

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра інтерпретології та аналізу музики  
Кафедра спеціального фортепіано

**ЦИКЛ ФОРТЕПІАННИХ ПОЕМ РЕЙНАЛЬДО АНА «LE ROSSIGNOL  
ÉPERDU»: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ТА ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА**

Магістерська робота

**ЛОГВІНА ІВАНА МИХАЙЛОВИЧА**

Науковий керівник:

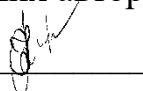
доктор мистецтвознавства, професор

**НІКОЛАЄВСЬКА ЮЛІЯ ВІКТОРІВНА**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ РЕЙНАЛЬДО АНА НА ТЛІ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ</b>	
1.1. Постать Рейнальдо Ана: формування життєвих та творчих принципів композитора.....	6
1.2. Творче спілкування Марселя Пруста та Рейнальдо Ана, як приклад взаємодії літературного та музичного мистецтва.....	12
1.3. Значення салонної культури у творчості Рейнальдо Ана.....	15
1.4. Формування та становлення стильових параметрів музики Рейнальдо Ана в контексті творчості композиторів-сучасників.....	17
<b>ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1</b> .....	23
<b>РОЗДІЛ 2. ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ МІНІАТЮРИ У ДЗЕРКАЛІ ТВОРЧОСТІ РЕЙНАЛЬДО АНА</b>	
2.1. Загальна характеристика та особливості циклу поем для фортепіано «Le Rossignol Éperdu».....	25
2.2. Цикл поем для фортепіано «Le Rossignol Éperdu» Рейнальдо Ана, як зразок втілення принципів композиторського стилю митця.....	33
2.3. Специфіка фортепіанних мініатюр циклу «Le Rossignol Éperdu» Рейнальдо Ана з точки зору технічно-виконавських можливостей.....	49
<b>ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2</b> .....	52
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	56
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	60
<b>ДОДАТКИ</b> .....	67



## ВСТУП

**Постановка проблеми.** Рейнальдо Ана – французький композитор венесуельського походження, один з найяскравіших представників *Belle Époque* (прекрасної епохи) в музиці. Спектр його музичної діяльності надзвичайно широкий: він був композитором, піаністом, критиком, диригентом та керівником оркестру. Композиторська діяльність Р. Ана охоплює майже всі музичні жанри: оперу та оперету, балет і пантоміму, музичну комедію, музику до спектаклів, інструментальну та вокальну музику, твори для фортепіано, тощо.

Фортепіанна творчість композитора найбільш довгий час знаходилась поза увагою як дослідників так і виконавців, тому саме малодослідженість фортепіанної музики Р. Ана зумовлює **актуальність** даної магістерської роботи. Обраний цикл привертає увагу перш за все своїм об'ємом, адже складається з 4-х частин і налічує більше 50 мініатюр. Створював композитор його протягом дев'яти років (1902-1910), отже на прикладі даного циклу можна простежити еволюцію творчого стилю Р. Ана.

**Об'єктом** дослідження є жанр фортепіанної мініатюри в творчості Рейнальдо Ана, **предметом** – жанрово-стильова та виконавська специфіка циклу фортепіанних мініатюр «Le Rossignol Eperdu».

**Метою** дослідження є визначення основних параметрів композиторського стилю Р. Ана, а також способів їх втілення у циклі «*Le Rossignol Éperdu*». Відповідно до мети, в даній роботі поставлені наступні **наукові завдання**:

1. Опрацювати музикознавчі джерела, присвячені життю та творчості Рейнальдо Ана, а також ознайомитись з джерелами, в яких містяться відомості про сучасників композитора.
2. Визначити головні параметри композиторського стилю Рейнальдо Ана, спираючись на відомості, що містяться в опрацьованих літературних джерелах.

3. Проаналізувати цикл «*Le Rossignol Éperdu*» з точки зору втілення в ньому головних принципів музичної стилістики композитора.
4. Окреслити особливості технічно-виконавської специфіки творів даного циклу з точки зору виконавця-інтерпретатора.

**Матеріалом** дослідження слугує нотне видання циклу поем «*Le Rossignol Éperdu*», та запис даного циклу у виконанні Yoonie Han.

Для досягнення поставлених наукових завдань у роботі використовуються наступні загальнонаукові та музикознавчі **методи** роботи з матеріалом:

- *історичний* – дав можливість розглянути та проаналізувати життя і творчість Р. Ана, а також близьких йому сучасників; детально розглянути жанр фортепіанної мініатюри, як у загальноісторичному аспекті, так і конкретно в творчості даного композитора;
- *жанрово-стильовий* – дозволив виділити основні принципи музичної стилістики Рейнальдо Ана;
- *структурно-функціональний* – дав можливість здійснити детальний музикознавчий аналіз циклу «*Le Rossignol Éperdu*» з точки зору втілення в ньому параметрів композиторського стилю Р. Ана;
- *методико-виконавський* – дозволив виділити технічно-виконавські аспекти у мініатюрах циклу «*Le Rossignol Éperdu*» з позиції піаніста інтерпретатора.

**Теоретичну базу дослідження** становлять музикознавчі концепції з історії розвитку західноєвропейської музики та композиторської творчості у жанрах малих форм, зокрема:

– *теорії стилю і жанру в музиці* (В. Іонов [10], Л. Кияновська [12], О. Коменда [13], І. Коханік [14], О. Лігус [15; 17], В. Москаленко [18], Л. Путішина [24], Н. Рябуха [27; 11], С. Салдан [30; 31], І. Сухленко [38], І. Тукова [40; 41], С. Шип [46] та ін.);

- жанру музичної мініатюри (Ю. Вахраньов [3], К. Гаран [5], О. Грабовська [6], О. Лігус [16], Л. Путішина [23], Н. Рябуха [25; 26; 28], Л. Свіридовська [33; 34], О. Тимошук [39], О. Фрайт [43] та ін.);

- історії та теорії фортепіанного мистецтва (Н. Гуральник [8], Н. Кашкадамова [11], І. Савчук [29], О. Фрайт [43] та ін.);

- відомостям з життя та творчості Р. Ана (М. Ассуїл [1], Р. Вля [50], S. Ersoff [47], N. Irei [49], J. Sans [48], та ін.).

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає у вивченні малодослідженого циклу Р. Ана з точки зору втілення принципів композиторського стилю митця, а також виявленні виконавської специфіки мініатюр циклу. Аналіз циклу «*Le Rossignol Éperdu*» з окресленого ракурсу здійснюється вперше.

**Практична цінність отриманих результатів** полягає у можливості подальшого використання матеріалів дослідження у наукових працях, присвячених фортепіанній творчості Р. Ана, а також у навчальних курсах, пов'язаних з історією французької музики, аналізом та інтерпретацією музичних творів, у музичній педагогіці та виконавській практиці.

**Апробація.** Результати дослідження стали основою доповідей на XXIV Всеукраїнській молодіжній науково-творчій онлайн-конференції «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (8-9 грудня 2021, Одеса); конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, травень 2022).

**Структура дослідження.** Робота складається з двох великих розділів. В першому налічується чотири підрозділи, у другому – три. Також в дослідженні є висновки після кожного розділу та загальні висновки у кінці роботи, список використаних джерел та додатки.

## РОЗДІЛ 1

### ТВОРЧИСТЬ РЕЙНАЛЬДО АНА НА ТЛІ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ

#### 1.1. Постать Рейнальдо Ана: формування життєвих та творчих принципів композитора

Почнемо даний підрозділ з біографічних відомостей про Рейнальдо Ана, оскільки вагомі дослідження про життя і творчість композитора почали з'являтися нещодавно. Тому, ми вважаємо необхідним окреслити життєвий шлях митця, для більш ясного розуміння його творчої особистості.

