

РОЗДІЛ ДРУГИЙ. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ СУЧАСНИХ МУЗИКОЗНАВЧИХ РОЗВІДОК

УКД 78.083.1+78.071 (1)44 "19"

Ольга Кричинська

ФРАНЦУЗЬКА ФОРТЕПІАННА СЮІТА ПЕРІОДУ ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

Розглянуто фортепіанні сюїти К. Дебюссі («У білому і чорному») та М. Равеля («Гробниця Куперена») в контексті художньої проблематики воєнного часу. Здійснено детальний аналіз циклів, який виявляє ряд спільних рис та чітких відмінностей в історії створення та підході композиторів як до розкриття військової тематики, так і до інтерпретації жанрової основи старовинної клавирної сюїти.

Ключові слова: війна, неокласицизм, фортепіано, жанрова модель, сюїта, присвята.

Ольга Кричинская. Французская фортепианная сюита в период Первой мировой войны. Рассмотрено фортепианные сюиты К. Дебюсси («В белом и чёрном») и М. Равеля («Гробница Куперена») в контексте художественной проблематики военного времени. Осуществлен детальный анализ циклов, который обнаруживает ряд общих черт и четких отличий в истории создания и подходе композиторов как к раскрытию военной тематики, так и к интерпретации жанровой основы старинной клавирной сюиты.

Ключевые слова: война, неоклассицизм, фортепиано, жанровая модель, сюита, посвящение.

Krychynska O. V. French Piano Suite During the First World War. The author analysed piano suites by C. Debussy ("En blanc et noir") and M. Ravel ("Tombeau de Couperin") in the context of art perspective of wartime. The detailed analysis of cycles was done, and number of similarities and distinct differences in the history of creation approach of composers as to disclosure of military subjects, and to the interpretation of the ancient foundations of the genre of keyboard suites are revealed.

Key words: war, Neoclassicism, piano, genre model, suite, dedication.

Темою статті є розгляд фортепіанних сюїт К. Дебюссі «У білому і чорному» та М. Равеля «Гробниця Куперена», створених у воєнний період, в контексті відповідної художньої проблематики. До роботи над цією темою були залучені відомі академічні наукові праці І. Мартинова, Т. Гнатів, Л. Гаккеля, а також новітня монографія В. Жаркової, присвячена творчості М. Равеля. Крім того, цінними матеріалами слугували листи К. Дебюссі та М. Равеля і публікації їхніх сучасників – А. Корто, Ж. Катали, М. Лонг.

Ще рік тому вибір такої теми був би просто черговою присвятою трагічним роковинам від початку Першої світової війни. Ця далека в часі подія сприймалася людиною XXI століття дещо абстрактно. Ще рік тому нікому би не спало на думку проводити аналогії між Західною Європою (Францією) 1914 р. та Східною Європою (Україною) 2014 р. Минуло 100 років, людство пододало такий вражаючий шлях еволюційного розвитку, який навіть великі літератори-фантасти не могли уявити у своїх найсміливіших припущеннях. Вихід у космос, розчеплення атому, перемога над багатьма раніше невиліковними хворобами, багатовекторний поступ філософської думки, демократичний розвиток суспільства, визнання людського життя як найвищої цінності... Проте, як виявилось, усі ці досягнення та знання історії не змогли змінити людство до такої міри, щоб кров та «варварство» залишилися в далекому минулому. Сьогодні наша країна переживає дуже тяжкі часи, тому події сторічної давнини стають як ніколи актуальними і до болю впізнаваними. Змінилася техніка та зброя, але людське горе вимірюється за тією ж трагічною шкалою. Війна завжди виявляє в людях як найгірше, так і найкраще. З одного боку – невимовний жах існування в період війни, а з іншого – піднесення духу. Це час, коли одним відбирає мову та бажання творити, а інших спонукає до невтомної праці. Мистецтво, і музика зокрема, завжди, немовби камертоном, відгукуються на неординарні події, то що вже говорити про війну, з її гіркою печаллю та невимовним жахом. Адже музиканти, як і інші люди, бувають свідками, а інколи і безпосередніми учасниками потрясінь воєнного часу.

