх такти презентують характерний для стилю композитора пасаж септакордами через всі регістри. Таке закінчення певною мірою фактурно розмежовує розділи.

Другий розділ В (тт. 30–76) побудований як проста тричастинна форма $b-b_1-b_2$. Його тема виростає з п'ятого такту основної теми, тому можна сказати, що весь цей розділ багато в чому стає подальшим розвитком розділу А. Він також використовує основну ритмічну фігуру, але в гармонічному плані є менш дисонантним, а в мелодичному — з більш вокальними мотивами фактурних ліній.

Перша частина цього розділу *b* (тт. 30–50) представляє ніби ліричний варіант основної теми. В ній немає таких динамічних і регістрових контрастів і тому вона створює доповнюючий контраст, що дозволяє виділити весь розділ *В* як окремий в складній структурі п'єси. Треба зауважити, що весь виклад теми *b* спрямований на розвиток мелодичної лінії, що в основному спирається на терції, але постійно отримує нове гармонічне забарвлення, що органічно продовжує невпинний рух всієї п'єси.

Частина b_1 — розвиваюча середина простої тричастинної форми. В ній також продовжується невпинний мелодичний і гармонічний розвиток, а її виокремлення є досить умовним і скоріше структурним. Композитор максимально вуалює тут межі форми за рахунок невпинного руху. Середина продовжує хвилеподібний рух з постійними, але невеликими підйомами і спадами, які створюють примхливе викладення тематизму.

Частина b_2 є скороченою репризою (тт. 69–76). Проакценуємо, що скорочення реприз є характерним для першої п'єси циклу, а також є типовою рисою Дебюссі. І хоча ця п'єса не присвячена Дебюссі, відгомін присвяти першої частини циклу проступає і в цій п'єсі. Це створює додаткове об'єднання п'єс в диптих. Реприза продовжує розвиток і викладення матеріалу в ній також варіантно-варіаційно. Як і в інших творах композитор не використовує точну репризу. Репризи у нього завжди динамізовані. В даному випадку для створення безперервного руху і наскрізного розвитку.

Підкреслимо, що знову-таки репризу можна виділити лише структурно, адже з точки зору формотворення це ще одне варіаційне викладення теми. І знов, як і перший розділ А, композитор завершує низхідним пасажем, після якого звучить зв'язка, в якій вперше в п'єсі на два такти зникає основний пунктирний ритм, а мелодичний мотив збирається в акордову вертикаль, що підкреслює межу розділів.

Третій розділ A_1 (тт. 79–93) — скорочене проведення основної теми розділу А. Воно як завжди у Шмітта — значно варійоване. На відміну від першого проведення тема починається в середньому і верхньому регістрах і на витриманому басу *фа* у великій і контр-октавах. Це значно впливає на характер звучання. Тема певною мірою втрачає своє активне і жорстке звучання і органічно продовжує настрої попереднього розділу В. Композитор змінює звуковисотність мотивів, але обережно ставиться до їх гармонічного інтервального складу, що також оновлює звучання. Така зміна настрою посилюється тихою динамікою лише з одним невеликим крещендо у 84 такті.

Поява репризи створює арку до першого розділу, але одночасно готує новий розділ С, який є контрастним до всього попереднього матеріалу.

Розділ С (тт. 94–166) — це епізод також побудований як тричастинна форма і за функцією схожий на тріо в складній тричастинній формі.

Перша частина цього епізоду *c* (тт. 94–114) експонує контрастну нову тему. Вона є більш ліричною, наспівною і пов'язана із людськими переживаннями, красою, що викликають уявлення про ідеальний образ. Його створює мелодія, що фактурно виділена як верхній голос (вперше в п'єсі). Таке фактурне рішення нагадує «романс для фортепіано» і ці несподівана жанрова основа посилює контраст і виокремлює цю тему.

Вже сама мелодія заслуговує на увагу: *сі-до дієз — сі-бемоль-соль-сі-беклар-ре-фа-соль-ре-бемоль* (перша фраза). Вона нагадує мелодіку Дебюссі. Композитор використовує відносно довгі тривалості (чого не було в попередніх розділах), а також уникає появи нових звуків на сильних долях, що створює відчуття того що мелодія шаріє на акомпанементом.

Цікаво, що акомпанементом до цієї мелодії слугують варіанти септакордів, які були в основній темі (розділу А). Також композитор зберігає основний ритмічний пунктирний малюнок. Майстерність композитора проявляється в тому, що таке ритмічне оформлення створює нове звучання. Воно досягається також за рахунок достатньо вузького діапазону (перша октава) і сильного уповільнення гармонічного ритму. При цьому підкреслимо, що присутність основної ритмічної фігури продовжує єдину наскрізну драматургічну лінію. Такий ефект нового звучання обумовлений і тим, що серед усіх септакордів Шмітт залишає малі зменшені септакорди на початку, чим значно пом'якшує відносну консонантність звучання.

Подальший розвиток цієї теми спрямований на посилення ліричного характеру, створення патетичної напруги за рахунок розширення регістру (мелодія піднімається догори), гармонічного варіювання і примхливості ритмічного малюнку теми.

В 112 такті несподівано з'являється матеріал основної теми А різким динамічним і гармонічним контрастом. Подібна вставка відзначає закінчення частини *c* і переходу до середнього розділу *c*₁ (тт. 115–132).

Ця середня частина — розвиваючого типу. Вона продовжує наскрізний рух і цього розділу і всієї п'єси в цілому. Оновлення матеріалу відбувається за рахунок фактури, в якій з'являються досить широкі реєстрові лінії з другого розділу В. Також тут мелодичний голос збагачується окремими контрапунктами басової лінії, що створює свій самостійний пласт контрапунктичного типу. Підкреслимо важливість хроматичних ходів *ре-бемоль-ре-бекар-мі-бемоль-мі-бекар-фа-фа-дієз* і одночасно *мі-бемоль-ре-ре-бемоль-до* довгими тривалостями в тт. 119–123, які стануть джерелом окремих тем в подальших розділах.

Реприза цього розділу *c*₂ (тт. 132–159) повертає тему до первинної фактури, але, як завжди у Шмітта, не є точною, а представляє її мелодичний і гармонічний варіант. Показово, що вона є синтетичною: з 137 такту в ній з'являється викладення, що до цього звучало в середній частині (*c*₁), а згодом повертаються і контрапунктичні хроматичні лінії в інших голосах. Все це посилює динаміку розвитку, при якій ***варіаційність нівелює репризність як повторність.***

У кульмінації репризи (тт. 150–159) акумулюється нова мелодична лінія, яку композитор виводить на перший план у високому реєстрі, а також підсилює октавним, а згодом і акордовим подвоєнням. Ця мелодична лінія — натхненне лірико-патетичне сходження по звуках пентатоніки від *ля* другої октави до *сі* третьої. Такий ліричний акцент стає закономірним результатом всього тематичного руху в цьому розділі. Показово, що саме ця тема з'явиться в коді п'єси, що створює драматургічну арку. Підкреслимо, що її рух продовжується на фоні основної ритмічної формули. Тому такий відносно контрастний тематичний елемент органічно вписаний в наскрізний розвиток, притаманний

всьому твору. Цю кульмінацію композитор також підкреслює динамікою: звучання посилюється від *forte* до *fortissimo*, а тема опановує крайні регістри інструменту.

Контрастним поверненням фактури першого розділу А починається семитактова зв'язка (тт. 160–166), яка приводить до *репризи* A_2 (тт. 167–194).

Цей розділ є умовно найбільш точним повторенням першого розділу, але все одно він має варіаційне викладення, де відозмінюються і фактурні елементи (дуже часто за рахунок ущільнення), і структура. Власне тема тут викладена 5 тактів (на відміну від 6 тактів в розділі А), а друге проведення займає так само 23 такти, але представляє нові мелодичні і гармонічні варіанти. *Підкреслимо, що попри всю зовнішню імпровізаційність матеріалу, він завжди дуже чітко структурований і оформлений.* В драматургічному плані — це повернення до першого гострого і напруженого характеру теми.

Наступний розділ C_1 (тт. 195–229) — повертає контраст між основною темою і матеріалом розділу С.

Лірика теми С ніби знов пробивається крізь остінатне звучання основної теми і за рахунок свого подальшого розвитку стверджує своє існування. В цьому розділі композитор відмовляється від тричастинності, яка була у розділі С, а вибудовує його як чотири проведення, що скоріше окреслюють двочастинність, де в кожній частині по два проведення. Як завжди, навіть перше проведення значно змінено. Композитор все переносить на кварту догори, робить деяку перегармонізацію, що значно оновлює звучання теми.

У другому проведенні теми (тт. 205–213) композитор енгармонічно змінює тони з бемолів на діези, обережно перегармонізовує тему і вона по-іншому виглядає в нотному тексті і безумовно оновлюється в звучанні в цілому зберігаючи ліричний характер.

Третє і четверте проведення теми (тт. 213–229) продовжують звуковисотні зміни. В третьому проведенні тема піднімається на півтони, а в четвертому — ще на півтони в гору. Також значно змінюється і мелодична лінія. Треба підкреслити подібність звучання третього і четвертого проведення, а також наголосити, що кожна з них по 8 тактів. Тобто знову ж таки вони є структурно врівноваженими.

Розділ A₃ (тт. 230–270) вривається контрастом звучання. Він повертає напружений і драматичний настрій основної теми, хотя багато в чому побудований на матеріалі В. Тому ця реприза виходить деякою мірою синтетичною, адже об'єднує матеріал перших двох розділів, але це відбувається природньо, адже обидві теми цих розділів є спорідненими. Композитор структурно вибудовує розділ як три проведення, що окреслюють тричастинну форму. Знов підкреслимо структурну врівноваженість частин: 12+12+18 тактів, яка «тримає» наскрізний розвиток.

Вже у п'ятому такті проведення теми (т.234) композитор вводить в мелодичному плані новий мотив: низхідна велика септима, яка двічі повторюється. Такий агресивний мелодичний хід є новим, але його ритмічне оформлення (форшлаг-вісімка) походить з першого мотиву основної теми.

Друге проведення теми звучить на терцію вище як ще один її варіант. У третьому проведенні від теми залишається новий форшлаговий мотив, а також постійна ритмоформула. Це проведення, як і інші репризні проведення, є підходом до кульмінації, що типово для мислення композитора.

П'єса закінчується *кодою* (тт. 271–312), яка вибудовується з трьох зон, що чітко відокремлені генеральними паузами одна від одної. Фактично, це кода до всього диптиха, якщо брати до уваги її розмір і насиченість музичними подіями. Подібна кода продовжує традиції бетховенського симфонізму, для якого характерним є присутність численних хвиль розвитку, багатовимірність

драматургічного каркасу твору, трактування коди як важливої зони остаточної трансформації тематизму і ствердження основної ідеї. Її поява — свідчення ретельної роботи композитора над цілісністю циклу і масштабності його мислення. Закономірно, що пізніше Шмітт ще раз звертається до написаного фортепіанного твору і розкриває його оркестровий потенціал безпосередньо в оркестровому прочитанні.

Перша зона коди відзначена вторгненням контрастного матеріалу. В басу протягується *фа-дієз* контр-октави, на фоні якого у великій і малій октавах тричі відокремлений паузами акцентно простукується дисонантне співзвуччя *фа-дієз-ля-бемоль-до-дієз-мі-дієз-соль*. На перший погляд, його звуковисотна основа є новою, але насправді це зібраний в єдиний гармонічний комплекс перший мотив теми, для якого характерні септими, секунди і зменшені октави. Найбільшим контрастом тут виступає відсутність основної ритмоформули, яке створює враження, що час цього бігу *зупиняється*, обривається. Замість невинної «скачки» звучать драматичні жорсткі удари співзвуччями на форте.

У третьому такті (273 т.) в середньому регістрі з'являється мотив з розділу В, який ніби хоче свого продовження, але знов переривається. Його поява після ударів співзвуччями сприймається як сильний контраст. Така драматична врізка в драматургічному плані є досить несподіваною. Пояснити її можна програмною назвою і цитатою з поеми Байрона, яку композитор використав для оркестрової версії. Шмітт не зображає напад вовків, а драматургічно відтворює момент зламу і опосередковано слідує за сюжетом.

Контрастне зіставлення композитор використовує двічі, але при другому проведенні мотив з розділу В розширюється масштабно і спускається в нижній регістр.

У такті 279 матеріал з розділу В стискається до октави *фа-дієз* в нижньому регістрі і звучить в основній ритмічній формулі 2,5 такти для того,

щоб створити органний пункт. На його основі з'являється надзвичайно колористична низка висхідних акордів, що підіймається від малої октави до третьої. Починаючи свій рух з малого мажорного септакорду *соль-до-мі-сі-бемоль*, далі ці співзвуччя розшаровуються: в одній лінії рух іде паралельними збільшеними терціями (акустичними квартами), а другий — тритонами, квартами і квінтами. Все це застигає в складному співзвуччі *соль-до-ре-бемоль-фа-дієз-мі-ля-сі-бемоль-ре-дієз*. В цей момент басова педаль *фа-дієз* знов динамізується за рахунок свого інтонування в основній ритмоформулі.

Загалом, слід зауважити, що такий «підйом» на *pianissimo* асоціюється з викладенням ліричної теми і опосередковано може нагадувати початок опер «Травіата» Верді і «Лоенгрін» Вагнера. Подібні алюзії виникають через висхідний рух, високий регістр, широке розташування акордів, які створюють враження звучання високих скрипок і використовуються композиторами, як ідеальне звучання теми кохання. Ці алюзії підтверджуються інструментальним рішенням в оркестровій версії. Композитор витриманий бас доручає контрабасам і тремоло літавр, а основний висхідний рух виконують всі струнні, які поодинокі підтримуються засурдиненими валторнами, а також фаготом і англійським рожком. Саме домінування тембру струнних створює багатовимірний асоціативний ряд.

Після генеральної паузи починається *друга зона* (т.т. 289–300). Її виростає з репризи розділу С. Вона значно трансформується і звучить у найбільш повільному в п'єсі темпі *Lento*, тобто чвертка перетворюється на половину з крапкою. В контексті невпинного стрімкого пунктирного руху подібне гальмування надає особливої драматургічної значимості музичному матеріалу. Одноголосна мелодія, яка підтримується витриманими акордами, піднімається від *ля* першої октави по звуках пентатонічного звукоряду і сприймається як вокальний голос на фоні хоралу. Така фактура посилює відчуття того, що це

інший бік ідеального образу. Помірний гармонічний ритм і акордові вертикалі, які базуються на нонакордах (мажорних і мінорних), підсилюють колористичність звучання, що асоціюється з музикою Клода Дебюссі.

У п'ятому такті теми (т.293) композитор розширює діапазон звучання теми, мелодію викладає паралельними тризвуками (або октавами), додає в середньому регістрі контрапункт акордами і в подальшому розшаровує фактуру на три пласти. Це також поглиблює алузії до творів Дебюссі. Цікаво, що оркестрова версія посилює асоціації з його славетним попередником: Шмітт доручає мелодію гобою, а акорди тримають струнні з двома арфами, причому у арф (як і в фортепіанному оригіналі) використовується арпеджато. Треба зазначити, що подібне оркестрове рішення є досить характерним для Дебюссі.

Це звучання як відлуння переходить у тишу генеральної паузи, після якої починається третя зона (тт. 301–312). Вона має тихе звучання і побудована на темі розділу В. Таке викладення теми повертає основну ритмічну формулу і основні мелодичні мотиви. Саме за рахунок динаміки *pianissimo* цей варіант теми сприймається як віддалення і звучить як завершення.

В 310 такті композитор робить зупинку як генеральну паузу, після якої закінчує п'єсу на *fortissimo* початковим дисонантним мотивом теми А. Це створює ефект своєрідного Perpetuum Mobile основного образу.

3.3. Фортепіанна сюїта «Тиждень маленького ельфа Закрий-Очі»: стильові параметри

3.3.1. Специфіка прочитання літературного першоджерела і жанрового рішення

Сюїта «Тиждень маленького ельфа Закрий-Очі», ор. 58 (*Une semaine du petit elfe Ferme-L'Œil*) була створена в 1912 році для виконання на фортепіано в чотири руки. Композитор задумав її як твір, що може бути доступний

маленькому піаністу-початківцю, який тільки вчиться грати на інструменті, але завдяки участі педагога, що виконує повноцінну складну партію, художній результат має бути довершеним і цілісним. Очевидно, Шмітт думав і про виконання твору зі своїм маленьким сином. Проте сюїта має не тільки дидактичне значення. Хоча вона і містить дуже просту партію піаніста-учня, цілісне враження від виконання долає певні технічні обмеження і створює яскравий художній ефект.

В основі музичної концепції сюїти — відома казка Ганса Крістіана Андерсена «Оле-Лукойє» (1841). Її фантастичні події, чарівні перетворення, пригоди головних героїв, контрасти настроїв і характерів дозволили композитору створити яскравий твір. Оригінальність художніх ідей сюїти була настільки рельєфною, що Шмітт пізніше повернувся до неї. Він зробив оркестрову версію сюїти, додав Прелюдію й уточнив назву жанру як «хореографічний дивертисмент» (*divertissement chorégraphique*, оп. 73). Балет був представлений глядачам в Опері-Комік у Парижі 9 лютого 1924 року і викликав значний резонанс. Балетна версія більше не поновлювалась на паризькій сцені, проте фортепіанний оригінал мав щасливу виконавську долю і продовжує отримувати нові інтерпретації.