Вирізнямо найвагоміші, на нашу думку, моменти біографії Р. Ана, з точки зору формування його творчих принципів, та скомпонуємо їх у логічні умовно-часові періоди. Перший період охоплює проміжок часу від народження композитора до моменту вступу до консерваторії. Дамо йому назву – *ранній період*. В ньому освітлюється дитинство майбутнього композитора до початку його професійної музичної освіти. Досить багато дослідників, не лише творчості Р. Ана, а й інших митців, недооцінюють період дитинства, адже вагомі творіння, як правило, з'являються у більш зрілому віці. На нашу ж думку, дитинство – один з найважливіших етапів становлення особистості, її фундамент, в якому закладаються основні життєві і творчі принципи.

При висвітленні раннього життєвого періоду Р. Ана, ми опирались на дослідження Норіто Ірея, «Французский ориенталізм на прикладі творів з розділу «Orient» циклу «Le Rossignol Éperdu» Рейнальдо Ана» [49], в якому досить детально описано дитинство композитора. Перейдемо безпосередньо до біографічної хроніки.

Роки життя та творчості французького композитора Рейнальдо Ана поділені межею ХІХ та ХХ століть. Народився митець у 1874<sup>1</sup> році далеко за межами Франції. Рейнальдо Ан – уродженець Каракаса, столиці Венесуели. У

---

<sup>1</sup> Роки життя Рейнальдо Ана – 1874-1947.

статті «La famille Hahn» [53], що перекладається з французького як «Родина Анів», зазначається, що батьком композитора був Карлос Ан-Деллеві – єврейський бізнесмен з Гамбурга (Німеччина). Очільник сім'ї мігрував до Каракаса у 40-х роках XIX століття та згодом заснував свій прибутковий товарний бізнес. Мати – Олена Марія Ехенагусії-Елліс, була іспанського походження, історія її роду сягає XVIII століття. Майбутній композитор зростав у достатку, разом зі своїми 10 братами та сестрами (ще двоє дітей померли), і був найменшим серед них.

Музичні здібності проявились у Р. Ана ще у ранньому дитинстві. Батьки всіляко підтримували сина та прагнули допомогти йому у розвитку його музичних талантів. Вони забезпечували йому приватні заняття музикою. У статті «Esquisses pour un portrait» [52], що перекладається як «Ескізи до портрету» на французькому веб-порталі [55], присвяченому композитору, міститься цитата самого Р. Ана. Композитор казав: «я вважаю, що в три роки, лише сівши за фортепіано, я вже знав, як покласти пальці на клавіатуру. В п'ять років я вже мав гарну музичну пам'ять, я грав на радість і на своє велике задоволення. Учитель фортепіано навчив мене писати музику в дуже юному віці. І оскільки в моєму маленькому мозку вже звучали мелодії, я з гордістю записав їх на папері» [52].

На вже згаданому інтернет-порталі, у статті «La famille Hahn» [53], ми знаходимо той факт, що Карлос Ан був близьким другом президента Венесуели – Антоніо Гусмана Бланко<sup>2</sup>, та працював його фінансовим радником. Також зазначається, що зміна політики в 1877 році робить ситуацію в країні нестабільною, і перед обличчям критики з боку колишнього президента та його партнерів у бізнесі, Карлос Ан думає про виїзд з Венесуели. Автор статті зазначає, що через рік після відставки Гусмана Бланко, родина Анів переїжджає до Парижа [53].

Як відомо, Париж був та залишається одним з головних центрів музичного життя Європи. Для Р. Ана, який проявив свою схильність до

---

<sup>2</sup> Антоніо Гусман Бланко – президент Венесуели в період з 1870 по 1877 рік.

музики ще на батьківщині, переїзд до столиці Франції був доленосним. Як підкреслюється у статті «Esquisses pour un portrait», після вдалої асиміляції родини Анів у Парижі, батько щовечора водив маленького Р. Ана до Опери Комік [52]. Також у статті зазначається, що у 1853 році Карлос Ан побудував «Великий театр Каракаса», в якому, безсумнівно, бував і Рейнальдо Ан. На нашу думку, отримані враження не могли не залишити відбиток на свідомості майбутнього композитора. Вважаємо, що саме ці враження, отримані в ранньому дитинстві, привели до особливого відношення Р. Ана до оперного жанру. Про це може свідчити прем'єрна постановка опери «Острів Мрії», що пройшла в Опері Комік, яку в дитинстві так любляв відвідувати Р. Ан зі своїм батьком. Нагадаємо, що за словами Філіпа Блея, автора дисертаційного дослідження, присвяченого даному твору, «спів цієї опери (мається на увазі опера “Острів Мрії”) відкриває нам двері Комічної Опери в 1898 році, через п'ятнадцять років після “Лакме” і на чотири роки раніше за “Пелліаса”» [51].

У вищезгаданих джерелах ми спостерігаємо, що з часом, дитяча зацікавленість музикою переростала у справжню любов. Тож батьки Р. Ана помітивши це, вирішують допомогти своєму сину розвинути задатки та відводять його до Паризької консерваторії. У десятирічному віці хлопчик стає її студентом. З 1885 року починається серйозний та надзвичайно вагомий етап формування творчих принципів Рейнальдо Ана під керівництвом поважних композиторів, які водночас були і викладачами.

Далі ми коротко окреслимо даний період, який означимо як *консерваторські роки*<sup>3</sup>.

Завдяки статтям на французькому веб-порталі [55], та дослідженню Норіто Ірея [49], нам вдалось скласти досить детальну творчо-біографічну картину життя Р. Ана, зокрема його консерваторських років. Надалі, задля уникнення надмірних згадок даних джерел, а також для спрощення

---

<sup>3</sup> Детально аспект формування творчих принципів Р. Ана буде описано у підрозділі 1.4. *Формування та становлення стилевих особливостей Рейнальдо Ана в контексті творчості композиторів-сучасників. Основні риси творчості Рейнальдо Ана*.

сприйняття інформації, посилання на дослідження буде міститись у квадратних дужках без додаткового згадування автора.

У статті «*Esquisses pour un portrait*» [52] зазначається, що в консерваторії Р. Ан вивчав теорію музики у Люсьєна Гранжані та фортепіано у Еміля Декомба. А через два роки (у дванадцятирічному віці) Гранжані і Дюбуа рекомендують його Ж. Масне як здібного учня, і великий майстер вирішує прийняти його до свого класу композиції, незважаючи на молодий вік Р. Ана. Таким чином він стає єдиним студентом, який в консерваторії вивчає і теорію музики, і гармонію, і композицію. Завдяки своєму вчителю з композиції, Р. Ан знайомиться з К. Сен-Сансом, який згодом візьме молодого композитора до себе в учні.

І знову торкнемось теми опери в житті Рейнальдо Ана. Його вчитель – іменитий французький композитор Жюль Масне, набув широкої відомості та визнання, перш за все, завдяки своїй оперній творчості. А як ми впевнились, Р. Ан мав особливе відношення до цього жанру. Спочатку батьківський Великий театр Каракаса, потім вечори в Опері Комік, а тепер – навчання у знаного композитора, який славиться своїм оперним спадком.