Ще не закінчилася війна в Україні, але події Майдану, Революція Гідності, світоглядне протистояння на Сході розбудили колективну патріотичну і художню свідомість. Уже зараз з'являються музичні твори, навіяні подіями, які сколихнули світ. Серед них – «Гімн» для камерного оркестру Г. Гаврилець, п'єса для камерного оркестру «Ми є» Ю. Шевченка, Камерна симфонія № 12 у двох частинах («Фреска Майдану» та «Благання спокою») Є. Станковича та ін.

У роки Першої світової війни, у період загострення кризи і загрози безпеці батьківщини, цілком природнім було «ментальне» тяжіння французьких композиторів до національних традицій і пошук шляху для їхнього відродження на сучасному мистецькому ґрунті. Франція, яка ще не позбулася комплексу переможеної сторони у франко-прусській війні, на відміну від інших країн антинімецького блоку, залучала абсолютно всіх, включаючи інтелігенцію, до військової справи. То що ж саме вкладали провідні композитори країни у твори воєнної пори? Чи було це бажанням забутися і відійти від жорстокої реальності, чи навпаки, перенести на ноти свої переживання і біль? Чому саме такі художні форми обирали для своїх сповідей?

Звернення до старовинних жанрів і форм стало не просто одним із творчих принципів французьких прихильників неокласичних тенденцій, але і певним громадянським обов'язком. У цьому ключі варто розглянути дві сюїти, яскраві і зовсім не подібні поміж собою, хоча обидві написані у воєнний час відданими патріотами Франції.

Як і будь-який громадянин, Клод Дебюссі переймався майбутнім країни та неможливістю своєї фізичної участі у бойових діях. Власна творча діяльність видавалася йому в цих обставинах «нікчемною та незначною»¹, а намір Е. Саті захищати Париж у чині капрала викликав у нього справжню заздрість. Тож весь свій патріотизм композитор, який ніколи не

¹ Письмо К. Дебюссі Ж. Дюрану от 8 августа 1914 года // Дебюссі К. Избранные письма / К. Дебюссі. – Л. : Музыка, 1986. – С. 228.

тримав у руках зброї, утілював тими засобами, якими володів досконало – музикою.

У листі до свого друга, музичного критика Р. Годе, К. Дебюссі, розмірковуючи над перспективами національної музики, писав: «Де ж французька музика? Де наші старі клавісіністи, у яких так багато справжньої музики? Вони ж бо володіли секретом тієї глибокої витонченості, того почуття без епілепсії, яке ми заперечуємо, як невдячні діти <...>»¹. У 1915 р. композитор написав два твори, безпосередньо на тематичному рівні пов'язані з війною – «Різдво дітей, які не мають більше притулку» для голосу з фортепіано та сюїту для двох фортепіано «У білому і чорному».

Назва циклу (її перший варіант «Каприс у білому і чорному») ніби наперед налаштовує на жорстко обмежену палітру музичної мови, звуження засобів виразності, поляризацію емоційних станів – мороку і світла. Хоча подальше ознайомлення з матеріалом свідчить урешті-решт про те, що поряд із протиставленням білого і чорного, добра і зла, як у житті, так і в музиці, відбувається змішування барв та відчуттів у прагненні наблизитися до істини, яка – завжди посередині. Найкраще про це сказав сам композитор у листі до того ж Р. Годе: «<...> Не ламайте собі голову з приводу сюїти “В білому і чорному”. Основа її колориту й емоційного змісту – звучання піано, такі, якщо бажаєте, “сірі тони” у Веласкеса»². Зауважимо, що, пояснюючи власні переживання щодо воєнних подій, К. Дебюссі вдається до звичних для себе мистецьких асоціацій, говорить про те, що все це «штовхає до чорного і такого ж трагічного як Капричос Гойї»³. Звідси впливає і перша назва циклу. Цікавим фактом є і те, що сам іспансь-

¹ Письмо К. Дебюсси Р. Годе от 14 октября 1915 года // Там само. – С. 248.

² Письмо К. Дебюсси Р. Годе от 4 февраля 1916 года // Там само. – С. 256.

³ Мартынов И. И. Клод Дебюсси / И. И. Мартынов. – М. : Музыка, 1964. – С. 256.