Звернення композитора до дитячої теми й казки органічно вкладалось в загальний музичний контекст французької культури початку ХХ століття. Під впливом ідей психоаналітика Зигмунда Фрейда і надзвичайно популярної його книги «Тлумачення сновидінь» (*Die Traumdeutung*, 1900) модифікувалось розуміння значення дитячих років в житті людини. Увага до прихованих шарів її існування, і особливо перших років життя, по-новому відкривала сутність дитинства і організацію його неповторного світу.

Тема дитинства активно звучала й у французьких митців на початку ХХ століття. Згадаємо драму-феєрію бельгійського символіста Моріса Метерлінка

«Синій птах», написану в 1908 році. За чарівними модифікаціями дійсності у пошуках завітного птаха протягом подорожі її головних героїв — дітей Тільтіля і Мітіль — відчутно просвічували потаємні надії людства на світанку нової епохи. В п'єсі Метерлінка за «казковими» подіями проступала вічна боротьба Світла і Темряви, яка завжди супроводжує існування людства. Казкове і філософське єднались у несподіваних поворотах сюжету в п'єсі Метерлінка, перетворюючи звичайні речі на чарівних персонажів із неповторною сутністю. Діти із відкритим серцем і очима, сповненими надії, зустрічались у своїх мандрах із такими «справжніми» персонажами як Хліб, Вода, Вогонь, Цукор, Душа Світла, Ніч, Час, Великі Радості та ін.

Згідно з думками сучасних дослідників, Метерлінк втілює у п'єсі потребу зміни сучасною людиною способу бачення навколишньої дійсності, адже без цього неможливою є перебудова свідомості [82, с. 57]. Устами феї Берілюни бельгійський драматург проголошував: «Дивні створіння люди! Коли Феї вимерли, Люди втратили зір, але навіть цього не помічають...» [82, с. 57]. Формування нового погляду на речі, за переконанням бельгійського символіста, є завданням кожної людини, яка має дивитись не тільки на те, що очевидне, а вміти виявляти приховану сутність кожної речі. Тільки за таких умов «звичайне оточення стане казковим — настане Царство Істини» [82, с. 57].

Побачити те, що приховане, вдається головним героям п'єси саме тому, що вони можуть чистим поглядом виявити неповторну сутність кожного явища і речі навколо себе, а тоді весь світ починає танцювати, рухатись, включатись у діалог. Подібний погляд на речі є справжнім ясновидінням. Власне Тільтіль і Мітіль стають “ясновидцями“, адже вони «навчилися бачити колір звуків, відтінки запахів, зазирати вглиб явищ. <...> У феєрії “Синій птах“ проникати під поверхню явищ і вчитися бачити невидимі речі драматурга надихає ідеал нової людяності, і саме його “яснобачення“ можна назвати добрим і

моральним» [82, с. 58]. Тож заклик до людства зупинитися у повсякденній рутині і по-новому подивитися на «звичайні» речі навколо себе набуває пророцького звучання напередодні катастрофічних зламів у свідомості людини, які згодом зафіксує Перша світова війна.

Головна ідея книги Метерлінка — пошуки щастя і надія його знайти — показово втілювалась і через топос *сну*, який для дитини, що позбавлена матеріальних втіх, є справжньою розрадою, радістю, можливістю потрапити до заповітного Саду, в якому збираються Великі Радощі. Цікаво, як в «дитячій історії» Метерлінк визначає ці найвищі Блаженства світу — Блаженство Споглядати Прекрасне, Радість Любити і Бути Справедливим, Радість Материнської Любові. Як проникливо звучать ці думки в загальному контексті трагічного передчуття змін у свідомості людини на початку ХХ століття. Родинні цінності і сімейні радості Метерлінк ставить на перше місце і говорить про право Людини на щастя.

П'єса Метерлінка мала потужний резонанс у європейських культурних мистецьких колах. Відзначимо, що вплив Метерлінка відчутний і в українській тогочасній літературі. Як вказує Д. Чистяк, вже від перших п'єс твори Метерлінка охоче перекладають в Україні. Це переклади Лесі Українки («Неминуча», 1901), Є.Тимченко («Сліпці», 1909; «Непроханий гість», «Всередині», «Синя пташка», 1918), М. Загірної («Монна Ванна», 1907), Н. Кобринської («Синьобородий і Арияна», 1913), М. Антонюк («Непроханий гість», 1918), В. Миляєва («Чудо святого Антонія», 1919) [115]. Серед українських письменників, які захоплювались ідеями Метерлінка, слід також назвати І. Франко, О. Кобилянську, М. Коцюбинського, а пізніше з'явилися переклади «Блакитного птаха» М. Рильського і Н. Андріанова (1965).

Відлуння ідей Метерлінка ми знаходимо й у музичних творах, пов'язаних із казковим світом, де оживають речі і явища перед очима дитини. Тут можна

назвати твори Моріса Равеля (фортепіанна сюїта «Моя Матінка-Гуска», 1908; опера-феєрія «Дитя і чари», 1925), Клода Дебюссі (балет «Скринька з іграшками» 1913). В цьому ж контексті виникає зацікавлення Шмітта дитячою тематикою і він звертається до спадщини Ганса Крістіана Андерсена. 156 казок данського митця, які виходили протягом усього його життя, були зібрані у 24 збірки й утворювали світ прекрасних пригод, чарівних сновидінь і пошуків щастя, які наповнювали життя маленьких читачів надіями й радістю.

Вибір композитором казки знаменитого данського письменника можна також пояснити тим, що в ній акумулювались важливі для французької культури ідеї, хоча дата створення самої казки була значно віддалена у часі. Чарівна історія входила в збірку Андерсена «Казки, що були розказані дітям» (1841) і, на відміну від більш ранніх збірок письменника, вже не стільки була пов'язана із фольклорними джерелами, скільки була результатом фантазії самого автора.

Поширення казок Андерсена в європейському культурному просторі було обумовлено їх довершеними художніми структурами і багаторівневими смисловими полями. З одного боку, всі казки Андерсена були написані простою мовою, що була зрозумілою дитині, але з іншого — під зовнішньою невибагливою простотою оповідання приховувався глибокий підтекст і філософські міркування, які були важливими для дорослих. Це надавало універсального значення всім казковим подіям і обумовлювало інтерес до казкового світу данського митця представників всіх поколінь.

Симптоматично, що до казок Андерсена, які перекладені майже усіма мовами світу, звертались й українські композитори. Тут можна назвати сюїту С. Борткевича «Із казок Андерсена» (1925), фортепіанний альбом Жанни Колодуб «Снігова королева» (1978) і її балет «Снігова королева» (1982), а також

однойменну сюїту для симфонічного оркестру (1982); п'єси Валерія Подвали «Дюймовочка» і «Гидке каченя» для фортепіано (1973–1977) та ін.

Серед найбільш популярних казок Андерсена — казка «Оле-Лукойє». Її назва відтворює ім'я головного персонажа, якого придумав Андерсен, спираючись на фольклорні сказання. В Західній Європі відомими є історії про «Піщану людину», роль якої полягає в тому, щоб навіювати гарні сни на дітей за допомогою магічного піску. У різних європейських мовах цей персонаж має різні назви. Андерсен створює свій образ містичного героя, що дарує дітям сон, і називає його Оле-Лукойє (дат. *Ole Lukøje*). Це ім'я включає дві частини: поширене в Данії чоловіче ім'я Оле і слово «Лукойє», яке містить зміст «Закрий очі».

Цікаво, що Оле-Лукойє — персонаж, який відповідає за дитячий сон в Андерсена, — носить із собою дві парасольки. Одна — кольорова, гарна, з красивими картинками, яка розкривається для слухняних дітей, щоб вони бачили гарні сни. Друга парасолька — без картинок, і її Оле-Лукойє зберігає для неслухняних дітей, які сплять без красивих сновидінь.

Пояснюючи сутність Оле-Лукойє Андерсен починає казку наступним описом: «Коли увечері діти сидять собі спокійненько за столом на своїх стільчиках, з'являється Оле-Лукойє. Він піднімається по сходах зовсім нечутно, бо йде в самих панчохах, відчиняє тихесенько двері і — фр! — бризкає дітям в очі солодке молоко — такими дрібними-дрібними бризками,— а втім, їх цілком досить для того, щоб повіки у дітей почали злипатися і вже не можна було б побачити його самого. Він підкрадається ззаду і дме їм у потилицю, а від цього голівки у дітей влажніють. О, так... але це зовсім не боляче, тому що Оле-Лукойє нічого поганого не хоче зробити, а бажає діткам лише добра» [1, с. 3].

Головного героя казки хлопчика Яльмара Оле-Лукойє хоче порадувати гарними історіями, які розказує кожної ночі протягом тижня. Тож казки

відокремлені одна від одної днями (а точніше ночима) тижня: Понеділок, Вівторок і.т. і. Структура казки утворює низку чарівних історій, що контрастують одна одній. Кожна казка розкриває дивовижний світ фантазії, в якому оживають речі, числа, літери, де танцюють миші, а природа постає як персоніфікований простір. Казкові пригоди речей, що мають своє життя, малюють простір, позбавлений заборон і обмежень, в якому дитина може взяти участь у над-буденних подіях і незабутніх подорожах.

До французького перекладу казки Андерсена звернувся Флоран Шмітт. У французькому перекладі, на відміну від інших європейських мов, смислове навантаження імені доброго майстра казок Оле-Лукойє, яке легко прочитується носіями данської мови, отримує оригінальне втілення. Замість данського імені, що звучить дещо екзотично, у французькому контексті затверджується його смислова транскрипція — «маленький ельф Закрий-Очі» (*petit elfe Ferme-L'Œil*) [125]. Таку транскрипцію залишає композитор і для свого твору⁶.

Симптоматично, що Флоран Шмітт обирає жанр *сюїти*, який максимально наближений до структури літературного першоджерела. Сім нічних історій, що утворюють казку «Оле-Лукойє», знаходять відображення у семи частинах сюїти. Проте Флоран Шмітт презентує казки в іншому порядку. Він також змінює назви днів у казці Андерсена на програмні назви п'єс. Його сюїту складають наступні сім частин:

1. *La noce des souris* (Весільне свято мишей).
2. *La Cigogne lasse* (Втомлений лелека).
3. *Le Cheval de Ferme-L'Œil* (Кінь ельфа Закрий Очі).
4. *Le Mariage de la poupée* (Одруження ляльки).
5. *Le ronde des lettres boiteuses* (Хоровод тупих літер).

⁶ Специфіку відтворення літературного джерела розглянуто в статті: Ван Мяо. Фортепіанна сюїта Флорана Шмітта «Тиждень маленького ельфа Закрий-Очі»: індивідуальне прочитання літературного першоджерела [7].

6. *La promenade à travers le tableau* (Прогулянка через картину).

7. *Le parapluie chinois* (Китайська парасолька).

Звернемо увагу, що хоча загальна кількість нічних історій для сну Яльмара збігається із сімома казками Андерсена, однак композитор зовсім не включає в програмний наратив казку про п'ять зелених горошин («Неділя»). Можливо тому, що вона майже не прописана в «Оле-Лукойє». Проте він додає четверту частину сюїти «Кінь ельфа Закрий Очі», яка відсутня в літературному першоджерелі. Так в сюїту потрапляє улюблений французькими дітьми образ дерев'яного коника-гойдалки.

У балетній версії пізніше композитор прояснює зміст цієї відсутньої в Андерсена казки. В ній йдеться про те, що головний герой — хлопчик — стрибає на свого коня-гойдалку, щоб погнатися за лелекою, але його скидає з коня Чорний Лицар. Як у страшному сні, Чорний Лицар переглядає домашні завдання хлопчика у зошиті й бачить, що вони зроблені погано. Тут на допомогу з'являється одноногий солдат (ми легко уявляємо Олов'яного Солдатика), який хоче захистити хлопчика від покарання, але Чорний Лицар перемагає у битві й з тріумфом покидає кімнату.

Звернемо увагу, на цей контрастний у загальному світлому казковому колориту поворот в сновидіннях головного героя. На нашу думку, композитор вводить цю казкову історію, адже шукає засоби для створення більших контрастів в сюїті, які виходять за межі викладення казок, що розказує оповідач, і які звучать як інтимні спогади про дитячі роки, набувають значення суб'єктивних згадок про особистісні події. Це обумовлює не тільки ілюстративне чи описове трактування сюжетів в сюїті, але відтворення їх індивідуального емоційного переживання.

Ще більш рельєфно особливості музичної драматургії сюїти виявляються в її балетній версії для оркестру. Прем'єра відбулася 1 грудня 1923 року в

Concerts Colonne під керівництвом Габріеля П'єрне, а 5 лютого 1924 року на сцені Опері-Комік у Парижі під керівництвом Альберта Вольфа був презентований балет. Відразу видавництво *Durand* надрукувало партитуру нового твору композитора. Композитор дає балетній версії підзаголовок «Сни Яльмара» (*Les songes de Hjalmar*, op.73) і у такий спосіб акцентує той культурний контекст, що був окреслений свого часу п'єсою Метерлінка «Синій птах».

Таке перенесення смислового акценту з образу майстра сновидінь — Оле-Лукойє — на фігуру дитини, яка створює у сновидіннях власний світ, органічно вписувалось у художні пошуки французьких митців 20-х років. Тут, зокрема, можна згадати фантазію-феєрію «Дитя і чари» (1925) близького друга композитора Моріса Равеля, яка містить численні алюзії до балету Шмітта, а також драматургічні спільні прийоми. До того ж подібно до балету Моріса Равеля *Ma Mère l'Oye* (1908, 1912), що був написаний раніше у продовження попередньої фортепіанної версії в чотири руки, Шмітт також оркестрував і розширив оригінальну фортепіанну версію своєї сюїти. Завдяки використанню оркестрових барв первісний задум митця набував нової глибини і феєричності, що зачаровувала глядачів і слухачів.

Прем'єрі балету передувало виконання оркестрової версії в Концертах Колонна (*Concerts Colonne*). Тож після презентації повної версії балету в пресі вийшла схвальна рецензія: «Прослуховування у *Concerts Colonne* деякий час тому уривків із *Le Petit elfe Ferme-L'Œil* Флорана Шмітта викликало у нас нетерпіння, щоб почути повну сценічну роботу. Зараз він виготовлений і має величезний успіх. <...> Вершиною пишноти і смаку була власне мізансцена. Костюми та декорації Андре Хелле були геніальними та веселими. Все трансформоване музикою Флорана Шмітта. Оркестровка — це тріумф

натхнення та мистецтва — розкішна, але позбавлена перевантаженості, прозора, але поза тривіальністю. <...> Альберт Вольф чудово диригував» [173].

Поява нового твору Флорана Шмітта здивувала частину аудиторії. Нові стильові акценти, які рельєфно проявляла сценічна версія, здавались деяким музичним критикам неочікуваними. Так, композитор і критик канадського походження Кларенс Лукас у випуску «Музичного кур'єра» від 3 квітня 1924 року писав: «Французькі критики високо оцінили новий твір Флорана Шмітта, який нещодавно був поставлений в *l'Opéra-comique* <...> Усі, мабуть, здивовані, що такий бурхливий трагік, як Флоран Шмітт, зміг створити таку легку, витончену та фантастичну музику як ця дитяча історія. Кілька газет прокоментували факт, що композитор залишився суцільним модерністом і ковток сучасного французького повітря нарешті дозволив подути застарілими музичними коридорами *l'Opéra-comique* <...> [але] всі твори Флорана Шмітта, які я чув досі, здаються позбавленими якості, що приваблює широку публіку. Я не здивуюся, якщо *Ferme-l'oeil* зрештою виявиться більш привабливим для музикантів, ніж для публіки» [173].

В цьому відгуку відчувається відлуння закидів композиторів «Шістки» тим французьким композиторам, які відверто зберігали зв'язки з традиціями французької культури попередніх епох і не декларували суцільний розрив з ними. Звісно, Флоран Шмітт і його найближчий друг Моріс Равель як найбільш потужні композитори генерації митців, що переосмислювали національну музичну спадщину і не відмовлялись від певних сталих її принципів, були в центрі критики. Тому наведені вище звинувачення Шмітта у тому, що він недостатньо сучасний і радикальний, відтворюють дискусійний і полемічний контекст французької музики 20-х років. Підкреслимо, що не зважаючи на всі нападки молодих митців, Шмітт продовжує найкращі традиції французької культури й зберігає такі національні її властивості як стрункість форми,

прозорість музичної тканини, танцювальна жанрова основа, пластичність мелодичних ліній.

Балет Шмітта був відзначений офіційною нагородою. Партитура балету отримала премію Лассера (Lassère Prize) 1924 року за композицію; її оркестровий варіант звучав в концертах Різдва 1931 року оркестром *Concerts Pasdeloup Orchestra* під керівництвом Рене-Батона. Крім того, музика балету надихнула сучасника А. Толмера видати у тому ж 1924 році казку Ганса Крістіана Андерсена із дивовижними барвистими ілюстраціями художника Андре Хелле (він відповідав за костюми та декор для вистави), а також основним мелодичним матеріалом кожної казки [125].