Як ми вже зрозуміли, батьки Р. Ана любили свого сина та піклувались про нього, вкладаючи як внутрішні духовні, так і зовнішні фінансові ресурси. Тому, матеріальне майбутнє Рейнальдо було забезпечене завдяки Карлосу Ану, його батьку, який активно працював над тим, щоб статки, які він привіз із Венесуели – зростали. Ознайомившись з дослідженнями, в яких згадуються консерваторські роки Рейнальдо Ана [49; 55], можна зробити висновок, що він вивчав музику більше для того, аби розвивати свої природні творчі здібності, ніж для отримання прямого прибутку та власного матеріального забезпечення.

Під час навчання у консерваторії та у перші роки після її закінчення, Р. Ан активно займається композиторською діяльністю. Через схильність до вокальної музики, що сформувалась в дитинстві та під впливом його

вчителів<sup>4</sup>, молодий митець створює твори переважно для голосу та фортепіано. В цей час з'являються такі твори як:

- пісня «*Si mes bers avaient des ailes!*» («Якщо мої вірші мають крила»);
- цикл пісень «*Chansons grises*» (Сірі пісні);

Фортепіанні твори Р. Ана мали меншу популярність, порівняно з вокально-інструментальними. Примітним є те, що саме в післяконсерваторські роки з'являється цикл «*Le Rossignol Éperdu*» («Знавісний соловей»), який є матеріалом нашого наукового дослідження<sup>5</sup>.

З дослідження Норіто Ірей [49] ми дізнаємось, що у 1909 році Рейнальдо Ан вирішує отримати французьке громадянство, що вдасться йому тільки через три роки. У 1912 році Р. Ан офіційно стає громадянином Франції, що дозволяє йому почати військову підготовку. А у роки Першої світової війни у якості добровольця вирушає на фронт. Спираючись на дану тезу, вважаємо за необхідне виділити наступний період життя композитора – *роки військової служби*. Даний життєвий період Р. Ана розглянемо з точки зору його впливу на творчі принципи композитора.

Зі свого звичного творчого середовища він потрапляє в абсолютно протилежний для нього світ. І хоч Р. Ан не припиняє писати музику, в цей період спостерігається помітне зниження композиторської діяльності. За словами І. Норіто [49], спочатку Р. Ан ніс службу у сільській місцевості Франції, проте згодом він покинув межі країни та переїхав на Маврикій, острівну державу на території Африки, де знаходився близько року. У 1915 році Р. Ан повертається до Франції, а через три роки – у Париж, де починає працювати у військовому міністерстві.

На нашу думку, тривале відсторонення Р. Ана від музичного життя наклало на нього та його творчість помітний відбиток. Як нам відомо, на початку ХХ століття починає активно розвиватись музичний авангард.

<sup>4</sup> Рейнальдо Ан був творчим послідовником та продовжувачем жанрових та стилістичних традицій свого вчителя з композиції Жуля Массне.

<sup>5</sup> Детально з жанрово-тематичною палітрою композиторського спадку Р. Ана ми ознайомимось у підрозділі 1.4.

Париж, як один з провідних європейський центрів музичного життя, цілком логічно став й одним з центрів розвитку нових музично-ідеологічних процесів. Рейнальдо Ан залишає Париж саме в період активного розповсюдження музичного авангарду, в наслідок чого втрачає можливість органічно вбирати його специфіку та, можливо, застосовувати у своїх творах. За нашим припущенням, саме з цієї причини Рейнальдо Ан залишився прихильником принципів романтизму.

Р. Ан, розуміючи той факт, що він знаходиться поза контекстом того, що відбувається у музичному житті його сучасності, зосереджується на написанні творів в оперному та вокальному жанрах.

І. Норіто [49] у своїй праці засвідчує, що під час Другої Світової війни, через нацистський антисемітизм Рейнальдо Ан був вимушений покинути Францію. У воєнний час композитор жив у Канні та Монте-Карло, а по закінченню війни зміг повернутись до Парижа. В цей час відбувається одна з найважливіших подій у творчому житті Р. Ана. Його призначають режисером Паризької опери. Проте, митець провів на даній посаді усього два роки. 28 січня 1947 року, від діагностованої пухлини мозку, Рейнальдо Ан помер у власній квартирі.

Поза межами біографічної хроніки життя Рейнальдо Ана, вважаємо необхідним коротко відзначити інші види діяльності митця, які доповнюють його творчий портрет. Проаналізувавши літературу, присвячену постаті Рейнальдо Ана, слід відзначити, що Рейнальдо Ан також був музичним критиком, диригентом, піаністом, концертмейстером, поетом, письменником, перекладачем, співаком та навіть актором і живописцем. Проте, через недостатню дослідженість даних аспектів життя Р. Ана, та значне відхилення від основної тематичної спрямованості даного дослідження, ми вважаємо, що перерахування названих видів діяльності достатньо для розуміння багатогранності особистості Рейнальдо Ана.

## 1.2. Творче спілкування Марселя Пруста та Рейнальдо Ана, як приклад взаємодії літературного та музичного мистецтв

В даному підрозділі пропонованого наукового дослідження висвітлюються особливості творчого спілкування Рейнальдо Ана та його близького друга Марселя Пруста. Ми простежимо значення діяльності французького письменника М. Пруста та його вплив на творчість Р. Ана. Окрім того, на прикладі взаємовідносин двох митців окреслимо особливості взаємодії літературного та музичного мистецтв між собою. Більш детально зупинимось на видах діяльності Рейнальдо Ана, які тісно пов'язані з літературним мистецтвом.

У попередньому підрозділі ми надали детальну характеристику постаті Рейнальдо Ана в контексті його біографічної життєвої хроніки. Проте, ми свідомо не описували особливості творчого спілкування композитора з М. Прустом. Оскільки він відіграв досить важливу роль у житті Р. Ана, нами було вирішено виокремити історію їх дружби в окремий підрозділ. Проте, зазначимо, що ми не ставимо за мету описати всі тонкощі взаємовідносин митців. Ми окреслимо основні події та результати цих подій з точки зору впливу на творчість Р. Ана та М. Пруста.

Марсель Пруст<sup>6</sup> – французький письменник та поет, який здобув всесвітню відомість як автор епопеї «У пошукав втраченого часу». Він був важливою постаттю не лише у світовій літературі ХХ століття, а й у житті Рейнальдо Ана, як і безпосередньо Р. Ана у житті М. Пруста.

Г. Субботіна, авторка книги «Марсель Пруст» [37], в якій Рейнальдо Ану присвячено цілий розділ, підкреслює, що інтерес Пруста до світського життя дав йому можливість зустріти юнака, який стане для письменника-початківця більше ніж другом. Рейнальдо Ана, з яким Пруст знайомиться в

---

<sup>6</sup> Роки життя Марселя Пруста 1871 – 1922.

салоні Мадлен Лемер<sup>7</sup> 22 травня 1894 року, буде залишатися близьким для письменника протягом усього його життя.

Проаналізувавши книгу «Письма. Марсель Пруст» [22], ми виявили листи, які М. Пруст відсилав Р. Ану. Враховуючи зміст листів можна зробити висновок, що письменник та композитор були дуже близькими людьми. Наведемо фрагмент листа «Оскільки ви мені нарешті написали, та й я трохи менший *озлобінг*, хоча вже надіслав вам листа вчора, ще раз вітаюсь сьогодні. І просто хочу запропонувати вам влаштуватися на Османському бульварі, поки не знайдете квартири, а якщо так і не знайдете, я тільки потиратиму руки. А оскільки до того ж я послав Селіну в її родовий маєток у Марізі, я винайму вам видатного кухаря, який затьмарить у вашій пам'яті Пайяра<sup>8</sup>. Крім іншого, мені хотілося б прочитати вашу статтю про Масне в її справжньому вигляді, якщо ви пустили по руках щось більше, ніж той маленький шматочок про його похорони» [22, с. 149].