кий художник свій знаменитий графічний цикл «Капричос» (1799) називав «Сюїтою офортів на химерні теми»¹. Тоді чи не вперше в європейському мистецтві митець із такою сміливістю показав людину безпомічною іграшкою в руках темних сил світобудови. Тож перегукування творіння Ф. Гойї із сюжетом сюїти К. Дебюссі є очевидним.

Фортепіанна сюїта складається з трьох частин, жодна з яких не має назви, що є нехарактерним для сюїтного циклу загалом та для творів К. Дебюссі зокрема (проте за характером п'єс можна визначити їхню певну жанрову прив'язку). Пізніше таку композиційну особливість можна буде знайти у творах Ф. Пуленка, зокрема у його Сюїті *до мажор* для фортепіано (1920), у якій замість назв п'єс композитор зазначає лише темп виконання. Кожну частину циклу К. Дебюссі присвятив своїм друзям, крім того, усім п'єсам передує певний поетичний епіграф (це чи не єдиний випадок у творчості композитора). Цікаво, що серед авторів епіграфів композитор обирає таких «архаїчних» французьких поетів, як Ш. Орлеанський та Ф. Війон, ніби навмисно «перекидаючи» смислову арку до далекої епохи Середньовіччя з її Столітною війною та епохи Відродження, пори найвищого культурного піднесення, яке стало результатом багатьох складних історичних процесів, включаючи боротьбу за об'єднання Франції.

Перша п'єса циклу («*Avec emportement*» – «Гаряче») починається відомою цитатою, яка увійшла до тексту опери Ш. Гуно «Ромео і Джульєтта» (лібрето Ж. Барб'є і М. Карре):

Той, хто залишається на своєму місці
І не танцює,
Власну ганьбу
Визнає пошепки.

¹ Франсиско Г. Капричос [Електронний ресурс] / Франсиско Гойя. – Режим доступу: http://metenkov.narod.ru/gallery/Goya/Goya_index.htm

Тим самим композитор ніби натякає на свою фізичну неспроможність брати участь у військових діях і викликане цим душевне сум'яття.

П'єса присвячена диригенту Сергію Кусевицькому, якого К. Дебюссі вважав своїм другом та в домі якого мешкав у листопаді 1913 року, під час свого візиту до Росії, де він на запрошення С. Кусевицького диригував власними творами у Москві та Петербурзі.

Усю п'єсу, написану у формі рондо, пронизує яскрава *до-мажорна*, тріольна, «біла» тема, яка рефреном повертається знову і знову крізь контрастні побудови – фанфарні заклики, скерцозні, танцювальні епізоди, меланхолійні «ліричні відступи». Проте, загалом створюється враження, що істинне обличчя теми – не справжня, а удавана веселість, гарячкова метушливість перших воєнних тижнів, коли ніхто ще не здогадується до кінця, яка трагедія чекає попереду. Сутність та нервовість тут проявляються у постійній зміні ритму, темпу та характеру, емоційний діапазон цих коливань розгортається від патріотичного надриву до тривожного завмирання. Нечасто в музиці К. Дебюссі можна помітити таку явну мінливість настроїв.

На противагу першій п'єсі, характер другої очевидно повинен би бути однозначно «чорним». Про це говорять зазначені темп і характер виконання – *Lent, Sombre* («Повільно, похмуро») та сама присвята – «Лейтенанту Жаку Шарло, убитому ворогом у 1915 році, 3 березня». Ж. Шарло був хрещеником і двоюрідним братом видавця Жака Дюрана, частого адресата К. Дебюссі. Будучи другом М. Равеля, він зробив транскрипції для фортепіано соло декількох творів композитора, зокрема «Матінки Гуски», та написав кілька власних фортепіанних творів.

В епіграфі композитор використовує поезію Франсуа Війона з «Балади проти ворогів Франції»:

Хай, князю мій, Еолові раби
Його закинуть у морські глиби,

Надії й миру хай довік не знає:
Бо чести вже знецінено скарби –
Той, хто недолі Франції бажає!

(Переклад С. Гординського)¹.