Не зважаючи на резонанс у сучасників і концертне звучання партитури в наступні десятиліття, повне сценічне виконання балету пізніше не повторювалось. Як зазначає автор офіційного сайту, присвяченого митцю, на сьогодні «жоден завзятий диригент чи звукозаписний лейбл не вважає за потрібне записати повнометражний балет. Але подивившись на партитуру, я можу підтвердити той факт, що вона містить музичні скарби й була б динамічною композицією, яку можна представити публіці» [173].

Тож задум композитора, який було втілено в фортепіанній сюїті «Тиждень Маленького Ельфа Закрий-Очі», і оркестровій партитурі балету чекає на своє усвідомлення. Тому розглянемо більш детально принципи організації музичної тканини сюїти й особливості виявлення її програмного змісту.

3.3.2. Особливості музичної мови сюїти

Створюючи сюїту, Шмітт не зберігає порядок історій Оле-Лукойє в Андерсена. Він змінює їх відповідно до завдань створення циклічної композиції, а також певних педагогічних запитів. Специфіка ансамблю у творі (учень-вчитель) обумовлює фактурне оформлення партій. Перша партія завжди

побудована на п'яти сусідніх звуках (крім сьомої п'єси): у такий спосіб кожен палець юного виконавця припадає на свою клавішу. Це визначає такий розподіл фактурних елементів у п'єсах, при якому перша партія, як правило, веде мелодичну лінію в октаву, а друга партія створює акомпанемент до мелодичної лінії (іноді проводить її) і об'ємно фактурно оформлена. Загальне враження від звучання музичної тканини є таким, що слухач відчуває її як повноцінну.

Перший номер *La noce des souris* («Весільне свято мишей») виконує функцію урочистої масштабної увертюри⁷. П'єса побудована як тричастинна форма (АВА₁) з повтором середнього розділу (В₁) і репризи (А₂), тому вона має ефект рондоподібності. Другим композиційним принципом розвитку стає варіювання. Особливо тут треба підкреслити гармонічне варіювання, тобто прийом перегармонізації мелодії. Загалом для першого номеру сюїти характерна дуже тонка вишукана ладо-гармонічна робота з матеріалом.

В жанровому плані п'єса спирається на контраст двох танців — швидкого менуету і вальсу. Ознаками менуету виступають пластичні жести: яскраві танцювальні акценти на другій долі, різна артикуляція (легато-стакато), що увиразнює мелодичні мотиви, сильні динамічні контрасти. Риси вальсу проявляються через типову фактуру, характерне кружляння мелодії, м'якість ритмічного малюнку. Носієм першого жанрового начала стає тема розділу А, а другого жанрового начала — тема розділу В.

Перший розділ А (тт. 1–25) побудований як великий період з трьох контрастних речень і містить жанрову опору на менует. Перше речення експонує основну тему на *fortissimo*. Мелодія доручена першій партії з дублюванням в октаву; друга партія створює акордовий супровід з характерним

⁷ За програмним описом цієї частини в балеті її події розгортаються наступним чином: у освітленій місяцем кімнаті хлопчик Ялмар спить у своєму ліжку. Навколо нього збираються миші. Прокинувшись, хлопчик стає свідком входу Оле-Лукойе (Ельфа Закрий-Очі), який несе дві парасольки. Він знайомить Ялмара з королем і королевою мишей. Миші роблять карету з його ліжка, але з'являється величезний лелека, який розганяє компанію.

акцентом на другій долі. Цікаве тональне оформлення теми. При основній тональності Ля мажор, сама мелодія викладена в сі мінорі натуральному із змінними опорами *сі-ля*. Її супровід також окреслює сі мінор, але з використанням сі дорійського і ля міксолідійського. Специфічного ефекту додає і звучання фа-дієз мінорного тризвуку як мінорної домінанти сі мінору. Закінчується речення репетицією *до-дієз* в п'яти октавах, що розмежовує перше речення від другого.

Друге речення (тт. 11–18) вступає різким динамічним контрастом на *piano*. Мелодія викладається одноголосно (на відміну від першого її викладу октавою у першому реченні), що проявляє ретельну роботу композитора з матеріалом. Тема проводиться з незначними фактурними і гармонічними змінами.

Третє речення повертає гучну динаміку *fortissimo* і викладає варіант теми, який доручений другій партії октавами в низькому регістрі. Це привносить ознаки репризності в даний період на рівні динаміки (*fortissimo-piano-fortissimo*), а в плані структури представляє ланцюг варіювань: тема (1 речення) — її близький варіант (2 речення) — її значно змінений варіант (3 речення).

Другий розділ В (ц.2, тт. 26–57) побудований на новій темі, що в жанровому плані представляє вальс. Розділ побудований як два проведення теми, а в самій темі виокремлюються два речення. Мелодія викладена одноголосно на піано по п'яти звуках ля мажорної діатоніки у першій партії. При цьому характерний вальсовий супровід у другій партії звучить у фа-дієз мінорі, тобто створює політональне нашарування паралельних тональностей Ля мажору і фа-дієз мінору. Цей момент важливий у драматургії п'єси, тому що при повторі мелодія буде перегармонізована в Ля мажорі (тобто супровід приєднається до мелодії). Але при першому проведенні тема звучить лірично і

проникливо, створюючи контраст до попереднього бравурного розділу. У другому реченні (тт. 34–41) мелодія викладена октавним подвоєнням, проте на *pianissimo*, що нівелює її ущільнення. Одночасно тут створюється нова гармонічна фарба: тема викладається в ре міксолідійському, що надає звучанню новий колорит.

Друге проведення теми (тт. 42–57) створює різкий контраст до її першого проведення. Перше речення вступає *subito* на *fortissimo* з октавним подвоєнням мелодії, супровід якої перегармонізований в Ля мажорі (тобто підтверджує тональність мелодії). При такому октавному подвоєнні мелодичної лінії на гучній динаміці виявляється важливість стаккато на другій долі перших двох тактів, що наближає звучання цієї теми до першої теми А. Мелодія тут також перегармонізовується. Особливо виділяються акорди мажору-мінору у супроводі мелодії в тональності Ля мажор (зокрема, секстакорд до мінору і соль мажорний тризвук).

Друге речення (тт. 50–57) створює доповнюючий контраст до першого речення (як у першому проведенні). Мелодія тут звучить в двох-октавному подвоєнні одночасно у першій і другій партіях. Значно варійована гармонічна основа супроводу, який базується на натуральному ре мінорі з елементами дорійського ладу (при першому проведенні був Ре мажор міксолідійський).

Після завершення розділу В композитор вводить зв'язку (тт. 58–72), яка спирається на перший мотив теми з розділу А в імітаційному проведенні при яскравій гармонічній роботі і тональному плані, що створюють ефект розробковості. Закінчується зв'язка досить тривалим предиктом, що готує *репризу розділу А₁* (тт. 73–87).

Реприза скорочена (всього 14 тактів). В ній залишаються два речення: перше і третє (останнє значно варійоване). Перше речення проводиться в скороченому вигляді (7 тактів) і майже точно повторює експозиційне

викладення. У другому реченні (теж 7 тактів) мелодія проводиться одноголосно, а її акомпанемент змінюється: він починається витриманими акордами, в які далі інкрустовані імітації окремих мотивів.

Розділ B₁ (тт. 87–126) складається з трьох проведенень теми. Зазначимо, що між другим і третім проведеннями композитор вводить зв'язку, побудовану на розвитку мотивів теми.

Перше проведення теми наближено до свого експонованого викладення, але збагачено терцієвим подвоєнням мелодії, а також імітаціями між мелодичними голосами. Друге речення так само створює динамічний контраст, як і при експонуванні, і також збагачене імітаціями в усіх голосах.

Друге проведення теми (тт. 104–112) представляє варіант теми, коли основна мелодична лінія поєднується контрапунктично з мотивом із другого речення. Таке поліфонічне об'єднання мотивів обох речень значно модифікує тему, адже на відміну від попередніх проведенень завжди контрастних у динамічному плані, тут вся тема подається цілісно: без розподілу на речення і цілком звучить піано.

Наступна семи тактова зв'язка підводить до кульмінаційного проведення теми. Це третє проведення звучить урочисто і пафосно завдяки переносу мелодії в басовий регістр, появі виразного контрапункту у високому регістрі (тт. 120–126), а також вкрай акцентованим акордам супроводу. Треба зауважити, що один з мотивів цього контрапункту народжується з попереднього розвитку матеріалу другого речення і дуже схожий на перший мотив теми А. Це свідчить про те, що активний варіаційний розвиток *зближує обидві теми*, і тема В набуває того активного і патетичного характеру, який був притаманний темі А.

Поява *репризи A₂* (тт. 127–145) органічно продовжує попередній розвиток. Останнє проведення теми А в п'єсі звучить екстатично, вкрай активно і артикульовано. При збереженні основної мелодичної лінії супровід

перегармонізовує її в Соль мажор з акцентованим рухом паралельними акордами, що посилює її дисонантність. Такий характер посилює і динаміка: тема звучить на три *forte*. У другому проведенні (з т.135) тема модифікується: мелодична лінія трансформується у фігурацію, а паралельні акорди з попереднього проведення лише підтримують ритмічний рух, що при динаміці *piano* приводить до повільного затухання теми.

Кода (тт. 146–158) побудована на інтонаціях другого речення теми А, принципі віддалення, а три форшлагги біля основної тоніки *ля* створюють враження відлуння далеких дзвоників. Показово, що в останніх тактах композитор на *pianissimo* використовує повтор терції *ля-до дієз*, а в заключенні додає до неї квінту *ля-мі*, що окреслює інтервальну основу теми В. Такий *синтез обох* тем і показовим для мислення композитора і сприяє цілісності композиції.

Друга п'єса *La Cigogne lasse* («Втомлений лелека») є контрастною до першої. Вона звучить у повільному темпі і створює картину безкінечного суму. П'єса побудована у тричастинній формі із вступом і кодою.

Вступ (тт. 1–8) призначений звукозображенню лелеки. Він побудований на зіставленні основного тону *ре* і терції *фа дієз-ля* у першій і другій октавах. Звукозображальність зіставлення виростає із форшлагів *мі* і *сі* відповідно, що можна порівняти з звуковираженням змаху крила, яке птах наче хоче підняти, але не може. Цікавим тут є авторська ремарка грати «як болісна спроба польоту». Одночасно виникає ефект дзвоників. В тональному плані — це розфарбовування *ре* мажорного тризвуку. Цікавим тут є ритмічний аспект. Якщо спочатку тон *ре* і терція *фа дієз -ля* з'являються на сильних долях такту (тобто через три долі), то вже з четвертого такту часова відстань скорочується і вони вступають через дві долі, що сприяє ефекту динаміки в статиці. В 6 такті до розвитку підключається регістрове розширення — терція звучить вже в малій

і в третій октавах. На цьому фоні останні два такти представляють повільний підйом по звуках ре мажорного тризвуку від контр-октави до першої октави.

Перша частина (тт. 9–25) вступає несподіваним контрастом. Її тема має два проведення. Якщо вступ фактично презентував Ре мажор, то перше проведення теми звучить в ре мінорі, чим створює переключення в іншу ладову сферу. Мелодія теми, як і в інших п'єсах, побудована на п'яти звуках і представляє повільне коливання терцій *фа-ре-фа-мі-до-мі-фа* і.т.і. Треба зазначити, що цю діатонічну мелодію можна було би викласти у Фа мажорі, але композитор обирає саме ре мінор.

Мелодія доручена першій партії одноголосно у першій октаві. Друга партія створює достатньо дисонуючий кольоровий супровід. Він базується на квітні *ре-ля* великої октави, при чому *ре* тягнеться по два такти, а *ля* синкоповано (починаючи з другої долі) повторюється. В середніх голосах композитор використовує акорди мажоро-мінору: тризвук VI ступеню, мажорну субдомінанту, неаполітанський секундакорд. Їх поєднання з тонічною квінтою створює насичений гармонічний шар. Цікаво, що верхня мелодична лінія другої партії виявляє мелодичний сегмент *ля-сі бемоль-ля-сі бекар*, який привносить напруження і динаміку в звучання мелодії, а в настрої — неспішне погойдування. Гармонічний розвиток приводить до Соль мажору, в мелодії застигає тон *ре*, а супровід побудований на висхідному русі соль мажорного тризвуку, як в останніх тактах вступу.

Друге проведення теми (тт. 17–25) починається у фа мінорі. Мелодія точно повторюється, але в октавному подвоєнні у першій партії. Це створює ефект варіацій на мелодію остінато, де головним чинником розвитку є зміна тонального плану та перегармонізація. Композитор дещо ущільнює фактуру, але її основні елементи зберігаються: тонічна квінта *фа-до* (в тому ж ритмічному оформленні), мажоро-мінорні акорди в середньому регістрі. В цьому проведенні

загострюється гармонічна дисонантність матеріалу, адже фа мінор натуральний тут поєднується з фа дорійським за рахунок *ре бекару* в мелодії. Незначне ущільнення мелодії створюють поодинокі подвоєння паралельними секстами. Друге проведення теми закінчується у Ре мажорі і його останні три такти представляють варійований виклад трьох останніх тактів вступу. Таким чином створюється арка в гармонічному плані (поява Ре мажорного тризвуку), а також фактурному (повтор викладу).

Середня частина (тт. 26–46) побудована на новому матеріалі, її тема, як і в першій частині, двічі проводиться. Це створює структурну ізоморфність, а вся частина набуває функції тріо. Мелодія теми побудована на тих самих звуках, що і перша, також з опорою на звук *ре*, але в ній важливу роль відіграє низхідний хід *соль-фа-мі-ре-до*, який привносить більш пісенне і вокальне звучання. Ліричне звучання цієї теми підкреслює гармонізація її в соль міксолідійському, і саме *фа-бекар* при звукоряді *соль* вносить новий нюанс характеру. Фактурний супровід, який побудований на висхідних ходах по звуках тризвуків, нагадує баркаролу і пов'язаний з останніми тактами вступу. На відміну від першої теми гармонічна основа цієї теми більш прозора і базується на послідовності тризвуків: соль мажор, мі мінор, ре мінор, ре мажор, сі мажор.

Наприкінці першого проведення тема повертається в Соль мажор і, як і в першій частині, її друге проведення починається в соль мінорі. Мелодія звучить октавою вище також одноголосно, фактура другої партії ще більш трансформується в баркарольну, а гармонічний супровід насичується мажоромініорними засобами. Друге проведення теми приходиться до сі мінорного тризвуку (т.40). Далі без цезури (як ствердження сі мінору в гармонії і повтору звуку *ре* в мелодії) відбувається розширення теми. Найпоказовішим є те, що в середину фактури композитор вплітає імітацію, мотив якої є першим мотивом першої теми розділу А (тт. 41–46). Таке композиторське рішення є унікальним,

адже матеріал з попереднього розділу вводиться без цезури як розширення, а не доповнення, і навіть не як зв'язка. Одночасно поява першого мотиву готує наступну репризу і таким чином за рахунок тематизму скріплює структуру.

Реприза (такти 46–71) також структурується двома проведеннями теми. Перше проведення — фактурно варійоване. Композитор ущільнює музичну тканину: мелодія проводиться в октавному подвоєнні, в середніх голосах з'являється імітація першого мотиву, а також періодичний повтор звуку *ля*, що постійно переходить з великої октави в другу і третю. Ці засоби виразності привносять новий колорит, а октава *ля* у верхньому регістрі додає дзвоновості, що була окреслена у вступі.

Друге проведення, як і в першій частині, починається в фа мінорі і також представляє фактурний варіант: мелодія звучить у подвоєнні через дві октави (перша партія грає у першій октаві, а друга — у третій), у першу партію переходить синкопований звук *до*, у другій партії в середньому регістрі залишається імітація. Це проведення закінчується в своєму 7 такті і розвиток продовжується в звукоряді від *ре*. Основні фактурні елементи залишаються, але в нижньому регістрі з'являється в октавному подвоєнні тема В. Одночасно тут звучить характерна терція *фа-дієз-ля* з форшлагом із вступу. Можемо констатувати цей показовий момент. Реприза яка починалась як традиційна реприза з двома проведеннями теми, далі насичується темою середньої частини і елементом вступу. Таким чином, без цезури реприза стає синтезуючою. Подібне композиційне рішення є оригінальним і проявляє тяжіння композитора до синтезу форм.

Кода (тт. 72–78) побудована на першій варійованій фразі першої теми. Цікаве гармонічне закінчення коди: витримана октава *ре* у верхніх голосах спочатку підсвічується терцією *соль-бемоль-сі-бемоль*, що створює звучання збільшеного тризвуку, а потім терцією *фа-ля* з форшлагом *сі-бекар*, що

окреслює малий мінорний терцквартакорд. Цей останній акорд об'єднує можливу гармонізацію мелодії в ре дорійському і фа лідійському і лише коротке *ре* контр-октави на піаніссімо ставить останню «крапку». Окреслені вище гармонічні структури і процеси синтезу у формотворенні яскраво свідчать про комбінаторику мислення композитора.

Третя п'єса *Le Cheval de Ferme-L'Œil* («Кінь ельфа Закрий-Очі») презентує образ танцю і невпинного руху⁸. Вона побудована як тричастинна форма з повтором середини і репризи, що створює ефект рондоподібності. Зазначимо, що це улюблена форма композитора.

П'єса починається чотиритактовим *вступом* у другій партії, який задає основну фактурну модель і тональну опору *соль*. Відчуття танцювальності привносить синкопований ритм і форшлаг *фа-дієз*, який виступає активатором руху.