У вже згаданій книзі листів Марселя Пруста зазначається, що «у листуванні з Р. Аном М. Пруст часто «англізує» або видозмінює французькі слова у дусі їх старофранцузького написання, схожого із сучасною англійською. Деякі терміни не цілком виразні, і їхнє походження, можливо, було відомо лише обом кореспондентам» [22, с. 99]. Саме тому у листах містяться слова, які дещо незвичні у вживанні. Їх ми виділили курсивом.

Марсель Пруст ділився з товаришем своїми почуттями та враженнями, активно включався у музичну тематику, що ми розуміємо з вище наведеного листа. Тим самим відповідав йому і Рейнальдо Ан. Також про близький зв'язок між митцями свідчить підпис М. Пруста, який у листах до Р. Ана підписувався «Марсель», на відміну від інших листів, де у якості підпису зазначалось більш офіційне «Марсель Пруст». У результаті тісного

---

<sup>7</sup> Мадлен Лемер - французька художниця, що спеціалізувалась у квітах та жанровому живописі. Під час Прекрасної доби була названа імператрицею троянд. Утримувала салон у своєму особняку в Парижі, де збирала французьких та європейських діячів культури, аристократів та політиків.

<sup>8</sup> Відомий паризький ресторатор початку століття [22].

спілкування, два з найвагоміших та найдавніших видів мистецтва – музика та література, поєднувались, що проявилось у творчості обох митців.

Як приклад, Р. Ан присвячує свій перший зрілий фортепіанний опус «Портрети художників» саме Марселю Прусту. В додаток слід підкреслити, що даний цикл складається з чотирьох п'єс, а між частинами циклу мали зачитуватись прозаїчні тексти. Даний задум також може бути навіяний спілкуванням Р. Ана з М. Прустом.

Рейнальдо Ан, безсумнівно, був не лише музично, а й літературно обдарованою людиною. На нашу думку, тісне спілкування Р. Ана з М. Прустом головним чином впливало на розвиток його природного таланту та зміцнювало тяжіння композитора до літератури. Як вже було сказано, Р. Ан був дуже різнобічно розвиненою особистістю. Серед його захоплень – види діяльності, які більшою чи меншою мірою відносяться до літературної справи.

Проаналізувавши статті на французькому інтернет-ресурсі, присвяченому постаті Р. Ана [55], нам стало відомо, що Рейнальдо Ан був не лише музичним діячем, а й літературним. Він займався музичною критикою. Діяльність у ролі критика охоплює тривалий час його життя. Дебют відбувся у двадцять чотири роки, в «La Presse». Також він був поетом. Проте, Рейнальдо-поет – абсолютно невідома сторона його особистості. На іншій сторінці порталу, яка має назву «Ескіз до портрету» [52] зазначається, що Рейнальдо також працював перекладачем.

Марсель Пруст був дуже владною людиною, та дуже ревно відносився до спілкування Р. Ана з іншими людьми. Це пов'язано з тим, що письменник відчував до композитора більш ніж товариські почуття. За словами Г. Субботіної, «Рейнальдо – одне з найсильніших і найщасливіших любовних захоплень Пруста. Звичайно, між ними будуть періоди охолодження, але тепла дружня основа відносин збережеться назавжди» [37]. Авторка відмічає, що саме напади ревності стали причиною розриву тісних взаємозв'язків. Проте, саме ця сторона відносин знайшла своє втілення у творчості

письменника: «Ревнощі, які пережив Пруст по відношенню до Ана, і “допити”, яким він піддавав музиканта, знайдуть відображення спочатку у збірці “Втіхи та дні” у новелі “Кінець ревнощів”, а потім у романах “Жан Сантей” та “У пошуках втраченого часу”» [37].

Також підкреслимо, що такого роду спілкування Р. Ана з М. Прустом не могло не вплинути і на творчість композитора.

Серед різноманіття творів Рейнальдо Ана можна виділити такі, що мають літературну жанрову основу. До таких творів відноситься й цикл «Le Rossignol Éperdu», який є матеріалом нашого наукового дослідження. Мініатюри даного фортепіанного опусу створені у жанрі поеми.

### **1.3. Значення салонної культури у творчій діяльності Рейнальдо Ана**

Даний підрозділ є важливим етапом для розуміння формування стильових особливостей Рейнальдо Ана. До того ж, саме з салонною культурою пов’язані погляди та уявлення композитора, які втілились у його творчості. Салонна культура досягає розквіту за часів так званої Belle-Époque, що у перекладі з французької означає «Прекрасна епоха». За словами Норіто Ірея [49], початком даної епохи прийнято вважати 1885 рік, який ознаменований нещасною смертю письменника-романтика Віктора Гюго. Автор зазначає, що політика за часів Прекрасної епохи була стабільною, це дозволяло парижанам активно розвивати мистецтво.

На нашу думку, салонна культура відіграла в інтелектуальному розвитку Рейнальдо Ана не меншу роль, ніж академічне середовище паризької консерваторії. Адже салони він відвідував з раннього дитинства, що не могло не вплинути на подальший розвиток композитора та формування його особистості. Також ми вважаємо, що формування Р. Ана в такій атмосфері відіграло роль на подальших творчих уподобаннях композитора. До того ж, саме в салонах він зустрів діячів мистецтва, з якими спілкувався упродовж всього життя. Серед них були літератори, художники,

музиканти, «у спілкуванні з якими він набуває надзвичайно широкої та еkleктичної культури» [54]. Серед таких діячів мистецтва був й вже згадуваний у попередньому підрозділі Марсель Пруст, з яким Рейнальдо Ан також познайомився у салоні.

Як було сказано раніше, Р. Ан був надзвичайно різнобічно розвиненою особистістю. Він був музичним критиком, диригентом, піаністом, концертмейстером, поетом, письменником, перекладачем, співаком та навіть актором та живописцем. Примітним є те, що значна частина його занять пов'язана саме з салонною культурою. Далі розкриємо дану тезу більш детально.

Наприклад, його любов до співу та людського голосу, що є однією з фундаментальних рис його творчості. У наш час важко уявити, яке значення займала вокальна музика в салонах за часів Прекрасної епохи. Даний аспект висвітлено у статті інтернет-порталу, який присвячено Рейнальдо Ану [55]. У вказаному джерелі зазначається, що «тоді було багато співаків-аматорів – «раси», яка зараз майже повністю зникла» [55]. Рейнальдо Ан починає виступи у ролі співака з самого дитинства. Майбутньому композитору було «шість років, коли його прийняла принцеса Матільда, двоюрідна сестра Наполеона III і видатна особа в імперії» [55]. Проте, «Рейнальдо ніколи не буде професійним співаком для публіки концертних залів, він буде надавати перевагу публіці салонів» [55].

Слід відзначити ще один важливий вид діяльності митця, який також пов'язаний з салонною культурою, а також з захопленням людським голосом та грою на фортепіано. Мова йде про Р. Ана у ролі піаніста-акомпаніатора. Опрацювавши статтю «Салони 1900 років та музика» [54], на вже згаданому французькому веб-порталі, ми дізнались, що митець часто супроводжував багатьох співаків у салонах, які він відвідував. Серед них – мадам Жан де Решке, дружина відомого тенора (Яна Мечислава Рёшке), творчістю якої він захоплювався. Що стосується Рейнальдо Ана-піаніста, дану грань його особистості гірше впізнати, оскільки, він ніколи не виступав на публічних

концертах. Він знову ж таки віддавав перевагу камерному салонному виконанню. Тому слідів його діяльності як піаніста практично немає. Також, як відмічає І. Норіто [49], салони були головним місцем демонстрації широкому колу слухачів вокальних творів Р. Ана. Він розумів витонченість смаків та вимоги до якості музичного матеріалу, на які очікують саме в цих місцях.