Проте, незважаючи на зазначені змістові програмні пункти, домінуючим лейтмотивом п'єси стає знову *до-мажорна* фанфара, мотивно пов'язана з головною темою першої п'єси сюїти. Це не траурна процесія за загиблим другом, а опис картини війни, озвученої незвично, як для К. Дебюссі, зловісно, а часом і підкреслено гротескно. У цій п'єсі можна почути і переможні «трубні гласи», і звуки віддалених дзвонів, просту французьку народну мелодію і лютеранський хорал (як протиставлення «французького» та «німецького»), бравурний марш і скорботну прощальну пісню на його фоні. «Подивіться, – пише К. Дебюссі в листі до Ж. Дюрана, – що “схопило” лютеранський гімн, коли він необережно сунувся в Каприс, написаний у французькому дусі. У кінці його скромний передзвін видзвонює натяк на Марсельезу; прошу вибачення за цей анахронізм і вважаю його доречним у наші дні, коли всі вуличні бруківки і лісові дерева сповнені відгомонами цієї пісні, яка повторюється незліченними голосами»².

Фінал циклу (присвячений «Моєму другу Стравінському») не залишає варіантів для тлумачення художнього змісту п'єси, оскільки про нього прямо говорить найкоротший епіграф – цитата з твору Шарля Орлеанського: «Зимо, ти лиховісна...». У листі до І. Стравінського К. Дебюссі нагадує адресату його ж слова про війну («Вони не змусять нас приєднатися до їхнього безумства») та з боєм відповідає,

¹ Війон Ф. Баляда проти ворогів Франції [Електронний ресурс] / Франсуа Війон; пер. С. Гординського. – Режим доступу: <http://knyga.in.ua/index.php/inomezna-literatura/frantsiia/viyon-fransua-chytaty-online/523-baliada-proty-vorohiv-frantsii> – Дата доступу: 01.12.14

² Письмо К. Дебюсси Ж. Дюрану от 22 июля 1915 года // Дебюсси К. Избранные письма / К. Дебюсси. – Л. : Музыка, 1986. – С. 234.

що «і в нас є своя частка страждань, труднощів духовних і домашніх. Та це цілком природно зараз, коли Європа й увесь інший світ вважають для себе необхідністю взяти участь у цьому трагічному «концерті»¹. Як і К. Дебюссі, І. Стравінський не брав безпосередньої участі у військових діях, натомість протягом воєнних років головним чином жив із сім'єю у Швейцарії. Можливо, подібність життєвих обставин композиторів у цей непростий час вплинула на вибір адресата для фінальної присвяти.

На перший погляд, остання п'єса («*Scherzando*») – колоритний опис холодної зими, з колючим морозом, звуками хуртовини за вікном, але насправді це не звичайна замальовка пейзажу, бо пронизуючий холод утілює в собі всі жахи і біди війни. Якщо говорити про семантичну забарвленість частини, то білий колір, який асоціюється з зимою і снігом, стає все більш сірим на фоні зловісної атмосфери подій. У самому вірші Шарля Орлеанського йдеться про те, що добре літо сповнене різноманітних барв, а зима одноманітна, тож мусить бути у вигнанні. Як відомо, К. Дебюссі не вперше звертається до зимових картин у своїх фортепіанних творах, тут варто згадати п'єсу «Сніг танцює» із сюїти «Дитячий куточок», у якій образ зими зовсім не дитячий і глибоко психологізований. У цій же частині характер наближається до гротескного, чому сприяють колюче, «сухувате» звучання фортепіано, постійна зміна фактури від ударності подвійних нот, мартелятних фігур до стрімких пасажів та громіздких акордів.

Зовсім іншою за художнім змістом і формою є відома сюїта «Гробниця Куперена» (1917) Моріса Равеля. Цього разу спостерігаємо «ніби класичний» варіант французької старовинної сюїти. Про це свідчить насамперед сама назва твору – це давня традиція французьких композиторів створювати п'єси-«надгробки» в пам'ять про видатних музикантів.

¹ Письмо К. Дебюссі І. Стравінському от 24 октября 1915 года // Дебюссі К. Избранные письма / К. Дебюссі. – Л. : Музыка, 1986. – С. 249.