Перша частина А (тт. 5–20) є періодом з двох речень. Квадратність і симетричність речень (8+8) відповідає танцювальній жанровій основі; в масштабні-синтаксичних структурах є багато повторів, що відображає ефект гойдання. Перше речення звучить на піано і має три фактурні лінії. Мелодія викладена одноголосно у першій партії в першій октаві в ля мінорі з коливанням ладових опор *ля-до*, що нагадує гойдання. Чергування різної артикуляції (легато-стакато) яскраво втілює танцювальний характер. Середня фактурна лінія створює підголосок по тих самих звуках, що мелодія. Басова лінія залишається із вступу і представляє коливання октави *соль* з форшлагом *фа-дієз*. При повторі першої фрази (тт. 9–12) композитор динамізує матеріал хроматизмами і новими мелодичними малюнками. Друге речення (тт. 13–20)

⁸ За сюжетом, який композитор подає у балеті, Ялмар стрибає на свого коня-гойдалку, щоб погнатися за лелекою, але його скидає з коня Чорний лицар. Потім Чорний лицар переглядає зошити хлопчика, бачить, що уроки зроблені погано, і погрожує йому покаранням. Одноногий солдат робить крок вперед, щоб захистити хлопчика, але його швидко перемагає Чорний Лицар і з тріумфом покидає кімнату.

починається з контрастної динаміки *fortissimo* і значно динамізоване гармонічно й фактурно. Мелодія викладена в октаву, а у супроводі з'являються нові підголоски.

Друга частина В (тт. 21–42) є періодом. Нова тема також є танцювальною і створює доповнюючий контраст до першої теми. В ній ще більше в масштабно-синтаксичних структурах є повтори окремих мотивів, зокрема стрибки кварт в третьому і четвертому тактах, що також увиразнює ефект гойдання. На відміну від першої теми, в темі другої частини Шмітт в середніх голосах вводить повзучі хроматичні ходи, які значно динамізують звучання. Цьому сприяють стрибки на тритон і зменшені інтервали у другій партії. Друге речення також динамічно контрастно вступає на *forte*. Воно є розширеним і побудоване на стрибках кварт з тт. 23–24.

Поверненню матеріалу першої частини передують два такти, які повторюють 3–4 такти вступу.

Реприза (тт. 45–60) є точним повторенням першої частини. Зауважимо, що точні репризи не є характерними для Шмітта і дана реприза є поодиноким зразком і винятком.

Варійований *повтор другої частини В* (тт. 61–78) значно динамізований. Тут відбувається ущільнення фактури, октавне подвоєння мелодії, збільшення контрапунктичних голосів, а також стрибки інтервалами у басовій лінії.

Остання частина п'єси (тт. 79–92) є репризою першої частини. Її тема проводиться близько до першого проведення: одноголосна мелодія на *pianissimo*, басова лінія на *соль* (яке тепер протягнуто, а не коливається в стрибках октави), підголосок у верхній лінії другої партії довгими тривалостями. При цьому композитор динамізує це проведення. В середній лінії другої партії з'являється постійний хроматичний хід, який загострює діатонічне звучання мелодії і створює ефект невпинного руху. Зауважимо, що цей

хроматичний хід народжений із фактури другої частини В. Таким чином, в цій репризі відбувається синтез мотивів обох частин, що є характерним для композитора.

Koda (тт. 93–100) побудована як продовження репризи та кульмінаційне проведення основної теми А на *fortissimo-forte* подібно до фінального оркестрового *tutti*.

Четверта п'єса *Le Mariage de la poupée* (Одруження ляльки) написана в жанрі павани. Повільність чотиридольного метру створює відчуття танцювальної ходи. Деталізована артикуляція мелодичної лінії окреслює танцювально-пластичний жест. Постійний рух вісімками підтримує енергію танцю. Отже, композитор змальовує картину урочистої піднесеної танцювальної події, яка розгортається перед слухачем. Він ніби наділяє казковий персонаж — ляльку, справжнім життям і емоціями. Це «гра-по-справжньому».

П'єса побудована як тричастинна форма з кодою. Її *перша частина* (тт. 1–16) розпочинається періодом з двох речень (3+5), в якому матеріал речень створює доповнюючий контраст. Мелодія першого речення спирається на звуки соль мажорного тризвуку у другій октаві (у першій партії). Її рух неквапливий, з різною артикуляцією звуків, що передає танцювальний характер. Водночас друга партія включає беззупинні вісімки, її акорди нетерцієвого в основі квартового складу, політональне нашарування верхнього мелодичного голосу. Ці засоби створюють колористичне м'яке дисонантне звучання, що передає настрій томління і ніжності.

Друге речення продовжує розвиток першого, але має свої мелодичну лінію і варіант фактури. Композитор підкреслює її контрастність: переносить мелодію в першу октаву, створює її як досить тривалу лінію, ходи якої спираються на пентатоніку, а у супроводі важливого значення набувають два

низхідних мотиви *фа-мі-ре-до* і *ре-до-сі-бемоль-ля*, що стають рухомим остінато. Після закінчення періоду композитор дає його варійований повтор (тт. 9–16) з мінімальними змінами у заключному кадансі. Таким чином, перша частина п'єси двічі проводить основну тему.

Середня частина (тт. 17–27) виконує розвиваючу функцію. Її мелодія побудована на основних опорах мелодії першої частини, а супровід використовує низхідні мотиви з фактури другого речення першого періоду. Вся середина побудована як поступове крещендо (фактурне і динамічне), яке приводить до кульмінації у тактах 24–25 з подальшим затуханням і переходом до наступної частини.

Реприза (тт. 28–43) представляє собою період, який побудований на матеріалі другого речення першої частини. Композитор відмовляється від матеріалу першого речення першої частини, а розвиток теми другого речення організує як масштабну одночасну форму. Якщо у першій частині відбувався розподіл структури на два періоди 8+8, то тут композитор будує неподільний період 16 тактів. В аспекті розвитку матеріалу це ще один варіант теми, в якому домінуюче значення мають перегармонізація мелодичної лінії і поява нових коротких контрапунктів.

Кода (тт. 44–52) у трансформованому вигляді повертає мелодію першого речення першої частини. Таке переставлення тем створює відчуття дзеркальної репризи і підкреслює композиційне значення середини як центру концентричної форми. Тож відзначимо це характерний для мислення композитор інтерес до комбінаторики і синтезу різних структур, який є його типовою стильовою рисою. Водночас зауважимо, що тема першого речення в коді об'єднується з фактурою другого речення, що створює відчуття наскрізного розвитку, також характерного для творів композитора. Як і в інших п'єсах, заключні такти розчиняють музичний матеріал у просторі, гармонія застигає на білоклавішному

кластері у чотирьох октавах, а пасаж у першій партії нагадує останнє відлуння солової арфи.

П'ята п'єса *Le ronde des lettres boiteuses* («Хоровод тупих літер») — є ще одним танцем у сюїті. У створенні музичного прочитання казки композитор спирається на старовинний танцювальний жанр гальярди. Як відомо, часто гальярда використовувалась після павани у старовинній сюїті, і в сюїті Шмітта вона також звучить після павани. Композитор втілює свій задум її у традиційному для гальярди метрі 6/8, з характерним переключенням мажору-мінору і життєрадісним енергійним характером, що відповідає програмній назві номеру.

П'єса написана в тричастинній формі з вступом. *Вступ* (тт. 1–4) чітко розподіляється на два елементи. Перший елемент — заклик (звучання домінантової квінти *ля-мі* в усіх регістрах на *fortissimo* при основній тональності Ре мажор). Наприкінці другого такту через репетицію звука *ля-бемоль* композитор переходить до другого елемента — танцювальної фактурної формули в До мажорі на *piano* з терпким іспанським колоритом.

Перша частина (тт. 5–28) експонує основну тему, яка відразу отримує варійований розвиток. Тема викладена у формі періоду з двома несиметричними реченнями: 4+8 і є двічі проведеною. Вона побудована на контрасті першого і другого речення. Перше речення представляє мажорний варіант теми. Її мелодія у першій партії кружляє діатонічно навколо тону *мі* по звуках натурального мі мінору, а супровід звучить в До мажорі, створюючи яскраве звучання до лідійського. Подібна поліладова організація ніби втілює безлад літер, які у подальшому розгортанні матеріалу будуть приведена до ладу (в репризі п'єси). В уявленні композитора такий правильний шлях можна втілити через тональність.

Друге речення представляє інший бік теми. Основні тони мелодії перегармонізуються в ля мінор, у другій партії з'являється вокального характеру примхлива пластична лінія, темп трохи уповільнюється, в артикуляції переважає легато (на відміну від стакато першого речення), а в басу з'являється нова синкопована танцювальна ритмічна формула.

Повтор теми (тт. 17–28) є її новим варіантом. В основному це стосується другого речення, яке звучить в Ре мажорі, діатонічно і більш лірично, поглиблюючи контраст з першим реченням.

Друга частина (тт. 29–32) є розвиваючою і лаконічно представляє нове гармонічне забарвлення звукоряду мелодії і її перегармонізацію в Сі-бемоль мажор з новими варіантами окремих мелодичних мотивів. Певна асиметричність структур, яка виникає в наслідок введення «гармонічної врізки», є типовим для композитора і продовжує традиції пошуків французьких композиторів у сфері формотворення після Дебюссі. Зокрема, можемо згадати аналогічні «врізки» у «Павані померлій інфанті» М. Равеля.

Третя частина (тт. 33–41) — реприза, яка побудована лише на матеріалі першого речення теми. Вона звучить вся в основній тональності Ре мажор. В цьому можна побачити втілення сюжету програмної назви, коли неслухняні літери повертаються до порядку в основну систему Ре мажору. Тож композитор ідею казки переносить на гармонічний і тональний розвиток і в винахідливо «грається» з ними. Власне реприза підтверджує характерну тенденцію для всіх частин сюїти — надзвичайну увагу композитора до тонального плану, до гармонічного оформлення тем і можливостей гармонічного розвитку (перегармонізації).

Підкреслимо, що останні три такти п'єси — репетиція в нижньому регістрі основного тону *ре* — не тільки ефектно закінчують частину, але створюють ритмічну арку до вступу.

Шоста п'єса *La promenade à travers le tableau* («Прогулянка через картину») нагадує вокальну мініатюру, пісню, яка повільно розгортається у часі. Вона побудована як тричастинна форма. Її основна тональність мі мінор, це мабуть найбільш діатонічна п'єса в циклі. Композиторська думка, очевидно, в ній зосереджена на варіантах мелодії і її перегармонізації, а також на інтервалі терції, яка виростає з мелодії і пронизує фактуру в усіх частинах. Паралелі з вокальним жанром поглиблює і короткий (на півтора такти) вступ, який задає типову фактуру фортепіанного супроводу романсу: витриманий бас і на його фоні фігурації вісімок по звуках тонічного тризвуку мі мінору.

У першій частині (тт. 2–14) основна фраза мелодії проводиться тричі, що утворює період з трьох речень. Мелодія першої фрази теми є поступеневий підйом від *мі* до звуку *сі* першої октави і потім поступеневий спуск до тоніки. Використання *фа бекару* створює колорит фрігійського мінору. Закінчується речення повтором висхідної терції *мі-соль*, яка стає основним мотивом всієї п'єси. Гармонізація цієї мелодії розфарбовує її мажоро-мінорними засобами. Композитор співставляє тризвуки мі мінору, сі бемоль мажору і соль мінору, що насичує гармонію терпкими звучаннями.

Друге речення проводить мелодію від *фа-бекару* з варіантами мотивів, які окреслюють *фа* лідійський. Водночас її супровід продовжує розвиток мажоро-мінорними засобами, а в басу з'являється хроматичний хід *мі бемоль-ре-до дієз-до-бекар-сі-сі-бемоль*, який стає виразним контрапунктом до мелодії. В останньому такті мелодія «зависає» на звуці *ля*, який композитор гармонізує *фа* дієз мінорним тризвуком.

Третє речення варійовано інтонує мелодію від звуку *ля* з новою комбінаторикою мелодичних інтервалів, а їх гармонізація починається з *фа* мажору.

Друга частина (тт. 15–24) представляє розвиваючу середину. Вся мелодія побудована на повторі низхідної терції *соль-мі*, яка у процесі розвитку збагачується октавними перегукуваннями. Її супровід побудований в гармонічному плані як зіставлення мі мінорного і ля мажорного тризвуків, а також хроматичного ходу *мі-ре-дієз-ре-бекар*. Підкреслимо, що фігурація верхньої лінії другої партії побудована на терціях і секстах, тобто теж інтонує інтервал терції. Крещендо теми приводить до кульмінації першої фрази (тт. 18–20), в якій співставлені нонакорди від звуків *до, фа-дієз і ре-дієз*, що створюють яскраву гармонічну послідовність. На її фоні композитор виписує пасаж від *соль* третьої октави до *звуку фа-дубль дієз* контр-октави, який побудований на терціях і їх коливаннях. Друга фраза середини (від т.21) представляє поступове дімінуендо і розчинення напруження.

Реприза (тт. 25–45) є розширеною. В ній є три проведення мелодії, які за рахунок поліфонічних прийомів сплетені в єдину хвилю розвитку. Перше проведення теми динамізоване. Мелодія викладена у першій партії в октаву, а в другій партії з'являється новий колоритний вокальний за природою контрапункт. Композитор гармонізує її в До мажорі і це нова тональна фарба усієї п'єси. Значна динамізація відбувається в середині проведення. В басовому голосі в октавному подвоєнні з'являється контрапункт, який пов'язаний з темою, але викладений в *соль* лакрійському (з 29 т.). Показово, що у 32 такті починається друге речення, але контрапункт продовжує звучати. Тобто поліфонічний прийом «порушує» межі форми і об'єднує структури.

Третє проведення теми (тт. 37–45) повертає основну тональність мі мінор, але в першій партії композитор використовує канон, в якому пропостою є перша фраза. Треба відзначити, що для всієї репризи характерна імітаційна техніка, яка тут вперше широко використана і проявляє майстерність автора.

Невелике заключення (тт. 46–51) виконує функцію коди. Мелодична лінія побудована на першому мотиві теми, а у другій партії повертається первинна фактура. Останні три такти — повільний низхідний рух по звуках тонічного тризвуку, який тане відлунням у просторі.

Сьома п'єса *Le parapluie chinois* (Китайська парасолька) є масштабним фіналом циклу, який згідно програмної назви, який має китайський колорит. Це найбільш складна в технічному плані (особливо для першої партії) п'єса. Вона написана в тричастинній формі.

Експонуванню теми передує *вступ* (тт. 1–4), в якому задаються основні параметри матеріалу: характерна фактура супроводу з арпеджіо інтервалів у високому і над-високому регістрах; часта зміна розміру $7/8$, $5/8$, $3/8$, $6/8$, що створює ефект імпровізаційності; основна тональність Фа-дієз мажор з фактично пентатонікою в мелодії у першій партії.

Перша частина (тт. 5–43) побудована як п'ять варійованих проведенень теми, в яких друге і четверте проведення більш подібні між собою, перше і третє мають незначні зміни, а п'яте — синтезує варіанти першого і другого проведенень. Таким чином, в межах однієї частини створюється ефект рондоподібності, що насичує структуру різноплановістю, яка є типовою для Шмітта. Власне тема — це двотактова фраза з яскравою тендітною пентатонічною мелодією і супроводом, який залишився із вступу. Китайський колорит посилює і ритмічна організація матеріалу із постійним зсувом метричних опор. Східний характер звучання надає також проведення мелодії в різних регістрах, що нагадує відлуння у просторі. Треба зауважити, що в цій п'єсі часто мелодична лінія доручена другій партії, що виділяє цю п'єсу з інших у циклі.

Середня частина (тт. 44–69) відрізняється більш вокальною мелодією на відміну від першої танцювальної теми, стабільним метром (3/4), колористичним розвитком (характерні форшлаги у над-високому регістрі у тт. 54–62).

Реприза (тт. 70–144) є динамізованою. Вона побудована як 6 варіаційних проведень теми. Якщо три проведення представляють варійований повтор, то в четвертому композитор поліфонічно об'єднує мотиви і фактуру теми з мелодією середньої частини, таким чином створюючи фрагмент синтезуючої репризи. Шосте проведення на три форте є кульмінаційним і бере на себе функцію коди.

Загалом слід підкреслити, що на відміну від попередніх п'єс, у фіналі домінує варіантна мозаїчність в мелодичних мотивах і структурах, яка пов'язана із назвою частини і втілює східний колорит.

Висновки до Розділу 3

Проведений аналіз циклу «Тіні» проявляє певні стильові й стилістичні риси композитора.

Кожна з п'єс циклу побудована як складна тричастинна форма і кожен розділ, як правило, теж створює просту тричастинну форму. При чому у простих тричастинних формах композитор використовує розвиваючі середні розділи. Відзначимо, що Шмітт використовує коди, а як матеріал в них вживає теми великих середніх розділів, що створює додаткові тематичні арки. Як правило, при всіх різноманітних можливостях складної тричастинної форми для композитора в кожній п'єсі стають важливими дві теми, безперервний розвиток яких є домінантним в композиції. Разом із варіаційністю це посилює загальний музичний рух і контрастне зіставлення двох образів.