З даних фактів, на нашу думку, цілком очевидним є те, що культура салонів, яку Рейнальдо Ан вбрав ще з раннього дитинства, відколи переїхав з сім'єю до Парижа, значним чином вплинула на формування його творчих принципів. Даний факт віднаходить своє втілення у композиторському спадку митця. Найбільш яскраве тому підтвердження – домінування у творчому доробку Рейнальдо Ана творів, створених у вокальних жанрах.

#### **1.4. Формування та становлення стильових параметрів музики Рейнальдо Ана в контексті творчості композиторів-сучасників.**

Як відомо, жоден з композиторів не розвивався в ізоляції від інших. Будь-який митець вбрав в себе творчі принципи чи їх елементи від попередників, старших сучасників або власне сучасників, які диктували їм віяння різноманітних епох. Не існувало умов, в яких би композитори формували свої принципи у творчому вакуумі, без найменшого впливу інших творчих постатей або історичних подій.

Рейнальдо Ан, композиторська творчість якого стала об'єктом нашого наукового дослідження, не є виключенням. В даному підрозділі ми спробуємо окреслити, що Р. Ан увібрав до своєї творчості від інших композиторів, як це модифікувалось крізь призму його світосприйняття та у які творчі принципи та безпосередньо параметри композиторської мови це сформувалось.

На нашу думку, першою людиною, яка вплинула на творчі принципи композитора з точки зору жанрових переваг, був батько Рейнальдо Ана –

Карлос Ан. Як вже було сказано у попередніх підрозділах, батько митця наділив його любов'ю до жанру опери, що у майбутньому сприяло активній творчій діяльності Р. Ана у цьому жанрі. Також після переїзду сімейства Анів до Франції, Карлос Ан відвідував з маленьким сином камерні музичні салони, що безсумнівно впливало на дитячу свідомість. Як результат – твори які тим чи іншим чином пов'язані з вокальними жанрами, займають головне місце в композиторському доробку Рейнальдо Ана.

Філіп Блей [50], автор масштабної праці, присвяченої оперній творчості Рейнальдо Ана підкреслює парадоксальність відношення до діяльності композитора, якого багато його колег вважали авторитетом у музичному мистецтві, а для багатьох він був уцілілим експонатом застарілої естетики, сформований у школі Массне і Сен-Санса, стурбований балансом у самовираженні та пристойністю стилю. «Музична композиція неначе вимагала повернути юного Рейнальдо Ана, щоб той, хто наприкінці ХІХ століття представляв сам тип молодого художника рано обдарованого, який має високий статус у паризькому вищому суспільстві та гарантовану кар'єру драматичного музиканта» [50, с. 14].

Як вже було сказано, Рейнальдо Ан залишає Париж в період активного розповсюдження принципів музичного авангарду. Нагадаємо, що Рейнальдо Ан у період розквіту музики нового типу ніс військову службу, адже на той час тривала Перша Світова війна. В наслідок цього він втрачає можливість органічно вбирати специфіку музичного авангарду та, можливо, застосовувати її у своїх творах. На нашу думку, саме цей факт для багатьох робить Рейнальдо Ана «експонатом застарілої естетики», адже умов для увібрання рис принципово нової музичної стилістики ХХ століття композитор не мав. За нашим припущенням, саме з цієї причини Рейнальдо Ан у своїй творчості залишився прихильником принципів романтизму.

Враховуючи вищесказане, стає зрозумілим, що основні риси композиторського стилю Рейнальдо Ана сформувались саме у довоєнний період. Принципи, які формувались в нього починаючи від самого дитинства

і до вказаного періоду, Р. Ан проніс у своїй творчості до кінця свого життя. Спираючись на дану тезу, надамо характеристику творчості композитора.

Опрацювавши літературу та нотний текст деяких творів композитора, нам вдалось виділити параметри стилю творчості Рейнальдо Ана, які є характерними для музики епохи романтизму, перш за все це:

- тяжіння до програмності, часто узагальненої;
- створення творів у жанрі фортепіанної мініатюри (в тому числі цикл, який є матеріалом нашого наукового дослідження);
- характерні для романтизму засоби музичної мови, тощо;

В творчості Рейнальдо Ана простежуються й такі риси, які характерні для музики імпресіоністичної течії. Оскільки імпресіонізм за своїми семантичними характеристиками є більш близьким до романтизму (у порівнянні з авангардною музикою), він органічно проникав у творчість Р. Ана та переплітався з романтичними традиціями у творах композитора. Перш за все цьому сприяло знайомство композитора з творчістю Клода Дебюссі – французьким композитором, який вважається головним представником музичного імпресіонізму.

Отже, серед характерних імпресіоністичних рис, які простежуються у творчості Р. Ана – тематика програмних творів, а саме зображення психологічних станів, імпресіоністичні замальовки природи, тощо. Окремо відзначимо риси орієнталізму, які теж можна вписати в контекст імпресіоністичної течії. За визначенням дослідника М. Ассуїла під терміном «орієнталізм» розуміється «певна тенденція у проявах тієї чи іншої культурної традиції, яка спирається за деякими ознаками на екзотичні особливості, які властиві східному світобаченню» [1, с. 242]. Рейнальдо Ан увібрав тенденції орієнталізма від К. Сен-Санса та К. Дебюссі, своїх сучасників. У якості підтвердження даної думки звернемось до статті М. Ассуїла, який відзначає, що «основи тенденцій орієнталізма яскраво проявлялись у творчості К. Сен-Санса». [1, с. 243].

Також автор додає, що найбільш вагомим в контексті орієнталізму є творчість Клода Дебюссі. «Він радикально видозмінює музичну мову, якою звикли користуватись його сучасники і починає використовувати в своїй творчості мелодіку та ладові структури східних країн» [1, с. 243]. Саме цикл «Знавіснілий соловей» є досить яскравим втіленням тенденцій орієнталізму в творчості Рейнальдо Ана. Детально дана теза буде розкрита у другому аналітичному розділі.

Проте, у творчості Рейнальдо Ана переважають все ж романтичні тенденції, порівняно з рисами імпресіоністичної течії. У науковій праці Juan Francisco Sans, присвяченій «Новому концерту для арфи зі струнним оркестром» Рейнальда Ана, автор зазначає, що «на відміну від творів Дебюссі і Равеля, композиція Рейнальдо Ана повністю занурюється у романтичний світ» [48, с. 92].

На становлення творчих принципів Р. Ана, з точки зору жанрової спрямованості творів, значним чином вплинув його старший сучасник та вчитель Жюль Масне. Простежимо, яким чином цей іменитий композитор вплинув на творчі уподобання Р. Ана.

Упродовж вісімнадцяти років Жюль Масне викладав клас композиції у Парижській консерваторії. Саме в цьому музично-освітницькому закладі Рейнальдо Ан знайомиться з іменитим композитором. Загальновідомим є той факт, що свою всесвітню відомість та визнання Ж. Масне отримав завдяки своїй оперній творчості. За словами Б. Асаф'єва, «оперність як риса композиторського мислення Ж. Масне обумовлена такими особливостями французького національного менталітету як сценічність та театральність творчого самовираження». М. Друскін підкреслює, що творчості композитора притаманні «цілісність лірико-драматичного висловлювання, щирість, правдивість у передачі трепетних почуттів, а також надзвичайної краси та майстерності ліричні мелодії» [52]. Саме ці риси свого вчителя вбирає Рейнальдо Ан. У майбутньому це найяскравіше проявиться у музичному матеріалі створених ним шести операх.