М. Равель у своїй короткій автобіографії зазначає: «Я закінчив фортепіанний цикл «Гробниця Куперена». У ньому я віддав данину шани не стільки самому Куперену, скільки французькій музиці XVIII століття»¹.

Сюїтний цикл складається з шести п'єс: «Прелюдії», «Фуґи», «Форлани», «Ригодону», «Менуету» і «Токати». Як і у К. Дебюссі, кожна п'єса має присвяту, але цього разу всі вони адресовані друзям композитора, які загинули на полі бою: Прелюдія – уже згадуваному Жаку Шарло (у циклі «У білому і чорному» йому присвячено другу п'єсу), Фуґа – Жану Круппі (з матір'ю якого М. Равель був близько знайомий, зокрема, він присвятив їй оперу «Іспанська година»), Форлана – Габрієлю Делюку (баскському художнику), Ригодон – братам П'єру і Паскалю Годенам (з їхньою родиною М. Равель товаришував протягом усього життя), Менует – Жану Дрейфусу (сину воєнної «хрещеної» М. Равеля Фернан Дрейфус), Токата – Жозе де Марліаву (чоловіку піаністки Маргеріт Лонґ).

Проте ми не почуємо тут жодного натяку на трагічні особисті втрати чи опису батальних сцен. За словами В. Жаркової, композитор пише «споглядально-ліричну фортепіанну сюїту печальних спогадів»². Цикл став успішною спробою за допомогою сучасних гармонічних барв та ритмів дати нове життя старовинним танцям та зберегти світлу пам'ять про загиблих друзів. Тим самим М. Равель ніби ще раз нагадує нам – ніщо не минає, ані людина, ані твір чи цілий жанр не зникають безслідно, допоки ми пам'ятаємо про них. У книзі «Про фортепіанне мистецтво» А. Корто, згадуючи «Гробницю Куперена», пише: «Те, що спершу мало стати абстрактною присвятою найвитонченішим особливостям

¹ Смирнов В. В. Морис Равель и его творчество / В. В. Смирнов. – Л. : Музыка, 1981. – С. 127.

² Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) / Валерия Жаркова. – К. : Автограф, 2009. – С. 336.

музичного минулого Франції, тонким свідченням художньої спадкоємності, перетворилося, через печальні події, на символ шанування благородних достоїнств поколінь»¹.

Як відомо, у воєнні роки М. Равель служив вітчизні на двох фронтах – не покладаючи рук, займався композиторською діяльністю, та попри численні перешкоди, потрапив на справжній фронт із важкими воєнними діями, допоки хвороба не змусила його демобілізуватися. Саме у рік демобілізації композитор дописує сюїту – свій останній фортепіанний цикл, який став справжньою візитівкою фортепіанного стилю К. Равеля. Про свої відчуття на початку війни митець написав у листі до С. Годабського: «Я більше не в змозі витримувати цей жорстокий, безперервний жах. Я або збожеволюю, або стану одержимим нав'язливою ідеєю. Гадаєте, я припинив працювати? Ніколи я ще не працював так багато, з такою шаленою, героїчною несамовитістю»². Але переживши шок від побаченого на полі бою, відчувши на собі, що таке справжня війна без прикрас («Без сумніву, я бачив найжахливіші, найогидніші речі, я думаю, що ніколи більше я не відчую нічого глибшого, більш дивного, ніж це видовище глухого терору»³), композитор пише твір, у якому ніби хоче забутися, відволіктися від трагедії, насолодитися красою минулого і хоч на мить повернути її у сучасність.

Цього разу М. Равель підійшов до побудови сюїти відповідно до старовинних традицій французьких класиків, що втілюється у раціоналізмі, архітектоніці форми, об'єднанні у цикл різномірних і різнохарактерних п'єс, прагненні до чіткості й елегантності висловлення. Зберігаючи зв'язки із сюїтами віт-

¹ Корто А. О фортепианном искусстве / А. Корто. – М. : Музыка, 1965. – С. 175.

² Письмо М. Равеля С. Годабскому от 3 августа 1914 года // Равель в зеркале своих писем / [сост. М. Жерар, Р. Шалю]. – Л. : Музыка, 1988. – С. 86.

³ Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) / Валерия Жаркова. – К. : Автограф, 2009. – С. 110.

чизняних клавесиністів, М. Равель буде композицію згідно зі своїми прагненнями до конструктивної єдності циклу і художньої завершеності цілого. «Жоден пам'ятник слави, – пише А. Корто, – не зміг би вшанувати спогади про французів краще, ніж ці світлі пісні, ці ритми, ясні і гнучкі водночас; досконале вираження нашої культури і нашої традиції»¹.

Чіткість структури сюїти виражена за допомогою класичного розміщення контрастних танцювальних та нетанцювальних п'єс, наявності «традиційної» вступної п'єси, Прелюдії (цього разу в парі з Фугою, таким чином утворюється міні-цикл у циклі), вкупі зі швидким фіналом (Токатою) і танцювальними номерами посередині, серед яких і «обов'язковий» Менует. Сисловою рисою циклу є той факт, що, ніби на противагу війні, М. Равель закінчує свою сюїту в мажорному ладі, а п'єси, написані у мінорі, мають «світлий» ладово-семантичний відтінок.

Прелюдія і Фуґа (*мі мінор*), які є ніби прологом до циклу, написані в дусі класичної клавесинної музики. У прелюдії, яка оформлена у двочастинну форму, це виражається в безперервній плинності пасажів, перевазі гомофонії, помірності динамічної шкали, прикрасах старовинного типу, витонченості та делікатності звучання. Триголосна Фуґа, це, за словами музикознавця В. Смирнова, «маленьке диво контрапунктичної майстерності Равеля»², побудована за принципами поліфонічної логіки, тонкий штрих і зворушливість схвильованої теми якої надають п'єсі безпосередності викладу. У п'єсі відчутні інтонаційні зв'язки із Прелюдією, але на противагу останній, Фуґа відзначається вираженою вокальною природою.

Справжнім скарбом сюїти є Форлана (*мі мінор*) – перший із трьох танців сюїти. Вона написана у формі рондо

¹ Корто А. О фортепианном искусстве / А. Корто. – М. : Музыка, 1965. – С. 175.

² Смирнов В. В. Морис Равель и его творчество / В. В. Смирнов. – Л. : Музыка, 1981. – С. 129.

Розділ другий

та побудована на типовій равелівській гармонії. Форлана – танець італійського походження, за ритмом та «духом» близький сициліані. І справді, протягом п'єси зберігається незмінний ритмічний малюнок пунктиром у кожному з розділів цього рондального танцю, та досконале ведення голосів попри перемінність напрямку руху мелодії. П'єса світлого суму, вона сприймається як спогад за чистим і красивим, не досяжним минулим.

Наступна п'єса сюїти *Ригодон (до мажор)* має жвавий, динамічний характер із властивими цьому селянському танцю стрибками (у музичній тканині це виражено скачками «через руку») та написана в типовій тричастинній формі з наспівним середнім розділом і рухливими крайніми. Жвавість і святковість п'єси порушується в середньому розділі, у якому остинатним басом та задумливою мелодією призупиняється рух танцю. За своїм емоційним наповненням Ригодон близький завершальній п'єсі циклу, стрімкій *Токаті*.

У зв'язку з *Менуетом (соль мажор)*, який став ліричним центром циклу, варто згадати слова французького журналіста Жана Катали: «Років двадцять тому, відпочиваючи на одному з островів Балтійського моря, я якось поставив платівку з Менуетом із “Гробниці Куперена” – і я побачив сльози на очах звичайної естонської селянки: вона зрозуміла те, чого жоден офіційний коментатор, наскільки мені відомо, не відчув, вона зрозуміла біль цих сторінок...»¹. П'єса відзначається своєю нетанцювальністю та споглядальністю, витриманістю єдиного характеру і руху, винятком є невеликий епізод у середньому розділі (*Мюзеті*), у якому емоційне напруження тематичних фраз, за допомогою зростаючої динаміки та витриманого органного пункту, приводить до яскравої кульмінації всієї п'єси.

¹ Катала Ж. Размышления о Равеле / Ж. Катала // Советская музыка. – 1955. – № 7. – С. 52.