Для тематизму циклу є характерними хроматичні мотиви широкого діапазону, які можуть об'єднуватись у фрази, політональні і поліладові нашарування. Гармонічна опора на нон-ундецима- і терц-децима-акорди надає

яскравого дисонантного забарвлення звучанню. В ритмічному плані композитор звертається до постійної зміни метру, поліритмічності й навіть поліметричності. Як особливе ритмічне вирішення треба підкреслити нетрадиційні розміри у першій п'єсі, такі як $\frac{3}{4} + \frac{1}{3}$ або $\frac{4}{4} + \frac{1}{4}$. Всі ці фактори стають характерними стилістичними рисами композитора. Особливо слід зазначити тяжіння Шмітта до багатошарової організації музичної тканини і застосування вкрай широкого регістрового обсягу клавіатури рояля. Це створює насиченість тематичного руху і передбачає виняткову технічну майстерність виконавця. Шмітт також вдало використовує розрядження фактури, що стає важливим контрастом при викладені тем.

Фортепіанний диптих «**Міражі**» об'єднує поетичною назвою дві монументальні розгорнуті композиції. Підсумовуючи викладені вище аналітичні спостереження, визначимо наступні його стильові особливості.

В цьому циклі, як інших творах, проявляється тяжіння композитора до складних, часто рондоподібних форм. Проте за рахунок форм другого порядку, які впливають на рондоподібність, відчуття чітких структур нівелюється і створюється враження імпровізаційності й постійного оновлення. В аспекті формотворення в циклі переважає наскрізний рух. В репризах композитор ніколи не використовує точні повтори. Для нього завжди важливим є оновлення матеріалу і його варіаційний виклад. Саме варіаційність є найважливішим принципом розгортання матеріалу для Шмітта, характерною особливістю його мислення.

В драматургічному плані Шмітт використовує контрастні тематичні утворення, що мають спільну інтонаційну основу. Остання може проявлятися на різних рівнях (звукорядному, структури співзвуч, інтервальному). Сюди ж треба віднести й фактурну подібність, яка є також важливою для композитора.

Фактурне втілення музичної тканини у композитора має свої характерні ознаки. Шмітт завжди відчуває фактуру як багат шарову будову з активною взаємодією шарів. Через єднання різних фактурних пластів і їх розширення-сходження він досягає яскравого ефекту ущільнення й розрядження матеріалу. Композитор завжди відчуває різницю звучання регістрів рояля та активно її використовує. Багатолінійність насичених фактурних елементів та їх графічність проявляє поліфонічність мислення композитора, але це така поліфонічність, яка у другій половині ХХ століття приведе до поліфонії пластів.

Мелодичні лінії в циклі, як правило, будуються з різних рельєфних мотивів, що завжди мають характерну пластичність.

Цикл свідчить про особливе розуміння композитором музичного часу. У метроритмі композитор уникає чіткої регулярності, часто змінює метр і використовує неусталені розміри. Дуже часто різні фактурні лінії композитор оформлює в різних метрах. Наприклад, одна лінія звучить на 12/8, а на 6/4. Показовим є те, що друга п'єса циклу вся побудована на використанні однієї пунктирної ритмічної формули, яка стає одним з основних факторів розвитку всієї п'єси. Таке ритмічне рішення виділяє цю п'єсу з усієї творчості Шмітта і є цікавою художньою спробою побудувати цілісну композицію на основі однієї ритмоформули.

Для гармонії циклу характерне різке дисонантне звучання, що базується на використанні септакордів і нонакордів. Композитор використовує розширену тональність як правило з окресленим тональним центром.

Віртуозність виступає важливим принципом втілення матеріалу. Як і в інших творах, в циклі віртуозність багатопланова. Це і складні пасажі, і «не зручні» тремоло (особливо в середньому регістрі), і таке розташування інтервалів і акордів, яке потребує величезної розтяжки пальців. Віртуозність в циклі спрямована на передачу найрізноманітніших звукофарб рояля, тобто того,

що музикознавстві називають «оркестровий підхід до рояля», «оркестрове звучання рояля». Контрастні динамічні зіставлення *fortissimo* і *pianissimo* створюють ефекти наближення-віддалення звукового простору.

Сюїта «**Тиждень маленького ельфа Закрий-Очі**», ор. 58 була задумана як твір, що містить дві партії: для досвіченого піаніста і піаніста-початківця. Проте художній ефект є цілісним. В основі твору лежать чарівні перетворення у відомій казці Ганса Крістіана Андерсена «Оле-Лукойє» (1841).

Для всіх п'єс циклу характерне гармонічне варіювання, перегармонізація як головний принцип розвитку. Часто композитор використовує поліладові й політональні нашарування, а також звукоряди церковної музики для досягнення відповідного колориту.

В аспекті форми в п'єсах переважають динамізовані репризи. Це пов'язане із використанням принципу варіювання. Для всіх номерів циклу характерний принцип тричастинності, часто з повтором середини й репризи, що приводить до ефекту рондоподібності. Таким чином, при використанні усталених структур внаслідок безперервного варіювання композитор створює індивідуалізовані структури, що є його визначальною стильовою ознакою. Тобто зовнішня імпровізаційність, багатотемність і зміна мотивів завжди спирається на чіткі структури і композиційну врівноваженість.

Задум циклу, коли першу партію грає учень, а другу виконує вчитель, визначає характерний фактурний розподіл. Як правило, першій партії доручаються мелодична лінія і прості фактурні елементи (крім останньої п'єси), а друга партія бере на себе всі інші фактурні шари, які в середині себе також часто диференційовані, що є типовою стильовою рисою композитора.

Методичний аспект задуму циклу проявляється в поступовому ускладненні першої партії. Якщо в перших п'єсах — це проведення мелодії одноголосно, або в октаву й окремі гармонічні інтервали, то в останніх п'єсах це також імітації, а

в сьомій — одночасне поєднання мелодичних фраз і фігураційних мотивів супроводу.

Виявленні особливості музичної мови композитора є притаманними й іншим фортепіанним опусам зрілого періоду — «Пам'яті Габрієля Форе» (op.72, 1935), «Розбитий ціп» (op.87, 1936), «Три танці» (op.86, 1935), «Сюїта, яка позбавлена духу сюїти» (op.89, 1937), Дві п'єси (op.90, 1938), «Маленькі жести» (op.92, 1940). В останні десятиліття інтерес композитора до сольних фортепіанних жанрів поступається місцем камерним і симфонічним жанрам. Шмітт тепер використовує тембр рояля в єднанні з іншими звуковими барвами й пише сюїту для скрипки з оркестром *Habeyssee* (op.110, 1947), сюїту для флейти й фортепіано (op.129, 1953–1959), квартет для флейти, скрипки, віолончелі і фортепіано (op.134, 1955), Сюїту для труби і фортепіано *Suite* (op.133, 1955). Навіть у вокальних творах 40–50-х років він підтримує голос соліста оркестром, а не роялем. Це закріплює нові жанрові орієнтири на творчому шляху митця в 40–50 роки, які завершують період активних пошуків і авангардних експериментів у царині фортепіанної музики промовистим мовчанням, наче вагомим підсумком здійснених попередніх новацій.

ВИСНОВКИ

Фортепіанна творчість Флорана Шмітта займає важливе місце в європейській культурі ХХ століття і відтворює неповторний художній світ митця. Здійснене дослідження дозволяє зробити наступні висновки.

1. Музикознавчий арсенал розвідок, присвячених Флорану Шмітту, не є дуже об'ємним і очікує на розширення дослідженнями специфіки мови й стилю композитора. Зазначимо, що вже ранні твори митця викликали велику увагу слухачів і виконавців, тому відсутність достатньої кількості аналітичних робіт до сьогодні постає своєрідним парадоксом, що має розв'язуватись.

Вже у міжвоєнний період у Франції з'являються перші монографії: книга П.-О. Ферру «Навколо Флорана Шмітта» (1927) [141] і біографія митця, підготовлена Луї Обером, Анрі Бірро й Елен Піньярі Саль «Флоран Шмітт» (1937) [126]. Вони свідчать, що у розмаїтому паризькому культурному житті того часу діяльність Шмітта звертає особливу увагу сучасників. Протягом наступних десятиліть аж до 1945 року дослідники і виконавці регулярно звертаються до творчого доробку французького композитора, а потім до 1970-х років обходять мовчанням ім'я митця через історичні обставини його перебування під час другої світової війни в Парижі і недоказові припущення про співпрацю митця з урядом Віші. Після 1970 року все більш потужний інтерес виконавців до творів композитора повертає увагу музикознавців до великого доробку митця.

Зокрема, слід виділити роботу Барбари Келлі «Музика та ультрамодернізм у Франції: крихкий консенсус, 1913–1939» [150]. Авторитетна дослідниця виявляє виняткову своєрідність художньої позиції Флорана Шмітта, основу якої складає «крихкий консенсус» — тонкий баланс між усіма тенденціями розвитку музичної французької культури означеного періоду.

Серед останніх досліджень, що містять важливі спостереження щодо сутності розуміння творчого доробку митця — монографія «Флоран Шмітт» Катрін Лоран [159]. Авторка дуже рельєфно визначає неповторну творчу позицію композитора в культурному контексті його часу: «Флоран Шмітт не був і ніколи не буде “популярним”, адже його музика не буде миттєво захопливою (спокусливою, в ориг. — *seduisante*. — В.М.), за невеликим винятком. Він ніколи не намагається бути “красивим”, зачарувати слухача рельєфними мелодіями, що легко запам’ятовуються» [159, с. 159]. Відповідно, стиль композитора є непростим для сприйняття невідготовленим слухачем і «вимагає зусилля», щоб проникнути в творчу лабораторію митця. За думкою дослідниці, глибину творів Шмітта приховує від неуважного вуха і поверхневого погляду використання контрапунктичних принципів організації матеріалу, складної гармонічної мови, а також тяжіння до полімелодичних нашарувань. Підкреслимо також, що ім’я Флорана Шмітта, музика якого віддзеркалює провідні ідеї часу, входить до історичних робіт оглядового характеру, що присвячені французькій музиці ХХ ст.

2. Основні маркери біографії Флорана Шмітта пов’язані із двома історичними катастрофами ХХ століття. Композитору довелось перебувати на фронті під час Першої світової війни й стати свідком Другої світової війни. Відповідно до цього життя митця можна розділити на три періоди. Ранній період (до 1914 року) вміщує у себе час навчання і формування творчого кредо; два десятиліття завоювання визнання у мистецьких колах Парижу міжвоєнний період (1918–1939); повоєнний період підсумку й узагальнення власних творчих надбань (1939–1958).

Народження митця на кордоні Франції та Німеччини (м. Бламон, Лотарингія) визначило особливості художнього мислення Шмітта. Важливим фундаментом його мистецької діяльності стало навчання в Паризькій

консерваторії (класи Г. Форє й А. Жедальжа). Оригінальність індивідуальної музичної мови Шмітта обумовлювали й творчі настанови Габрієля Форє, який завжди виховував у своїх учнів почуття смаку, форми, цілісності композиції; і цінні поради Андре Жедальжа, який вимагав від учнів логічного лінійного голосоведення і пластичності усіх мелодичних ліній. Ці характеристики завжди мали актуальність для Шмітта.

Особливості музичного стилю композитора формувались також під впливом його спілкування із видатними сучасниками, зокрема, К. Дебюссі та Е. Саті. Особливе значення для становлення художніх принципів митця мала дружба з М. Равелем, яка тривала до самої смерті Равеля. За словами американського скрипаля та диригента Джона Маклафліна Вільямса, будь-яке розуміння французької музики того періоду має охоплювати творчість обох. Вільямс пише: «Надзвичайно важливо поєднати цих двох композиторів. Це демонструє позачасовий статус обох і підкреслює чудові відмінності в їхній музиці, одночасно ілюструючи спільні джерела. Вони обидва були найвидатнішими майстрами оркестровки, проте Равель був космополітом, елегантним і стриманим, а Шмітт був хитромудрим і стихійним, таким, що перемагав природні сили» [142]. Значний вплив на становлення стильової системи Шмітта мало отримання Римської премії, яка дала можливість композитору відкрити нові культурні світи й теми.

У міжвоєнний період Шмітт активно працює не тільки як композитор, але як піаніст і диригент. До 1939 року він також виступає як музичний критик, багато пише для паризьких періодичних видань і завжди відстоює сучасні творчі концепції і право на пошук авангардної паризької молоді. Підкреслимо, що спроба Шмітта реалізувати себе як функціонера (директор Ліонської консерваторії протягом 1921–1923 рр.) не мала успіху, і композитор більше ніколи не повертався до думки обіймати державну посаду. Вочевидь, його

творча незалежна натура не вписувалась у контекст виконання певних номенклатурних вимог. Симптоматично, що бунтарський дух митця завжди підкреслювали його друзі і біографи. В цьому контексті отримання Національного Ордону Почесного легіону (3 серпня 1921 року) фіксує надзвичайні досягнення Шмітта, що попри всі свої оригінальні витівки мав великий авторитет у сучасників.

Друга світова війна стала межею у творчому житті Шмітта. На початку 40-х років музика композитора широко виконуються, а критики називають його «беззаперечним лідером сучасної французької школи» [180, с. 49], «найславетнішим французьким композитором сучасності» [180, с. 49]. Однак суперечності повоєнного політичного контексту розвитку культури Франції змінили суспільне ставлення до митця і на два десятиліття загальмували вивчення його спадщини і виконання його творів.

Активний спосіб життя композитор зберігав до останніх днів. Вся багатовекторна діяльність Флорана Шмітта протягом п'яти десятиліть ХХ століття свідчить про те, що він був одним із найбільш впливових і важливих представників французької культури свого часу.

3. З позицій сьогодення можна рельєфно визначити, як розподілялись жанрові пріоритети Шмітта протягом життя. Шмітт розпочинав свій мистецький шлях із фортепіанної музики, що виконала функцію творчої лабораторії. Проте згодом, на перший план вийшли камерно-інструментальні й хорові жанри, хоча інтерес до фортепіано зберігався до кінця життя.

Загалом, фортепіанна музика складає значну частину творчого доробку митця і маркує всі етапи його творчих пошуків від найбільш ранніх до останніх років. Звернення композитора до сталих жанрів у царині фортепіанного мистецтва проявляє його постійний інтерес до інструменту, яким він чудово володів; відтворює потяг до експериментування із можливостями його сольного

й ансамблевого звучання. Особливо слід наголосити, що надзвичайна складність фортепіанної фактури та майстерність утворення на інструменті нових звукових барв свідчать про непересічне піаністичне обдарування самого Шмітта.

4. Фортепіанна музика Шмітта відзначає всі етапи його творчості. Він створив величезну кількість опусів для сольного і дуетного виконання. Так, про фортепіанні твори Флорана Шмітта в чотири руки англійський композитор Алекс Роулі пише: «вони, мабуть, найкращі в усьому сучасному репертуарі. Вони сучасні та чудово сконструйовані (одне задоволення їх грати). <...> його геній знаходить повне вираження в цій формі» [142].

Фортепіанні твори Шмітта можна розподілити на дві частини. Першу утворюють композиції, що були написані до **1910** року: це час навчання у Паризькій консерваторії, перебування в Римі як стипендіата Римської премії, численних подорожей Європою і спілкування з друзями-апашами. В жанровому плані у фортепіанному доробку до 1910 року домінує фортепіанна мініатюра. В цей час були створені «Три прелюдії» (3 Preludes, op.3, 1890–1895), «Вечори» (Soirs, op.5, 1890–1896), два томи «Інтимної музики» (Musiques intimes, op.16, 1891–1901 і op.29, 1898–1904), Дві п'єси (2 Pieces, op.12, 1892–1899), Дев'ять п'єс (9 Pieces, op.27, 1895–1903), «Балада снігу» (Ballade de la neige, op.6, 1896), «Чотири п'єси» (4 Pieces, op.46, 1898–1903), «Сутінки» (Crépuscules, op.56, 1898–1911), «Ночі в Римі» (Nuits romaines, op.23, 1901), «Романтичні п'єси» (Pièces romantiques, op.42, 1901–1908), «Три маленьких п'єси» (op.13, 1902), «Три нічних вальси» (3 valse nocturnes, op.31, 1902–1903), «Маленькі музики» (Petites musiques, op.32, 1906), Вісім легких п'єс (op.41, 1907–1908). Симптоматично, що Шмітт тяжіє до об'єднання мініатюр у більш розгорнуті композиції (зошити, цикли, сюїти тощо). Характерною ознакою всіх творів до

1910 року стають яскраво втілені зв'язки із романтичними прийомами гри на інструменті.

Фортепіанні твори **1910–1930-х років** у жанрово-стильовому плані становлять певну єдність, яку можна визначити як зрілий стиль. Ця частина фортепіанної спадщини презентує індивідуальні художні настанови митця. У всіх опусах цих десятиліть рельєфно проступає оригінальний спосіб мислення митця: Дві п'єси (op.57, 1911), цикл Тіні (Ombres, op.64, 1913–1917), цикл «Міражі» (Mirages, op.70, 1920–1921), «Пам'яті Габрієля Форе» (In memoriam Gabriel Fauré, op.72, 1922–1935), «Розбитий ціп» (Chaîne brisée, op.87, 1935–1936), Три танці (op.86, 1935), «Сюїта, яка позбавлена духу сюїти» (Suite sans esprit de suite, op.89, 1937), «Маленькі жести» (op.92, 1940).