У дисертаційній роботі Лілії Мудрецької, присвяченій оперній творчості Ж. Массне, ми знаходимо визначення, що «представники «перехідного покоління», до якого належав і Ж. Массне, з одного боку, зберігали вірність заповітам романтичної епохи, з іншого – готували ґрунт для нових мистецьких течій, що ледь народжувалися» [19, с. 6]. Тобто ми бачимо, що на етапі професійного становлення Р. Ана, романтизм, як напрям, вже знаходився у процесі певної трансформації. В цьому ж дослідженні ми знаходимо більш точне визначення епохи, в якій формувались творчі принципи Ж. Массне: «У Франції періоду Другої імперії відбувалися важливі зміни, що викликали до життя нову культурну ситуацію. Цю епоху можна назвати *постромантичною*. Вона характеризується одночасним існуванням різних художніх тенденцій на тлі усе ще діючих романтичних цінностей» [19, с. 7].

Свою творчість композитор почав з комічної опери, до якої проявляв прихильність з самого дитинства і Рейнальдо Ан. Відомо, що після прем'єри опери «Попелюшка» Ж. Массне, критики відзначали, що у її стилістиці поряд із тенденціями неокласицизму проявились риси імпресіонізму. Тобто вже у самого Ж. Массне романтизм набуває нового вигляду, вбираючи в себе неокласицизм та імпресіонізм. Массне звертається до образів античної міфології, кладе їх в основу деяких своїх опер. Аналізуючи фортепіанний цикл поем Р. Ана «Le Rossignol Éperdu» (з франц. «Знавісний соловей»), ми визначаємо подібну тенденцію<sup>9</sup>.

За словами Л. Мудрецької, «Ж. Массне у цих своїх уподобаннях передбачив неокласицизм ХХ століття» [19, с. 3], а також додав до свого арсеналу орієнталізм (розробляючи тему Іспанії). Подібні тенденції, ймовірно перейняті від вчителя, знаходимо в творчості Р. Ана, зокрема у вищезгаданому циклі, друга частина якого носить програмну назву «Orient» –

---

<sup>9</sup> Дана теза буде детально розкрита у підрозділі 2.1. «Загальна характеристика та особливості циклу поем для фортепіано «Le Rossignol Éperdu».

«Схід». У всіх поемах з другої частини активно використовуються риси притаманні орієнталізму.

Далі більш детально розглянемо вплив на становлення та розвиток композиторських принципів Рейнальдо Ана під впливом ще одного вчителя композитора, а саме Каміля Сен-Санса. Видатне мелодійне обдарування К. Сен-Санса не могло не вплинути на Р. Ана, у творах яскраво відчувається пісенне начало та прихильність до, начебто, нескінченної мелодії. Да того ж, на нашу думку, саме у К. Сен-Санса Рейнальдо Ан перейняв майстерність оркестровки. Проаналізувавши статтю О. В. Буреля [2], присвячену етапам композиторського шляху К. Сен-Санса, погодимось з позицією автора, що деякі його (Сен-Санса) твори за розмахом і могутністю оркестрового звучання не поступаються Вагнеру. Дослідник вказує також на розширення музичної мови композитора і певні нововведення, такі як використання хроматизмів, побічних септакордів, нонакордів, гармонічних нашарувань. Саме такі риси є характерними для творів Р. Ана. К. Сен-Санс активно впроваджував до своєї музичної мови орієнталізм, який знову ж таки, досить часто використовується у багатій музичній палітрі творів Р. Ана.

Також О. Бурель зазначає, що у зверненні до екзотичного (тобто орієнталізму) К. Сен-Сансу характерна не тільки сюжетна спрямованість, а й використання характерних ладово-гармонічних та тембрових зворотів. З роками Сен-Санс дедалі частіше звертається до мотивів Близького сходу й Іспанії, він відображає у своїх творах враження від візитів до країн Середземномор'я [2, с. 5-6]. Схожу тенденцію ми бачимо у творчості Р. Ана в тому числі.

Як зазначає М. Ассуїл у дослідженні, присвяченому орієнталізму у творах французьких композиторів, у другій частині циклу «Le Rosegnol Eperdu» - «Orient» «композитор відобразив свою тривалу подорож країнами Північної Африки і Близького Сходу, в якій його надихнула самобутність орієнтальної культури. Перші чотири п'єси циклу пов'язані з Туреччиною, а

дві інших – з Алжиром. Тут він також користується характерними засобами музичної мови при відтворенні східного колориту» [1, с. 245-246].

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

У даному розділі ми ознайомились з надзвичайно багатогранною постаттю французького митця Рейнальдо Ана. У вступі ми окреслили – об’єкт та предмет дослідження, актуальність та його наукову новизну, мету, наукові завдання та методи аналізу, якими вони досягаються. Після вступу міститься виклад основної інформації, яка присвячена творчості Рейнальдо Ана на тлі культури ХХ століття.

Почали ми з біографічних відомостей про композитора. Розділивши його життєвий шлях на логічні умовно-часові періоди, нами було окреслено біографічні події, які, на нашу думку, є головними з точки зору особистості митця та формування його життєвих і творчих принципів. Саме такого роду інформація міститься у першому підрозділі.

У другому підрозділі дослідження освітлено період творчого спілкування Р. Ана з видатним французьким письменником, а також близьким другом композитора – Марселем Прустом. На прикладі їх взаємовідносин виявлено особливості взаємодії літературного та музичного мистецтва. Більш детально у даному підрозділі було окреслено інші види діяльності Р. Ана, які тісно пов’язані з літературним мистецтвом, а саме: музична критика, поезія, перекладацька справа. Було узагальнено, що спілкування Р. Ана з письменником не могло не вплинути і на його композиторську творчість. Оскільки, серед розмаїття творів Рейнальдо Ана можна виділити такі, що мають літературну жанрову основу. До них відноситься й цикл «Le Rossignol Éperdu», який є матеріалом нашого наукового дослідження, оскільки, мініатюри даного фортепіанного опусу створені у жанрі *поеми*.

Підрозділ 1.3. є важливим етапом для розуміння становлення музичної стилістики Рейнальдо Ана. У даному підрозділі було обґрунтовано, що салонна культура, яка існувала за часів так званої Прекрасної епохи, відіграла в творчому розвитку Рейнальдо Ана не меншу роль, ніж академічне середовище Паризької консерваторії, оскільки від самого дитинства Р. Ан був частим гостем у музичних салонах, де виступав як у якості сольного виконавця, так і у якості піаніста-акомпаніатор (зі співаками-аматорами). Найбільш яскраве тому підтвердження – домінування у творчому доробку Рейнальдо Ана творів, створених у вокальних жанрах.

Останній підрозділ присвячено формуванню та становленню стильових параметрів музики Рейнальдо Ана в контексті творчості сучасників (серед яких були і його вчителі) – Жюля Массне, Каміля Сен-Санса, Клода Дебюсі та Марселя Пруста. В результаті опрацювання відповідних джерел, нам вдалось виділити основні принципи творчості Рейнальдо Ана. До них відносяться:

- домінування вокальних жанрів у творчому доробку композитора: опера, камерно-інструментальні твори;
- риси характерні для музики епохи романтизму: тяжіння до програмності, використання жанру інструментальної мініатюри, характерні для романтизму засоби музичної мови, тощо;
- риси імпресіонізму: тематика програмних творів, а саме зображення психологічних станів, імпресіоністичні замальовки природи, тощо; а також риси орієнталізму, який також є характерним для музики імпресіоністичної течії. Для нього характерна східна тематика творів, яка виконувала роль узагальненої програми, використання східної мелодики, ладів та гармонії, тощо;

Більш детально параметри композиторської мови Рейнальдо Ана будуть розкриті у другому розділі, у якому міститься музикознавчий аналіз творів композитора.