Блискучим фіналом циклу М. Равель обирає не звичну для старовинної сюїти Жигу, а Токату (*мі мажор*). Такий вибір фінальної п'єси спостерігається й у К. Дебюссі в одному з його перших фортепіанних творів – «Сюїті для фортепіано». Токата – високо віртуозна п'єса з постійним нагнітанням динаміки, поступом широко розкинутих пасажів та бравурною моторикою. «Лістівським» мартелятним способом звуковидобування ця п'єса суттєво відрізняється від попередніх, що надає сюїті нового дихання. На думку І. Мартинова, Токата стала втіленням ідеї слави циклу, її кульмінацією. Життєствердний характер фіналу ніби залишає позаду всі печальні сторінки сюїти.

Таким чином, розглянувши дві фортепіанні сюїти, написані в період воєнного часу, можемо зробити наступні висновки. Обидві сюїти – це передусім особиста реакція композиторів на трагічні події, які увірвалися в їхні життя. К. Дебюссі пише свій цикл у «розпал війни», у 1915 р., ніби задокументовуючи кожен її новий етап, кожну віху переживань, від молодечого азарту до безнадійної порожнечі, залишаючи без відповіді питання, чим це все може закінчитися і чи є взагалі «щасливий фінал». Для М. Равеля ж завершення роботи над сюїтою певним чином ознаменувало і закінчення війни для нього особисто в 1917 р., після повернення з фронту, зважаючи на ту форму забуття і відсторонення, яку він надає своєму циклу. Для митця це стало ніби способом «вичавити» з себе війну, утіленням бажання «бачити світ у звичному світлі»¹.

Для обох композиторів розглянуті сюїти відіграли важливу роль в індивідуальному жанровому процесі: для К. Дебюссі – це завершення «неокласичної лінії», яка представлена «Бергамаською сюїтою», «Сюїтою для фортепіано» та «Дитячим куточком»; для М. Равеля ж це фактично «відк-

¹ Жаркова В. Прогулки в музикальному мирі Мориса Равеля (в пописах смисла послання Мастера) / Валерія Жаркова. – К. : Автограф, 2009. – С. 111.

риття на фініші», адже всі попередні фортепіанні сюїти композитора демонструють більш радикальні жанрові рішення, не пов'язані безпосередньо з неокласичною стильовою лінією.

Обидві сюїти увійшли у творчий доробок композиторів як невід'ємний «факт біографії». Цікавою спільною особливістю стали численні присвяти, які мають надважливе значення для розуміння художньої сутності творів. У сюїті «У білому і чорному» К. Дебюссі, окрім присвяти загиблому товаришеві, звертається і до своїх живих друзів, які опиняються у скрутному становищі, що йому дуже знайоме. Згадкою про них він ніби демонструє своє розуміння і підтримку в цей непростий час. У «Гробниці Куперена» М. Равеля спостерігаємо явище «подвійної присвяти» – династії видатних французьких клавесиністів та дорогим серцю композитора загиблим друзям. Подвійна присвята є непоодиноким випадком у музичному світі, на думку дослідниці В. Бодіної: «<...> Кількість присвят демонструє рівень комунікабельності композитора в межах свого мистецтва, адже кожна авторська присвята – це звернення до певного адресата»¹.

Зазначимо також відмінності в підході композиторів до побудови сюїти: К. Дебюссі «звужує» цикл до тричастинного композиційного «мінімуму» без зазначення назв п'єс (у зрілий період творчості взагалі спостерігається тяжіння К. Дебюссі до циклів-триптихів); М. Равель же пише шестичастинну сюїту, традиційно чергуючи танцювальні й нетанцювальні номери. Тональний план та каркас його циклу – вступ, власне танцювальна сюїта і фінал – демонструють досконале розуміння старовинної форми сюїти, прагнення М. Равеля досягти єдиного цілого. Сюїті «У білому і чорному» єдності форми, окрім сюжетної лінії, надає «лейтмотив»

¹ Бодіна В. Культура авторської присвяти в музичному мистецтві XIX століття (на матеріалі камерно-вокальної творчості М. Глінки та М. Мусоргського / В. Бодіна // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. ст. / [упоряд. Ю. Зільберман, І. Коханік]. – Вип. 31. – К., 2010. – С. 83.