Кількість фортепіанних творів в ці десятиліття значно менша, але складність організації художнього цілого і масштабність задуму наближають кожен опус митця до найбільш багатовимірних художніх концепцій в історії західної музики. Жанровим пріоритетом композитора стають *великі циклічні форми*. Особливо слід відзначити звернення Шмітта до всіх типів програмності. Симптоматично, що жанр програмної сюїти стає домінантним, відтворюючи специфіку мислення митця, яке синтезує і театральні (візуально-пластичні) властивості, і тяжіння до монументальних симфонічних (суто інструментальних) концепцій. Характерною стильовою рисою стає міжжанрова взаємодія, адже фактично всі фортепіанні твори цього періоду мають оркестрові (а часом і балетні) версії.

5. Значним етапом формування індивідуального стилю Шмітта стають дві фортепіанні збірки «Інтимна музика» (Book I, op. 16, 1891–1901, Book II op. 29, 1898–1904). Обидва опуси включають по шість мініатюр, які переважно мають програмні назви. Симптоматично, що жодна п'єса із цих збірок не була оркестрована композитором, що свідчить про суто фортепіанну природу

матеріалу у ранньому періоді творчості. Підкреслимо також, що обидва зошити виявляють стильову динаміку мислення Шмітта. Так, у другому зошиті (у порівнянні з першим) значно ускладнена гармонічна логіка, є більш деталізованою і диференційованою музична тканина, більш продумане ритмічне оформлення матеріалу.

Фортепіанні п'єси раннього періоду розкривають рідкісний дар композитора створювати пластичні мелодичні лінії, колористичну гармонію із вишуканими засобами звукопису, тонко нюансовану і деталізовану музичну тканину. Вже перші опуси митця проявляють таку індивідуальну характеристику його мислення, яка корелюється із засвоєнням французьких і німецьких традицій фортепіанної романтичної музики: ефект імпровізаційного руху музичного матеріалу, що приховує ретельно продуману логіку його розгортання в межах чітких композиційних структур. Ще однією важливою рисою всіх ранніх фортепіанних композицій Шмітта є звернення митця до засобів програмності в музиці. Дослідження ранніх п'єс виявляє напруження пошуків композитора, який невпинно йде від наслідування й опанування прийомів і засобів романтичної фортепіанної музики до затвердження власних творчих новацій.

Композиційні ідеї двох опусів «Інтимної музики» отримують подальший розвиток у циклах «Романтичні п'єси» (ор. 42) і «Гуморески» для чотирьох рук (ор. 43), що також включають по шість мініатюр. Ці твори проявляють тяжіння митця до використання романтичних стилістичних засобів. Шмітт широко вживає улюблені тричастинні форми, наповнює викладення музичного матеріалу варіаційним перетворенням, зберігає принцип програмності. Проте певні стильові зміни вже визначають орієнтири наступного творчого етапу. В циклі «Романтичні п'єси» значно більш насиченою та ущільненою стає музична тканина, яка вимагає вже високого рівня технічної майстерності виконавця.

Композитор велику увагу приділяє всім фазам трансформації матеріалу в середніх частинах, посилюючи можливості накопичення експресії у кульмінаційних зонах.

Серед фортепіанних творів, що презентують зрілий стиль (1910–1930-ті роки) знаходиться фортепіанний цикл «Тіні» (Ombres, Op. 64, 1912–1917), що складається з трьох п'єс: «Чую вдалині» (“J’entends dans le lointain ...”), «Мореска» (“Mauresque”), «Ця тінь, мій образ...» (“Cette ombre, mon image ...”). Загальний програмний задум тут обумовлює не тільки використання назв частин цілого, але залучення до художньої концепції епіграфів, що вносять додатковий смисловий шар. Звуковий світ усіх трьох частин циклу презентує важливі стильові характеристики Шмітта: зухвалі композиційні рішення, сміливу гармонічну логіку, надзвичайно складну організацію музичної тканини, неперевершену віртуозність. Все це разом свідчить про масштабність концепції твору і його виняткову роль в історії фортепіанної музики.

У першій частині композитор зберігає зв'язок із літературним першоджерелом, перетворюючи рефрен «Я чую здалеку» на смисловий ключ до розуміння п'єси. Ідея відлуння, віддалення, «тіні» визначає основні драматургічні чинники циклу. Він постає як «тінь» того, що залишилось далеко — мирне життя, культурні традиції іншого століття, спогади про світлі часи, які тепер позаду. Перша п'єса вражає надзвичайною віртуозністю, яка виходить за межі будь-якої уявної технічної складності, що була відома до того часу. Загальні художньо-естетичні виміри розкривають глибину задуму композитора, який переживав страхіття Першої світової війни та оглядався на традиції фортепіанної музики як на джерело натхнення і сили в мінливому сучасному світі, що стрімко руйнував звичні канони й правила.

Друга п'єса «Мореска» не має посилання на літературне джерело, а включає в цикл образний шар вишуканої орієнтальної лірики, утворюючи

жанровий контраст до експресивних образів крайніх частин. Примхлива краса оригінальних гармонічних барв, метрична змінність перетворюють декларовані у назві жанрові параметри (танець) на примарну згадку, «тінь» танцю.

Третя п'єса «Ця тінь, мій образ...» утворює по-справжньому космічний фінал циклу, залучаючи у його образно-емоційне поле поему «Пісня про себе» Волта Вітмена, яка є одним з найбільш глибоких і філософських текстів в історії культури. В часи трагічного зламу свідомості людини внаслідок Першої світової війни Шмітт втілює свою віру в силу людини, переконання в її духовній величчї й можливостях творчого злету. Надскладна музична тканина, дивовижна віртуозність, «оркестрове» трактування фортепіано як космічного інструменту (симптоматично, що поеми Вітмена сучасники називали «словесними ораторіями») фіксують важливі риси мислення Шмітта і стають справжнім випробуванням для виконавців.

Фортепіанний диптих «**Міражі**», закінчений у 1921 році, включає дві п'єси: «І Пан внизу пшениці місячної причаївся» (*Et Pan, au fond des bles lunaires, s'accoude*) та «Трагічна поїздка» (*La tragique chevauchée*). Назва «Міражі» рельєфно виявляє особливості художньої концепції твору, в якому дві частини контрастні. Перша частина презентує образ краси, в якому глибоко приховані відлуння тривожного передчуття (її смислові обрії символічно окреслює ім'я Клода Дебюссі, адже п'єса була створена для вшанування пам'яті геніального митця для збірки «Гробниця Клода Дебюссі» у 1920 році). Друга частина втілює образи зловісного домінування агресивних руйнівних сил (епіграфом до неї композитор ставить багатозначні рядки поеми Байрона «Мазепа»).

Поетична й звукозображальна перша частина і тривожна у невпинному русі друга частина контрастні по всім параметрам. Образи краси й звукової тендітності першої п'єси з її глибоко прихованими відлуннями тривожного

передчуття змінюються у другій п'єсі зловісними агресивними викликами потужних руйнівних сил, що відкрито виходять на поверхню. Але така полярність ніби розкриває два боки єдиного цілого, що, своєю чергою, оформлюється на поверхні емоцій і руху лише як «міражі».

Тож загальний композиційний задум диптиха постає як втілення сумного погляду на ті мистецькі явища, які вже пішли за межу їх актуального існування і залишились лише як образи, міражі. Таким «видінням» залишилась творчість Дебюссі (симптоматично, що в оркестровій версії цієї п'єси Шмітт дає їй назву «Сум Пана») і спадщина романтичної доби з її потужним емоційним пафосом. Обидві частини диптиха сприймаються як відлуння потужних мистецьких феноменів попередніх років і проступають у новому втіленні у творі композитора, який щойно пережив жахіття Першої світової війни, і вся культурна європейська спадщина розгортається перед ним новими смислами.

Художня концепція диптиха яскраво втілює особливості мислення митця ХХ століття. Загальні принципи створення двох частин проявляють оркестрове трактування рояля. Ця стильова риса композитора залишається константною і надалі. Як наголошує один із західних дослідників, «навіть у своїй фортепіанній версії ця музика має імпліцитно симфонічну концепцію — безсумнівно, це сприяє ефективності пізнішої оркестровки, яка є винятковою не лише при першому, але й у наступних прослуховуваннях» [171]. Дійсно, майстерність Шмітта, як знавця оркестру, і краса звукового поля його творів, презентують його як одного з найбільш видатних *майстрів звукопису* у французькій музичній школі, послідовника Г. Берліоза та творчого «брата» Моріса Равеля. Тому вивчення оркестрових засобів втілення фортепіанного задуму видається важливим для розуміння фортепіанного оригіналу.

Сюїта «**Тиждень маленького ельфа Закрий-Очі**», ор. 58 (*Une semaine du petit elfe Ferme-L'Œil*, 1912) для виконання на фортепіано в чотири руки була

створена на основі відомої казки Ганса Крістіана Андерсена «Оле-Лукойє» (1841). Хоча твір переслідував певну педагогічну мету (композитор об'єднав партію для маленького піаніста-початківця і партію для досвідченого піаніста), художня концепція твору є повноцінною і довершеною. Шмітт продовжує найкращі традиції французької культури, презентуючи стрункість форми, прозорість музичної тканини, танцювальну жанрову основу, пластичність мелодичних ліній.

Педагогічний аспект задуму твору обумовлює розподіл музичної тканини на партію учня (мелодична лінія і прості фактурні елементи, за винятком шостої п'єси) і партію вчителя, яка створює всі інші фактурні шари. При цьому композитор поступово ускладнює партію учня від одноголосного проведення мелодії в першій п'єсі до більш повноцінної фактури у фіналі.

Шмітт максимально зберігає структуру літературного першоджерела і музичними засобами відтворює дивовижний казковий світ, в якому одухотворені речі, літери, числа, а природа перетворюється на персоніфікований простір. Композитор шукає засоби для утворення значних контрастів, що виводять казковий наратив у більш інтимний смисловий простір. Його «музичні казки» звучать як суб'єктивні спогади про дитячі роки й набувають особистісної семантики, яка трансформує ілюстративне трактування незвичайних подій літературного першоджерела у неповторний смисловий простір насичених емоційних переживань.

Останні два десятиліття життя Шмітта проявляють остаточну зміну жанрових пріоритетів митця, який тепер звертається до більш складних тембрових мікстів і втілює свої творчі ідеї в царині камерної та симфонічної музики. Шмітт вводить рояль у партитуру багатотембрових симфонічних й камерних творів і навіть у вокальних жанрах підтримує сольний голос не роялем, а оркестром (сюїта *Habeyssee* для скрипки з оркестром op.110, сюїта

Suite for Flute and Piano для флейти й фортепіано op.129, квартет *Pour presque tous les temps* для флейти, скрипки, віолончелі й фортепіано op.134, Сюїта для труби й фортепіано op.133, «Чотири поеми Ронсара» для голосу з оркестром та ін).

Зміна жанрових орієнтирів у 40–50-ті роки своєрідно підсумовує періоди попередніх експериментів та авангардних пошуків у царині фортепіанної музики відсутністю сольних композицій, наче промовистим висновком плідного шляху зухвалих новацій і розширення виразних можливостей інструменту, що вже отримали максимальну рельєфність і задовольнили художньо-естетичні запити композитора.

6. Особливості художнього мислення Шмітта були визначені його народженням на кордоні Франції та Німеччини (м. Бламон, Лотарингія). Протягом усіх років життя у творах композитора зберігалось оригінальне єднання двох культурних традицій: французької й німецької. Важливе спостереження щодо національної ідентифікації музики Шмітта належить Надії Буланже, яка була добре знайомою з його творами, зокрема, виконувала органну партію під час прем'єрного виконання у 1906 році його «Псалма XLVII»: «Шмітт народився в Лотарингії, і в його музиці чітко видно сліди подвійної латинської та тевтонської спадковості. Ясність, врівноваженість, стриманість — тобто те, що ми зазвичай називаємо галльськими рисами — постійно чергуються або зливаються з німецькими ідеалами важкої сили, імпазантної конструкції та насиченості почуттями» [174]. Симптоматично, що зачарування Шмітта музикою Р. Штрауса обумовило його звернення до жанру програмної симфонічної поеми.

Звуковий світ усіх проаналізованих фортепіанних опусів презентує важливі стильові характеристики Шмітта: зухвалі композиційні рішення, сміливу гармонічну логіку, надзвичайно складну організацію музичної тканини,

неперевершену віртуозність. Особливо підкреслено характерне об'єднання мелодичного рельєфу і фону, що пульсує, коли мелодія ніби вбудована в усю фактуру і перегукується різними регістрами. Все це нівелює традиційну диференціацію на мелодію й фактуру і створює цілісну колористичну музичну тканину, вкрай барвисте колористичне звучання матеріалу.

В аспекті формотворення для Шмітта найголовнішим є постійний варіаційний розвиток. Композитор уникає точних повторів і при поверненні тематизму завжди оновлює його фактурні, гармонічні й звуковисотні параметри. Як правило, Шмітт варіантно викладає окремі мотиви і вільно їх компонує. Безперервний варіантний розвиток спрямований на вираження постійного оновлення створює ефект імпровізаційності у викладенні матеріалу. Водночас ця умовна імпровізаційність і тотальна варіативність скріплюються композитором через застосування тричастинної форми, коли репризи (динамізовані) створюють певну стійку формотворчу структуру. Все це спрямовано на досягнення ефекту безперервного оновлення матеріалу і вписується в загальну парадигму постійного варіювання.

Єднання протилежних смислових вимірів в організації художнього цілого (ясності музичної думки й нескінченності висловлювання; раціональної виваженості загальної структури й беззупинного чуттєво-експресивного образно-емоційного потоку), що проявляло зв'язки мислення композитора із різними національними традиціями, відразу робило твори Шмітта оригінальними, впізнаваними за музичною мовою і виділяло із загального контексту французької музичної культури кінця XIX ст.

У фактурному аспекті слід відзначити характерну для фортепіанних творів Шмітта *багатошаровість*. Часто для викладення матеріалу композитор використовує три шари — лінії — які мають самостійне значення, але взаємодіють між собою. В широкому сенсі подібний фактурний принцип

нагадує багатоголосні поліфонічні композиції, де кожний голос є самостійним, а загалом утворюється щільна музична тканина. Багат шаровість фактури дозволяє композитору активно використовувати різні регістри рояля одночасно, коли кожна з ліній є складною і щільною, в ній переважають октавні подвоєння, складні тремоло між руками, а також пасажі, що охоплюють великий діапазон. Все це обумовлює *вкрай віртуозне* звучання матеріалу. Шмітт також вдало використовує розрядження фактури, що стає важливим контрастом при викладені тем.

Всі художні засоби у фортепіанних творах Шмітта розраховані на високу технічну майстерність виконавця й зумовлюють найвищий рівень віртуозності. Показово, що фактично всі фортепіанні твори мають оркестрові редакції, що свідчить про особливу схильність композитора до розгорнутих багатотембрових висловлювань, які визначають і специфіку трактування фортепіано як монотембрового інструменту. Шмітт завжди шукає нові фарби та нові способи звукопису, які розширюють палітру виразних можливостей фортепіано, що робить його композиції надзвичайно цікавими для виконавців.

Отже, фортепіанні твори Шмітта проявляють його невинний пошук власної музичної мови. Фортепіанні опуси митця входять до скарбниці європейської музичної культури і є важливою частиною репертуару сучасних виконавців, тому їхнє подальше вивчення не втрачає актуальності для наступних наукових розвідок сучасних музикознавців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андерсен Г. К. Оле-Лукойє. Казка. Для дошкільного віку. Переклад з датської Оксани Іваненко. Київ. "Веселка". 1981. 32 с.
2. Андріянова О. Соната для кларнета і фортепіано Ф. Пуленка: стилістичні особливості музичного тематизму // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2024. № 73. Т. 1. С. 44–49.
3. Байрон. Мазепа. Переклад Олекси Веретенченка. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%B7%D0%B5%D0%BF%D0%B0_\(%D0%91%D0%B0%D0%B9%D1%80%D0%BE%D0%BD\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%B7%D0%B5%D0%BF%D0%B0_(%D0%91%D0%B0%D0%B9%D1%80%D0%BE%D0%BD)) (дата звернення 15.08.2025).
4. Бондарчук В. Творча особистість в координатах культурологічного та мистецтвознавчого дискурсу // Соціально-гуманітарний вісник. 2018. Вип. 18–19. С. 89–93.
5. Бондарчук В. Феномен творчої особистості Д. Гнатюка // Магістеріум : Культурологія : зб. ст. / Нац. ун-т «Києво-Могилян. академія». Київ. 2017. Вип. 68. С. 53–57.
6. Ван Мяо. Творча постать Флорана Шмітта в актуальних біографічних ракурсах // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2023. Випуск № 67. Том 1. С. 174–180.
7. Ван Мяо. Фортепіанна сюїта Флорана Шмітта «Тиждень маленького ельфа Закрий-Очі»: індивідуальне прочитання літературного першоджерела. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць

молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2025. Випуск № 83. Т. 2. С. 108–114.

8. Ван Мяо. Фортепіанний цикл Флорана Шмітта «Тіні»: оригінальні стильові проєкції // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2024. Випуск № 75. Том 2. С. 77–83.

9. Вечер Д. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03/ Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2006. 195 с.

10. Вітмен Волт. Пісня про себе. Переклад Леся Герасимчука. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=512> (дата звернення 15.08.2025).

11. Гармель О., Бебих Б. «Пісні зірок» Богдани Фроляк крізь «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова: особливості композиційно-драматургічного втілення // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Вип. 54. Львів : Видавничий дім «Гельветика», 2025. С. 12–20.