## РОЗДІЛ 2

### ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ МІНІАТЮРИ У ДЗЕРКАЛІ ТВОРЧОСТІ РЕЙНАЛЬДО АНА

#### 2.1. Загальна характеристика та особливості циклу поем для фортепіано «Le Rossignol Éperdu» Р. Ана

Як було вже зазначено, спектр музичної діяльності французького композитора венесуельського походження Рейнальдо Ана був надзвичайно широким. Дане наукове дослідження присвячено композиторській справі митця. В даному розділі вважаємо за необхідне зосередити увагу на одній з найменш досліджених сфер композиторського спадку Р. Ана – його фортепіанній музиці. До того ж, предмет дослідження даної наукової роботи відноситься саме до фортепіанної творчості композитора.

У вступі зазначалось, що фортепіанна музика Рейнальдо Ана залишалась майже невідомою до 2001 року. Дослідник Норіто Ірей у своїй роботі вказує, що «ситуація змінилась після того, як американський піаніст Ерл Уайльд зробив запис 53 поем для фортепіано, під загальною назвою “Le Rossignol Eperdu”» [49, с. 5].

Перейдемо безпосередньо до музикознавчого аналізу циклу «Le Rossignol Éperdu», який є предметом нашого дослідження. В данному підрозділі надається загальна характеристика циклу, розглядається його структура та специфіка. Перейдемо до викладу основного матеріалу.

Цикл «Le rossignol éperdu» перекладається з французької мови як «Знавіснілий соловей». Проте, слід зазначити, що слово «éperdu» не має точної аналогії в українській мові і перекладається іноді як «знавіснілий», а іноді як «заморочений». Дане слово має й менш близькі синонімічні значення, такі як «розгублений», «збентежений», «відчайдушний», «божевільний», «очманілий». В даній роботі нами обрано переклад назви циклу як «Знавіснілий соловей». Далі розглянемо структуру циклу.

Проаналізувавши зміст фортепіанного опусу Р. Ана ми виявили, що всі п'єси поділені на чотири тематичні частини, кожна з яких має власну програмну назву.

*I частина* за визначенням композитора має назву «Série 1», що перекладається як «Серія 1». Дана частина є найбільшою, адже налічує тридцять п'єс, за кількістю мініатюр вона переважає всі інші частини сумарно.

*II частина* – «Orient», в перекладі «Схід». Вона є найменшою в циклі, містить шість п'єс.

*III частина* налічує дев'ять мініатюр. Вона має назву «Carnet de Voyage», що перекладається як «Записна книга мандрівника».

Остання *IV частина* складається з восьми номерів і має назву «Versailles» – «Версаль».

У першому розділі нами було означено, що програмність є невід'ємною частиною композиторських принципів Рейнальдо Ана. Даний цикл поем є яскравим прикладом втілення програмності у творчості композитора, оскільки назва циклу («Знавісний соловей»), його частини (I - «Серія 1», II - «Схід», III - «Записна книга мандрівника», IV - «Версаль»), та самі мініатюри (яких налічується п'ятдесят три) мають програмні назви.

Всі композиції циклу дуже контрастні. Цьому сприяють такі фактори як, наприклад, вже згадана програмність. Хоча п'єси й скомпоновані в тематичні блоки, які обумовлені чотирма частинами, їх образність дуже різна. Наприклад, поеми другої частини, яка має назву «Схід», об'єднані спільною тематикою та колоритом східної музики. Проте кожна з п'єс розкриває новий контрастний образ. У мініатюрі «В кайці» композитор імітує погойдування на хвилях, «Кальян» – імітація клубів диму від куріння кальяну, «Собаки Галати» – зображення одного з районів Стамбулу, тощо.

Окрім програмності мініатюр циклу, на їх контрастність впливає тривалість написання даного опусу, який створювався композитором

протягом дев'яти років, з 1902 по 1910 роки. Протягом цього часу Ан пише такі твори:

- для ф-но в чотири руки: цикл «7 Berceuses»; тема з варіаціями та кодою «Variations puériles sur une mélodie de Reinecke»;
- для ф-но соло: «Bacchante Endormie»; «Pavane d'Angelo» (з оркестрової музики до п'єси Віктора Гюго, транскрипція композитора); Сонатина C-dur; «Canon dans le mode phrygien» (канон у фрігійському ладі); Theme Varie a Lady Lewis sur le nom de Haydn (тема з варіаціями на ім'я Гайдна); транскрипція твору Форте «Les fêtes de l'Hyumen et de l'Amour, ou Les dieux d'Egypte»;
- каденції до концертів Моцарта;
- окрім фортепіанної музики були написані дві опери, три балети, дев'ять музичних супроводів до театральних вистав, оркестрові, камерні, та хорові твори великих форм, а також цикли вокальних мініатюр.

На нашу думку, логічним є припустити, що робота над творами у симфонічних, хорових та театральних жанрах, над якими Рейнальдо Ан працював паралельно зі створенням циклу «Знавісний соловей», наклала свій відбиток й на музику даного фортепіанного опусу.

Також в даному розділі вважаємо за необхідне окреслити особливості жанрового синтезу п'єс циклу, які, на нашу думку, за своїми характеристиками є поемами, як їх трактує сам композитор, та одночасно фортепіанними мініатюрами. Надамо невелику загальну характеристику жанру поеми та простежимо, які з особливостей даного жанру притаманні п'єсам циклу Р. Ана.

О. Соколов зазначає, що «поема, яка є важливим концепційним жанром, що утвердився в ХІХ ст., покликаним спеціально для симфонічного втілення глибоких філософських ідей, зазвичай почерпнутих з високої літератури або епосу. У літературознавстві зазвичай вказується на поєднання в поемі ліричного та епічного начал: значні події, що належать історії або

міфології, розгортаються в оповіданні, але воно перейнято пафосом особистого переживання, забарвлено підвищено активною авторською інтонацією, що виражає його оцінку». [36]

Проаналізувавши образний зміст кожної поеми, який закладено в програмній назві, ми віднайшли п'єси, які за своїм тематичним наповненням відповідають ознакам жанру поеми, які було описано у вищенаведеному тексті. Наприклад, Рейнальдо Ан у якості узагальненої програми використовує міфологічну тематику. Тому, дані поеми можна виділити в окрему образно-тематичну групу. Композитор звертається до таких міфологічних та навіть біблійних персонажів (виділено нами курсивом та підкреслено):

- *Andromède résignée* – Андромеда подала у відставку;
- *Eros caché dans les bois* – Ерос, захований у лісі;
- *Antiochus* – Антиох;
- *Ouranos* – Уранус;
- *Chérubin tragique* - Трагічний Херувим;
- *La Tete De Terpsichore* – Голова Терпсихори;
- *Faunesse dansante* - Танцююча Фаунесса;
- *Hommage a Martius* – Поклон Мартію;
- *Le Reveil de Flore* – Пробудження Флори;

Проаналізувавши назви перерахованих поем, які є їх узагальненою програмою, простежується певна закономірність. Композитор не цитує самі міфологічні сюжети, а опосередковано використовує лише їх персонажів. За словами О. Соколова, який має на увазі специфіку жанру поеми взагалі, «для композитора обраний сюжет вже є даністю, і він прагне не переказати його, що в музиці адекватно зробити неможливо, але висловити щодо нього своє ставлення; звідси – ліризм авторської інтонації, співзвучний літературному прототипу» [36]. Спираючись на наведену цитату, виявлена нами

закономірність є ще однією рисою, властивою жанру поеми, яка проявляється у творчості Рейнальдо Ана.