фанфари і тональність *до мажор* зокрема, яка з'являється в ключових епізодах кожної п'єси циклу, тоді як у «Гробниці Куперена» єдність досягається завдяки тематично-інтонаційній і тональній спорідненості п'єс, а також через нетанцювальну інструментальну «арку», яка обрамлює танці.

Надалі жанр фортепіанної сюїти буде еволюціонувати в напрямі обох варіантів, представлених у статті – так би мовити, «консервативного» неокласицизму, характерного для української музики («11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка, «Партита № 5» М. Скорика) і своєрідного «креативного» неокласицизму, який спостерігаємо у численних фортепіанних циклах Ф. Пуленка.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бодіна В. Культура авторської присвяти в музичному мистецтві ХІХ століття (на матеріалі камерно-вокальної творчості М. Глінки та М. Мусоргського / В. Бодіна // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. ст. / [упоряд. Ю. Зільберман, І. Коханик]. – Вип. 31. – К., 2010. – С. 78–85.
2. Гаккель Л. Фортепианная музыка ХХ века : очерки. – 2-е изд., доп. / Л. Гаккель. – Л. : Сов. композитор, 1990. – 288 с.
3. Гнатів Т. Музична культура Франції рубежу ХІХ – ХХ століть: Клод Дебюссі, Моріс Равель : навч. посібник / Т. Гнатів. – К. : Муз. Україна, 1993. – 204, [2] с.
4. Жаркова В. Прогулки в музикальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) / Валерия Жаркова. – К. : Автограф, 2009. – 528 с. : ил.
5. Корто А. О фортепианном искусстве / А. Корто. – М. : Музыка, 1965. – 252 с.
6. Катала Ж. Размышления о Равеле / Ж. Катала // Советская музыка. – 1955. – № 7. – С. 51–59.
7. Лонг М. За роялем с Дебюсси / М. Лонг ; пер. с фр. Ж. Грушанской. – М. : Сов. композитор, 1985. – 160 с.

Розділ другий

8. Мартынов И. И. Клод Дебюсси / И. И. Мартынов. – М. : Музыка, 1964. – 280 с.

9. Мартынов И. И. Морис Равель / И. И. Мартынов. – М. : Музыка, 1979. – 317 с.

10. Письмо К. Дебюсси Ж. Дюрану от 8 августа 1914 года // Дебюсси К. Избранные письма / К. Дебюсси. – Л. : Музыка, 1986. – С. 228.

11. Письмо К. Дебюсси Ж. Дюрану от 22 июля 1915 года // Дебюсси К. Избранные письма / К. Дебюсси. – Л. : Музыка, 1986. – С. 234 – 235.

12. Письмо К. Дебюсси И. Стравинскому от 24 октября 1915 года // Дебюсси К. Избранные письма / К. Дебюсси. – Л. : Музыка, 1986. – С. 249 – 250.

13. Письмо К. Дебюсси Р. Годе от 14 октября 1915 года // Дебюсси К. Избранные письма / К. Дебюсси. – Л. : Музыка, 1986. – С. 248.

14. Письмо К. Дебюсси Р. Годе от 4 февраля 1916 года // Дебюсси К. Избранные письма / К. Дебюсси. – Л. : Музыка, 1986. – С. 256 – 257.

15. Письмо М. Равеля С. Годабскому от 3 августа 1914 года // Равель в зеркале своих писем / [сост. М. Жерар, Р. Шалю]. – Л. : Музыка, 1988. – С. 86.

16. Равель в зеркале своих писем / [сост. М. Жерар, Р. Шалю]. – Л. : Музыка, 1988. – 248 с.

17. Смирнов В. В. Морис Равель и его творчество / В. В. Смирнов. – Л. : Музыка, 1981. – 222 с.

18. Баляда проти ворогів Франції [Електронний ресурс] / пер. С. Гординського. – Режим доступу: <http://knyga.in.ua/index.php/inozemna-literatura/frantsiia/viyon-fransua-chytaty-online/523-baliada-proty-vorohiv-frantsii>

19. Франсиско Гойя. Капричос [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://metenkov.narod.ru/gallery/Goya/Goya_index.htm