12. Генеза поняття «особистість» в українській психологічній науці : монографія / В. Турбан, Л. Сердюк, В. Бушанський, В. Москаленко та ін.; за ред. В. Турбан. Київ : Видавничий дім «Слово», 2020. 178 с.

13. Генералюк Л. Екфразис і проблема контамінації термінів // Українська термінологія і сучасність : зб. наук. праць. Вип. ІХ. Київ : ІУМ НАНУ, 2013. С. 84–94.

14. Герасимова-Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. Київ: Музична Україна, 1988. С. 27–33.

15. Герасимова-Персидская Н. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи // Музыкальное мышление:

сущность, категории, аспекты исследования / [сост. Л. Дыс]. Киев, 1989. С. 54–64.

16. Герчанівська П. Індивід, суб'єкт, особистість, індивідуальність як базові концепти теоретичної культурології: нові підходи і стратегії // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. / Держ. акад. кер. кадрів культ. і мистецтв. Київ : Міленіум, 2014. Вип. 33. С. 78–86.

17. Горбаль Я. Камерно-інструментальна музика французьких композиторів першої половини ХХ століття // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. ст. / Дніпропетр. акад. музики ім. М. Глінки. Вип. 20. Дніпро : Грані, 2021. С. 201–211.

18. Горюхіна Н. Композиція музичного твору // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Музикознавство. 3 ХХ у ХХІ століття. Київ, 2000. Вип. 7. С. 16–30.

19. Горюхіна Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Музична Україна, 1985. 112 с.

20. Грищун Ю. М. Жанрово-стилістичні особливості композиторської творчості Ігоря Ковача : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2014. 200 с.

21. Грібінєнко Ю. Прийоми полістилістики як засіб утворення міжтекстових зв'язків // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб. наук. пр. / Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. Вип. 12. Луганськ, 2010. С. 118–127.

22. Грібінєнко Ю.О. Теоретичні та категоріальні засади музичної текстології як актуальної музикознавчої дисципліни. Одеса : Олді+, 2023. 512 с.

23. Деоба С. Рецепт дебюссізму в історії європейського музичного модернізму (на прикладі музичної збірки «Tombeau de Claude Debussy») // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ. 2024. №139. С. 194–210.

24. Дзюбенко В. «Пісні Мальдорора» Лотреамона: стратегії прочитання URL: <https://plomin.club/laotreamont/> (дата звернення 15.08.2025).
25. Драч І. С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренка) : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Сумський держ. педагогічний ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2004. 439 с.
26. Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко : Аспекти творчої індивідуальності : монографія. Харків : Акта, 2021. 362 с.
27. Драч І. С. Композиторська індивідуальність як об'єкт наукового дослідження (нарративні стратегії мистецтвознавчого дискурсу) // Художня культура. Актуальні проблеми : щоріч. наук. журн. / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. мистецтва. Київ, 2020. Вип. 16. Ч. 2. С. 50–54.
28. Жарков О. М., Коханік І. М. Темброва композиція «Prélude à l'Après-midi d'un faune» Клода Дебюссі: стильовий аспект // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2021. Вип. 135. С. 96–111.
29. Жаркова В. Б. Вокальний цикл Даріюса Мійо «Сільськогосподарські Машини»: епатаж чи сповідь? // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. статей. Київ, 2023. №138. С. 76–88.
30. Жаркова В. Б. Історія західної музики: Ното Musicus від античності до бароко : навч. посіб. Київ : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2023. 548 с.
31. Жаркова В. Б. Клод Дебюссі й Хазрат Інаят Хан: звук як Всесвіт // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. статей. Київ, 2024. №139. С. 22–38.
32. Жаркова В. Б. Прогулянки музичним світом Моріса Равеля (у пошуках смислу послання Майстра) : монографія. Вид. 2-ге, доп. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2025. 520 с.

33. Жаркова В. Б. Сучасний курс історії музики: у напрямі до надлишкового // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. № 3 (36). Київ, 2017. С. 99–109.
34. Жаркова В. Б. Творчість Моріса Равеля: музичні тексти і комунікативний контекст : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 30 с.
35. Жаркова В. Б. Феномен «життя під час війни» у фортепіанній сюїті Моріса Равеля «Tombeau de Couperin» // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 136. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. С. 130–148.
36. Івко А. В. Подієві аспекти музичної форми ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2007. 21 с.
37. Каплієнко-Ілюк Ю. Стильовий аналіз: методологічні та типологічні основи // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2019. № 1. Вип. 40. С. 54–61.
38. Касьяненко Л. Работа пианиста над фактурой : пособие по изуч. исполн. интерпретации фактуры фортепианного произведения. Киев : НМАУ, 2003. 168 с.
39. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 15 с.
40. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя : [підручник]. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.
41. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавійно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано), ХІV–ХVІІІ ст. : [навч. посібник]. Тернопіль : АСТОН, 1998. 300 с.

42. Кашкадамова Н. Б. Стильові особливості виконання у фортепіанних творах Левка Ревуцького, Станіслава Людкевича та Анатолія Кос-Анатольського (на прикладі інтерпретацій Марії Крушельницької) // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. 2015. Вип. 15. С. 152–162.
43. Кашкадамова Н. Б. Фортеп'янно-виконавське мистецтво України. Історичні нариси. Львів: КІНПАТРІ ЛТД, 2017. 616 с.
44. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів : Незалежний культурологічний журнал «І», 2008. 588 с.
45. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
46. Коменда О. І. Кирило Стеценко — індивідуальний стиль як чинник творчого універсалізму // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 127. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2020. С. 7–25.
47. Коменда О. І. Теорії особистості крізь призму завдань типології творчого універсалізму // European Humanities and Cultural Studies : State and Society = Europejskie Studia Humanistyczne : Państwo i Społeczeństwo. 2017. № 4 (I). S. 194–208.
48. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 519 с.
49. Коновалова І. Теоретичні аспекти кореляції мелодичного та гармонічного чинників у системі гомофонного мислення // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич: ВД «Гельветика», 2021. Вип. 40. С. 23–29.
50. Коновалова І. Фактурна реалізація мелодико-гармонічних взаємодій у стильовому просторі пізньоромантичної доби (на матеріалі фортепіанної сонати

h-moll Ф. Ліста) // Актуальні питання гуманітарних наук. Харків, 2025. Вип. 84. Т. 2. С. 77–82.

51. Корчова О. О. Музичний модернізм як *terra cognita* : монографія. Київ : Музична Україна, 2020. 490 с.

52. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця // Київське музикознавство : зб. ст. Київ, 2017. Вип. 55 : Культурологія та мистецтвознавство : До 150-річчя Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра. С. 70–81.

53. Коханик І. М. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 20 : Музичний твір: проблема розуміння. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. С. 44–51.

54. Коханик І. Н. Стилевые ландшафты Александра Щетинского // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2013. Вип. 108. С. 88–99.

55. Кримський С. Запити філософських смислів. Київ : Видавець ПАРАПАН, 2003. 240 с.

56. Кримський С. Під сигнатурою Софії. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 368 с.

57. Курковський Г. Питання фортепіанного виконавства. Київ: Музична Україна, 1983. 137 с.

58. Кучма Н. Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів XIX–XX століть : дис... докт. філософії: 025 — «Музичне мистецтво»/ Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2021. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів, 2021. Харків, 2021.

59. Кучма Н. А. «Звуковий образ інструмента» як проблема виконавської інтерпретації // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 71–87.
60. Лі Цзююй. Європейська фортепіанна традиція як історична та логіко-семантична основа сучасного піанізму : дис... доктора філософії: 025 «Музичне мистецтво» / Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, міністерство культури України. Одеса, 2024. 204 с.
61. Лі Цін. Камерно-вокальна творчість Клода Дебюссі: принципи роботи з поетичним текстом : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 234 с.
62. Лігус О. М. Еволюція романтичного стилю в українській фортепіанній музиці XIX — початку XX століття // *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals* : Collective monograph. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2021. P. 317–337.
63. Лігус О. М. Теоретичні аспекти проблеми стилю в музикознавчих дослідженнях XX — початку XXI століття // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство. Вип. 40. Київ : КНУКіМ, 2019. С. 106–111.
64. Лунина А. Композитор — маленькая планета. Київ : Дух і Літера, 2013. 736 с.
65. Мамона А. «Новий орієнталізм» у музиці першої третини XX століття (на матеріалі композиторських прочитань поезії Р. Тагора) : дис. ... на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 — «Музичне мистецтво» (02 — «Культура і мистецтво») / Харк. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2024. 206 с.
66. Маценка С. Музика як складова біографічного тексту // Питання літературознавства. 2014. Вип. 89. С. 29–40.

67. Менжулін В. Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні : монографія / Нац. ун-т «Києво-Могилян. акад.». Київ, 2010. 455 с.
68. Михайлова О. Образний світ фортепіанних творів Ф. Шмітта на прикладі фортепіанного диптиху “Миражі” // Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. статей. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського. 2020. Вип. XIX–XX. С. 230–247.
69. Михайлова О. Суаре для однієї персони: мікросвіт «Інтимної музики» Флорана Шмітта // Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. статей. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського. 2023. Випуск 32. С. 56–72.
70. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації // Часопис національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: науковий журнал. № 1. К., НМАУ, 2008. С.106–112.
71. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації. Київ: НМАУ, 2013. 134 с.
72. Москаленко В. Г. Стиль музиканта-виконавця як фактор інтерпретації твору // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ. 2011. Вип. 2. С. 11–16.
73. Муляр А. П. Жанрово-композиційні парадигми фортепіанно-виконавської поетики: історичні чинники та сучасність : дис... доктора філософі: 025 — музичне мистецтво/ Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2025. 210 с.
74. Муляр А. П. Фортепіанно-виконавська інтерпретація як когнітивний феномен (на основі підходів сучасних українських музикознавців) // Музичне мистецтво і культура. 2022. 1(35). С. 121–134.
75. Николаевская Ю. Метафизическое пространство современной интерпретологии // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і

практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29. С. 36–50.

76. Овсяннікова-Трель О. А. Категоріальне значення «нового» в музичному мистецтві ХХ століття // Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 69. Том 2. С. 85–90.

77. Опанасюк О. Динаміка співвідношень стильового і астильового початків у смисловій структурі стильового явища // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. Київ : НМАУ, 2004. С. 30–36.

78. Опанасюк О. Іntenціональний стиль як художній феномен заключного періоду становлення європейської культури // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. / Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистецтв. Вип. 27. Київ : Міленіум, 2015. С. 217–228.

79. Опанасюк О. Онтологічні аспекти структури художнього образу // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах / Київський держ. лінгвістичний ун-т. Вип. 19. Київ, 2007. С. 214–222.

80. Опанасюк О. Про універсальні стилі в музичному мистецтві // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. / Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистецтв. Вип. 10. Київ : Міленіум, 2006. С. 27–35.

81. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 — Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2012. 19 с.

82. Пронкевич О. В. «Нова драма» кінця ХІХ — початку ХХ ст. : навч. посіб. для студентів філолог. ф-тів. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2013. 140 с.

83. Пясковський І. Б. Феноменологія музичного мислення // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст.

Вип. 7 : Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. С. 46–56.

84. Ревенко Н. Фортепіанні твори зарубіжних композиторів ХХ століття як складова інструментальної підготовки студентів-піаністів // World Science : Multidisciplinary Scientific Edition. Vol. 2 (30). Warsaw : RS Global, 2018. P. 77–84.

85. Різаєва Г. Є. Кокто — Пуленк: «Голос людський» на перетині двох художніх світів // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової. 2022. № 33(1). С. 22–34.

86. Різаєва Г. Є. «Vleuet» на вірші Гійома Аполлінера: перша пісня війни Франсіса Пуленка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2023. № 138. С. 89–102.

87. Рябуха Н. Відображення романтичного звуковідчуття світу у фортепіанних творах Ф. Шопена і Ф. Ліста // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2016. Вип. 53. С. 18–28.

88. Рябуха Н. Звуковий образ світу: онто-сонологічне дослідження фортепіанного мистецтва ХХ — початку ХХІ ст. : монографія. Харків : Вид-во Бровін О. В., 2016. 336 с.

89. Рябуха Н. Звуковой образ как феномен культуры: опыт междисциплинарного синтеза // Культура і Сучасність : альманах. Київ. 2014. № 2. С. 112–119.

90. Савицька Н. Особистість композитора в пізній період творчості. Психологічні аспекти // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах / Київський держ. лінгвістичний ун-т. Київ. 2005. Вип. 16. С. 105–113.

91. Савицька Н. Типологічні моделі біографічних сценаріїв композиторів ХІХ — початку ХХ століть // Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук.

праць / Інст. мист., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2008. Вип. 2. С. 93–100.

92. Савицька Н. Феномен пізнього композиторського стилю : Методологічний ескіз проблеми // Українське музикознавство : наук.- метод. зб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. Вип. 34. С. 127–136.

93. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості : монографія / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів : Сполом, 2008. 319 с.

94. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.01 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 36 с.

95. Самойленко А. И. Жанр-стиль как парная категория музыкальной культурологии // Проблемы сучасного мистецтва : зб. наук. праць. Київ: Науковий світ, 2002. С. 98–106.

96. Самойленко О. І. Музично-мовна свідомість як історичний та психологічний феномен: творчі конекції і теоретичні пролонгації // Нові віхи розвитку культури і мистецтва у ХХІ столітті: колективна монографія. Львів-Торунь: Ліга-Прес, 2021/2022. С. 1–22.

97. Самойленко О. І. Науково-методичні пріоритети сучасного музикознавства: переступаючи межі // Musical art and linguistic thesaurus of world culture: ukraine's experience: Scientific monograph. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2023. С. 203–221.

98. Самойленко О. І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.

99. Самойленко О. І., Осадча С. В. Музична семіологія як актуальний напрям теорії мовної свідомості // Modern culture studies and art history: an experience of

Ukraine and EU: Collective monograph. Riga: Izdevniecība "Baltija Publishing", 2020. С. 436–458.

100. Северинова М. Ю. Трансформація архетипу у семіозисі музичної культури: від архетипового первообразу до концепту та метаконцепту // Сучасне мистецтво. 2022. Вип. 18. С. 295–304.

101. Семененко Н. Актуальні аспекти сучасного функціонування інтерфейсу «композитор — виконавець — музичний простір» // Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. ст. пам'яті композитора та музикознавця, д-ра мистецтвозн., проф. Антона Мухи. Київ: ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2009. Вип 3. С. 94–104.

102. Стародубцева Л. Пам'ять і забуття в історії ідей: мнемонічна герменевтика культури : автореф, дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.04 / Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2004. 36 с.

103. Стратегії формування творчої особистості: методи, прийоми, форми : колективна монографія / авт. кол. : В. Кремень, В. Ільїн, Є. Борінштейн, М. Гальченко, М. Ліпін, Д. Погрібна, Н. Савчук, О. Федорчук. Київ : Інститут обдарованої дитини НАПН України, 2020. 320 с.

104. Сунь Пейянь. Жанрові канони як предмет виконавського осмислення // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 27. Кн. С. 316–326.

105. Сунь Пейянь. Музичний час як естетична ідея фортепіанно-виконавської творчості // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 73–86.

106. Сунь Пейянь. Образная и стилистическая энциклопедичность фортепианно-исполнительской интерпертации // The European Journal of Arts. Scientific journal. Vienna, 2019. №1–2. S. 41–46.
107. Сухленко І. Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03; Харк. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків. 2011. 16 с.
108. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. : автореф. ... канд. мист. : 17.00.02. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2003. 21 с.
109. Українська біографіка ХХІ століття: Мозаїка контекстів і форм : колективна монографія / В. І. Попик, Г. А. Александрова, Л. І. Буряк та ін. Київ : НАН України, Нац. б-ка України імені В. І. Вернадського, 2021. 400 с.
110. Чеботаренко О. Феноменологічні особливості музичного звуку в контексті органологічного підходу// Музичне мистецтво і культура. Одеса: Гельветика, 2023. Вип 36. Кн. 2. С. 110–120.
111. Черкашина-Губаренко М. Феномен композитора у сучасній музичній творчості та специфіка творчого процесу // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 44 : Музика ХХ століття: погляд із ХХІ. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. С. 46–56.
112. Черноіваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: монографія. Одеса: ВД «Гельветика», 2021. 704 с.
113. Чернявська М. С. Епоха романтизму в фортепіанній музиці (до проблеми різноманіття фортепіанних стилів ХІХ ст.) // Теоретичні питання культури,

освіти та виховання : зб. наук. пр. / Київ. нац. лінгв. ун-т, нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ. 2002. Вип. 20. С. 186–191.

114. Чернявська М. Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури: навчальний посібник до курсу «Історія фортепіанного виконавського мистецтва». Харків, 2015. 208 с.

115. Чистяк Дмитро. Блакитний птах світової літератури // Український журнал іноземної літератури «Всесвіт». 2008. № 1–2. С. 172—174.

116. Шевченко Л. М. Проблема стильової фортепіанної парадигматики в мистецтвознавчій і культурознавчій сферах сучасності // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Напрямок : Мистецтвознавство. Рівне : РДГУ, 2020. Вип. 34. С. 104–110.

117. Шевченко Л. М. Сакральні витoki інтонаційної множинності музичного виконавства як ознаки піаністичної гри // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Київ, 2020. Вип. 42. С. 163–169.

118. Шевченко Л. М. Стильові характеристики української фортепіанної культури. ХХ століття : монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 336 с.

119. Шевченко Л. М. Сучасне фортепіанне виконавство в пролонгації культурної типології буття України і світу // Українська музика. Науковий часопис : щоквартальник. Львів, 2018. Число 4 (30). С. 209–217.

120. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

121. Шип С. В. Музичний жанр в методологічному аспекті // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 16. Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). С. 154–177.

122. Шип С. В. Теорія художніх стилів : монографія. Суми : ФОП. Цьома С. П., 2023. 138 с.

123. Якубяк Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми) : підручник для вищих навч. муз. закладів. Тернопіль : Астон, 1999. 208 с.
124. Ян Веньян. Категория пианизма в контексте исполнительской типологии фортепианного творчества. Дисс.... канд. искусств.: 17.00.03 / ОНМА им.А.В. Неждановой Одесса, 2017. 191 с.
125. Andersen Hans Christian. Le Petit Elfe Ferme-l'Oeil. Paris : A. Tolmer, 1924. 23 p.
126. Aubert Louis, Barraud Henry, Pignari-Salles Hélène. Florent Schmitt. Paris : L'Art Musical, 1937. 110 p.
127. Bernard S. Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours. Paris : Nizet, 1959. 814 p.
128. Bertrand A. Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Paris : Éd. de la Sirène, 1920. 175 p.
129. Bondeville M. Emmanuel. Florent Schmitt: Précurseur et contestataire. Paris : Académie des Beaux-Arts, Institute de France, 1970. 15 p.
130. Bonds M. A history of music in Western culture. 4th ed. Boston : Pearson Education, 2013. 689 p.
131. Branger Jean-Christophe, Ramaut Alban. Musique et chorégraphie en France de Léo Delibes à Florent Schmitt. France : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2010. 265 p.
132. Bruhn S. Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting. Hillsdale : Pendragon Press, 2000. 669 p.
133. Buffon G.-L. L. comte de. Discours sur le style // Un autre Buffon / choix de textes et préface de J.-L. Binet ; introduction et annotation de J. Roger. Paris : Hermann, 1977. P. 153–161.
134. Collaer P. Correspondance avec des amis musiciens / présentée et annotée par R. Wangermée. Liège : Mardaga, 1996. 479 p.

135. Deák František. Symbolist Staging at the Théâtre d'Art // *The Drama Review: TDR*. 1976. Vol. 20. №. 3. P. 117–122.
136. Dobrovolska R., Zarudianska M., Kovtiukh L., Duhina T., Garmel O. (2024). Modern Trends in Teaching Artistic Techniques and Methods: Analysis of Approaches to the Development of Artists. *Journal of Curriculum and Teaching*. ISSN 1927-2677 (Print) ISSN 1927-2685 (Online). Vol. 13, No. 3; Special Issue, 2024. P. 79–90.
137. Duchesneau Michel. *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*. Belgium : Pierre Mardaga, Sprimont, 1997. 352 p.
138. Duchesneau Michel. Maurice Ravel et La Société Musicale Indépendante: 'Projet Mirifique de Concerts Scandaleux' // *Revue de Musicologie*. 1994. Vol. 80. № 2. P.251–281.
139. Eccott David. Florent Schmitt (1870–1958) // *The Delius Society Journal*. 1993. №111. P.3–15.
140. Faure M., Vivès V. *Histoire et poétique de la mélodie française / préf. de F. Le Roux*. Paris : CNRS éd., 2000. 396 p.
141. Ferroud Pierre-Octave. *Autour de Florent Schmitt*. Paris : Éditions Durand, 1927. 121 p.
142. Florent Schmitt: site official. ULR: <https://florentschmitt.com> (accessed 15.08.2025)
143. Foreman, Lewis, and Susan Foreman, editors. "Front Matter." // *Felix Aprahamian: Diaries and Selected Writings on Music*, Boydell & Brewer, 2015. P. i–iv.
144. Griffiths P. *Modern Music and After*. 3rd ed. New York : Oxford University Press, 2010. 456 p.
145. *Guide de la mélodie et du lied / sous la dir. de B. François-Sappey et G. Cantagrel*. Paris : Fayard, 1994. 916 p.

146. Histoire de la musique occidentale / sous la dir. de J. Massin et B. Massin. Paris : Fayard, 1985. 1312 p.
147. Histoire de la musique / sous la dir. de M.-C. Beltrando-Patier. Nouvelle éd. Paris : Bordas, 2004 1207 p.
148. Hucher Yves. Florent Schmitt: L'Homme et l'artiste ... son époque et son œuvre. Paris : Éditions le Bon Plaisir, 1953. 280 p.
149. Jankelevitch V. Ravel. Paris : Seuil, 1995. 220 p.
150. Kelly Barbara L. A Fragile Consensus: Music and Ultra-Modernism in France, 1913–1939. Rochester, NY : Boydell Press, 2013. 257 p.
151. Kelly Barbara L. Berlioz and Debussy. Sources, Contexts and Legacies. Aldershot: Ashgate, 2007. 209 p.
152. Kelly B. L. Music and ultra-modernism in France : a fragile consensus, 1913–1939. Woodbridge : Boydell Press, 2013. 257 p.
153. Kelly B. L. Tradition and style in the works of Darius Milhaud, 1912–1939. Aldershot : Ashgate, 2003. 212 p.
154. Kelly Barbara L., Christopher Moore. Music Criticism in France: Authority, Advocacy, Legacy (1918–1939). Woodbridge: Boydell, 2018. 358 p.
155. Kelly Barbara L., Anaïs Fléchet, Martin Guerpin, and Philippe Gumpłowicz. Music and Postwar Transitions in the 19th and 20th Centuries. New York: Berghahn Books, 2023. 449 p.
156. Lacas Pierre-Paul. Moresca ou Moresque // Encyclopædia Universalis. Mis en ligne le 19/01/1999. Modifié le 14/03/2009. ULR: <https://www.universalis.fr/dictionnaire/mauresque/> (accessed 15.08.2025).
157. Landormy Paul. La Musique française après Debussy. Paris : Éditions Gallimard, 1948. 376 p.
158. Les Six : the French composers and their mentors Jean Cocteau and Erik Satie / ed. by R. Shapiro. London : P. Owen, 2011. 472 p.

159. Lorent Catherine. Florent Schmitt. Paris : Bleu Nuit Éditeur, 2012. 176 p.
160. Marceron Madeleine. Florent Schmitt. Ventadour, 1959. 48 p.
161. Marnat M. Maurice Ravel. Paris : Fayard, 1995. 828 p.
162. Maurice Ravel. L'intégrale — Correspondance (1895–1937) écrits et entretiens. Sous la direction de Manuel Cornejo. Paris : Le Passeur, 2018. 1769 p.
163. Mawer D. Darius Milhaud : modality and structure in music of the 1920s. Aldershot : Scolar press, 1997. 408 p.
164. Mawer Deborah. The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation. Burlington, VT: Ashgate, 2006. 314 p.
165. McCarrey Scott. Florent Schmitt and Maurice Ravel: Measured Time from the Turn of the Century // Perspectives on the Performance of French Piano Music. Imprint Routledge, 2014. 235 p.
166. Martin-Fugier A. La vie élégante ou La formation du Tout-Paris : 1815–1848. Paris : Perrin, 2011. 596 p.
167. Mykhailova O. Piano Triptych “Shadows” by F. Schmitt as a Reflection of the French National Tradition // Journal of History Culture and Art Research. 2020. №9(3). P. 307–316.
168. Nectoux J.-M. Gabriel Fauré : les voix du clair-obscur. 2e éd. revue. Paris : Fayard, 2008. 847 p.
169. Nichols Roger. Ravel. Yale University Press: New Haven and London, 2011. 430 p.
170. Nones Phillip. The written content on the Florent Schmitt Website and Blog is protected by copyright 2012–2023. ULR: <https://florentschmitt.com> (accessed 15.08.2025).
171. Nones Phillip. Florent Schmitt’s Mirages: Poignant and Potent Musical Pictures Inspired by Paul Fort and Lord Byron (1920–23). ULR:

- <https://florentschmitt.com/2013/01/14/florent-schmitts-mirages-poignant-and-potent-musical-pictures-inspired-by-paul-fort-and-lord-byron/> (accessed 15.08.2025).
172. Nones Phillip à propos de Florent Schmitt. Entretien. Le Journal en ligne «Crescendo Magazine». Le 23 septembre 2020 par Pierre Jean Tribot. URL: <https://www.crescendo-magazine.be/phillip-nones-a-propos-de-florent-schmitt/> (accessed 15.08.2025).
173. Nones Phillip. Le petit elfe Ferme-L'Œil: Florent Schmitt's Children's Ballet (1923). July 1, 2013. <https://florentschmitt.com/2013/01/14/florent-schmitts-mirages-poignant-and-potent-musical-pictures-inspired-by-paul-fort-and-lord-byron/> (accessed 15.08.2025).
174. Nones P. Nones P. Florent Schmitt — A French Composer Extraordinaire (Short Biography) / Florent Schmitt : website. URL: <https://florentschmitt.com/2023/04/17/> <https://florentschmitt.com/florent-schmitt-french-composer/> (accessed :15.08.2025).
175. Pasler Jann. Florent Schmitt // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Oxford University Press. 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/> (accessed: 19.08.2023).
176. Porcile F. La belle époque de la musique française : le temps de Maurice Ravel, 1871–1940. Paris : Fayard, 1999. 474 p.
177. Ravel M. Lettres, écrits, entretiens / réunis, présentés et annotés par A. Orenstein ; trad. de D. Collins ; interprétations historiques (1911–1988) par J. Touzelet. Paris : Flammarion, 1989. 626 p.
178. Ricavy M., Milhaud R. Darius Milhaud : un compositeur français humaniste : sa traversée du XXe siècle / préface D. Milhaud. Paris : Éditions Van de Velde, 2013. 251 p.
179. Roy J. Le Groupe des Six. Paris : Seuil, 1994. 222 p.

180. Shannon Eric Christopher. Florent Schmitt and the Lied et Scherzo, op. 54. A dissertation for degree of Doctor of Musical Arts. Norman, Oklahoma. 2015. 228 p.
181. Simeone Nigel. Making Music in Occupied Paris // *The Musical Times*. 2006. Vol. 147. № 1894. P. 23–50.
182. Sommer Sally R. Loie Fuller's Art of Music and Light // *Dance Chronicle*. 1981. Vol. 4, № 4. P. 389–401.
183. Sprout L. A. Music for a "New Era": Composers and National Identity in France, 1936–1946 : PhD diss. / University of California. Berkeley, 2000. 854 p.
184. Taruskin R. *Oxford History of Western Music* : in 5 vols. Vol. 4 : Music in the Early Twentieth Century. Oxford : Oxford University Press, 2011. 987 p.
185. *The Cambridge Companion to Ravel*. Edited by Debora Mawer. Published in the United States of America by Cambridge University Press, 2008. 312 p.
186. *Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music*. Edited by Kaminsky Peter. Vol. 84. Boydell & Brewer, 2011. 352 p.
187. Vadé Y. La célébration du présent dans *Connaissance de l'Est* // *Modernités*. Vol. 10 : Poétiques de l'instant. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 1998. P. 47–60.
188. Wiley C. *Biography and the New Musicology* // (Auto)biography as a musicological discourse : 9th International conference of the departments of musicology and ethnomusicology ; Faculty of music, University of arts in Belgrade, 19–22 April 2008 / ed. by T. Marković and V. Mikić. Belgrade : Univerzitet umetnosti, 2010. P. 3–27.
189. Wiley C. *Musical Biography and the Myth of the Muse* // *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions* / ed. by V. Kurkela and M. Mantere. Farnham : Ashgate, 2015. P. 251–261.
190. Zbikowski Lawrence. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Oxford University Press, 2002. 360 p.

ДОДАТОК А

Відомості про апробацію результатів дослідження

Публікації:

1. Ван Мяо. Творча постать Флорана Шмітта в актуальних біографічних ракурсах. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. Випуск № 67. Том 1. С. 174–180.

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-1-23>.

http://www.aphn-journal.in.ua/archive/67_2023/part_1/23.pdf

Ключові слова: Флоран Шмітт, Моріс Равель, біографічне дослідження, французька музика ХХ ст., Паризька консерваторія, Римська премія

2. Ван Мяо. Фортепіанний цикл Флорана Шмітта «Тіні»: оригінальні стильові проєкції. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2024. Випуск № 75. Том 2. С. 77–83.

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/75-2-11>

https://www.aphn-journal.in.ua/archive/75_2024/part_2/13.pdf

Ключові слова: Флоран Шмітт, фортепіанний цикл «Тіні», французька фортепіанна музика ХХ ст., індивідуальний стиль, музична мова

3. Ван Мяо. Фортепіанна сюїта Флорана Шмітта «Тиждень маленького ельфа Закрий-Очі»: індивідуальне прочитання літературного першоджерела. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць*

молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2025. Випуск № 83. Т.2. С. 108–114.

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-2-16>

https://www.apfn-journal.in.ua/archive/83_2025/part_2/18.pdf

Ключові слова: Флоран Шмітт, фортепіанна сюїта «Тиждень маленького ельфа Закрий-Очі» ор. 58, французька фортепіанна музика ХХ ст., жанр, фортепіанна сюїта, програмність в музиці, індивідуальний стиль, музична мова

Участь у конференціях:

1. «Творча індивідуальність Флорана Шмітта: проблеми віддзеркалення у музикознавчому просторі» [доповідь] — Міжнародна науково-практична конференція "Богатирьовські читання: школа теорії та практики", ХНУМ ім. І. П. Котляревського, Харків, 17 березня 2023 р, онлайн платформа Zoom.
2. «Концепт життєтворчості Флорана Шмітта в європейському культурно-історичному просторі першої половини ХХ століття: специфіка функціонування» [доповідь] — Всеукраїнський круглий стіл на тему «Сучасні тенденції у музичному мистецтві», Національна академія мистецтв України, Київ, 20 червня 1923 року.
3. «Вокальна творчість Даріюса Мійо: жанрова специфіка та питання її культурно-історичної обумовленості» [доповідь] — ХХІІ міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України», Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра, Київ, 10 січня, 2022.
4. «Творча постать Флорана Шмітта в українському музикознавстві: питання висвітлення художніх принципів митця» [доповідь] — Сьома міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ», НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 2–4 листопада, 2023.

5. «Стильові виміри творчості Флорана Шмітта на перетині кроскультурних тенденцій першої третини ХХ століття: аспекти формування національної свідомості митця» [доповідь] — V Міжнародна наукова конференція НАМ України «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», НМАУ ім. П. І. Чайковського, 15–16 листопада 2022 року.
6. «Феномен життєтворчості Флорана Шмітта: комунікаційний вимір (до 55 річниці смерті)» [доповідь] — XIII Міжнародна наукова конференція «Ювілейні і пам'ятні дати 2023 року», НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 20–21 листопада 2023.
7. «Фортепіанна творчість Флорана Шмітта в контексті французької музичної культури ХХ століття: інноваційні параметри» [доповідь] — Міжнародна науково-практична конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку», НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 7 грудня, 2023.
8. «Творча біографія Флорана Шмітта як феномен французької культури: сучасні аксіологічні акценти» [доповідь] — Міжнародна науково-практична конференція «Україна — ЮНЕСКО: 70 років разом», НМАУ ім. П. І. Чайковського У, Київ, 25 квітня 2024.
9. «Концептуальні засади творчості Флорана Шмітта: інноваційні стратегії та експериментальні настанови» [доповідь] — Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасна музика від акустики до електроакустики: теорія та практика», НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 26–27 квітня 2024.
10. «Флоран Шмітт як музичний критик в культурному контексті Франції першої половини ХХ ст: естетичні смаки та художні орієнтири» [доповідь] — XXIX Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «ДНІ НАУКИ», ОНМА ім. А. В. Нежданової, Одеса, 19–20 квітня 2024.

11. Три рапсодії» ор. 53 Флорана Шмітта як зразок його раннього стилю (до 120-річчя створення)» [доповідь] — Чотирнадцята міжнародна наукова конференція «Ювілейні і пам'ятні дати 2024 року. Пам'яті Марини Романівни Черкашиної-Губаренко», НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 28–29 листопада 2024.
12. «Рання фортепіанна творчість Флорана Шмітта: сучасні методологічні підходи» [доповідь] — Міжнародна науково-творча конференція наукового проекту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика», ХНУМ ім. І. П. Котляревського, Харків, 11–12 лютого 2025.
13. «Фортепіанні твори Флорана Шмітта 1890-х–1900-х років: чинники формування індивідуального стилю композитора» [доповідь] — Всеукраїнська науково-практична конференція «Процес музичного стилетворення: композитор та виконавець», НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 25–26 квітня 2025.
14. «Естетичні і соціо-культурні виміри творчості Флорана Шмітта: погляд з ХХІ століття» [доповідь] — Міжнародна наукова конференція «Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект» в рамках Третього міжнародного культурно-мистецького фестивалю пам'яті Героя України, Лауреата Національної премії України ім.Т.Г.Шевченка, академіка, композитора Мирослава Скорика, НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 5–6 травня 2025 року.
15. «Фортепіанна творчість Флорана Шмітта в контексті національних виконавських традицій» [доповідь] — Дев'ята міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях», НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 6–8 листопада 2025 року.