Також відзначимо, що у процесі ускладнення європейської музичної мови, який охопив різні жанри, активну роль, безсумнівно, відведено жанру поеми. Спостерігається тенденція до значної хроматизації звукоряду, як наприклад, в творах К. Дебюссі та О. Скрябіна. Однак Рейнальдо Ан у своїх поемах шукає власні ладові утворення, які є спорідненими, але не ідентичними хроматиці вище згаданих композиторів. Підтвердження даної тези буде надано у аналітичному підрозділі даної наукової роботи.

Продовживши аналіз програмних назв поем циклу «Знавісний соловей», ми виділили ще декілька образно-тематичних груп. Крім міфологічних персонажів Рейнальдо Ан у своїх поемах використовує згадки про цілком реальних людей, занурюючи їх у авторські ситуації та обставини, що також властиво жанру поеми. Да них відносяться наступні п'єси:

- La rose de Blida – Роза з Бліди;
- Le Jardin de Petrarque - Сад Петрарки;
- Les Noces du Duc de Joyeuse – Весілля герцога де Жуайеза;
- Les Pages d'Elisabeth – Сторінки Єлизавети;

Наступною образно-тематичною групою поем є імпресіоністичні замальовки природи. Серед найбільш яскравих п'єс, які відносяться до даної групи назвемо:

- Douleureuse rêverie dans un bois de sapins – Хвороблива мрійливість у сосновому лісі;
- Soleil d'automne – Осіннє сонце;
- Effet de nuit sur la Seine – Нічний ефект на Сені;
- Les chênes enlacés – Переплетені дуби;
- Rêverie nocturne sur le Bosphore – Нічні мрії на Босфорі
- Mirage – Міраж;
- L'oasis – Оазис

- Hivernale – Зима.

Враховуючи програмні особливості даних п'єс слід наголосити, що такого роду образність характерна для творів романтичної та імпресіоністичної спрямованості. На рівні тематизму дані поеми можна порівняти з прелюдіями К. Дебюссі.

Проаналізувавши поеми з точки зору образно-тематичного сфери, нами було виявлено ключові ознаки, за якими п'єси циклу «Знавіснілий соловей» Р. Ана можна віднести до жанру поеми, як це робить сам композитор. Проте, слід відзначити один параметр, який не є характерним для поем. Він відсилає нас до іншого жанру, котрий активно побутував в епоху Романтизму. Мова йде про жанр фортепіанної мініатюри.

Важко не помітити, що п'єси циклу є зовсім невеликими за масштабами. Середня тривалість кожної п'єси не перевищує двох хвилин, лише поеми №3 «Douloureuse rêverie dans un bois de sapins», № 19 «Berceuse féroce», №25 «Per i piccoli canali», та №53 «Le Pèlerinage inutile» звучать довше трьох з половиною хвилин. П'ять поем з цього циклу тривають менше хвилини. Саме за цими ознаками цикл поем «Знавіснілий соловей» перекликається з «Піснями без слів» Ф. Мендельсона, а також з «Ліричними п'єсами» Е. Гріга.

Проте, не зважаючи на свої масштаби, п'єси є досить технічними, вони здатні яскраво продемонструвати віртуозність виконавця<sup>10</sup>.

У підтвердження того, що дві вищенаведені тези відносять поеми й до жанру фортепіанної мініатюри наведемо слова Т. Грищенко, що «фортепіанна мініатюра у творчості композиторів-романтиків долучається до сфери професійного, «високого» мистецтва, втрачаючи побутово-прикладний характер функціонування. Не останню роль у цьому відіграє й розквіт фортепіанного мистецтва. Композитори наблизилися до розкриття потенційних виконавсько-технічних можливостей фортепіано, які поєднують

<sup>10</sup> Даний аспект поем циклу буде детально розкрито у підрозділі «2.3. Специфіка фортепіанних мініатюр циклу «Le Rossignol Éperdu» Рейнальдо Ана з точки зору технічно-виконавських можливостей».

в собі властивості як камерного інструмента, так і концертного, здатного до втілення оркестрового звучання. Отже, «подвійна природа» фортепіано відкрила нові можливості жанру, пов'язані з двома напрямками: п'єси лірико-суб'єктивного, інтимного змісту та концертні п'єси віртуозного характеру» [7, с. 11].

Враховуючи детально проаналізовану програмність п'єс, яка обумовлює їх образно-тематичний зміст, що відносить їх до жанру поеми, і разом з тим, наявність рис жанру фортепіанної мініатюри, на нашу думку, доречно буде застосовувати термін поемність. Адже за словами Б. Асаф'єва, «поемність, як чинник психологічного порядку, знаменує походження ліричного начала в світ за межі особистих виливів. Це є проекція особистості в світ. Особистість будує їй бажані та завгодні образи з матеріалу, почерпнутого нею в навколишньому світі». Дана цитата пояснює за яким принципом у п'єсах з циклу «Знавіснілий соловей» композитор синтезує жанр інструментальної поеми та фортепіанної мініатюри, що призводить до поемності фортепіанної мініатюри.

Поза ракурсом синтезу жанрів у циклі «Знавіснілий соловей» вважаємо необхідним відзначити й інші образно-тематичні групи п'єс. В окремий блок виділимо поеми, в назві яких зазначаються витoki музичних жанрів:

- Chanson de Midi – Полуденна пісня;
- Berceuse féroce – Жорстока колискова;
- La danse de l'amour et de l'ennui – Танець любові та нудьги;
- La danse de l'amour et du danger – Танець любові та небезпеки.

Окрему увагу привертають декілька номерів, назва яких написана іншими мовами:

- Liebe Liebe – Любов любов (переклад з німецької);
- Never more – Ніколи більше (переклад з англійської);
- Per i piccoli canali – Для невеликих каналів (переклад з італійської).

Окрім того, до кожної з поем композитор додає епіграфи, переважно французьких письменників та філософів, для більш широкого розуміння задуму твору.

Помітно, що Р. Ан відчуває прихильність до усього французького. Так, до вступної поеми циклу, композитор додає цитату з поезії французької поетеси епохи романтизму – Марселіни Дебор-Вальмор. Другу поему Р. Ан також супроводжує епіграфом французького письменника і поета Альфреда де Вінї. До третьої поеми композитор додає цитату французького письменника Мольєра, до п'ятої – французької письменниці Марі де Савіньє, листи якої цитував в своєму романі «У пошуках утраченого часу» Марсель Пруст.

Рейнальдо Ан – не перший з композиторів, хто у програмному циклі до назв п'єс додавав епіграфи. Схожий випадок є в циклі П. І. Чайковського «Пори року», де композитор окрім назви додає фрагменти із поезії (російських авторів). У першій частині циклу «Знавісний соловей» зустрічаються цитати Верлена, Бодлера, Теокріта, Гете, Флобера, Кребійона, Фенелона, Вольтера, Ередіа, Мюссе, Ламартіна.

Деякі з п'єс циклу не мають епіграфу, проте мають присвяту. Так, поема «Les héliotropes du Clos-André (Геліотропи Кло-Андре)» присвячена матері французького режисера і письменника Жана Кокто, а п'єса «Per i rissoli canali (Для невеликих каналів)» присвячується польському піаністу І. Я. Падеревському.

Наступна образно-тематична група відсилає слухача до портретного жанру. До неї віднесемо наступні п'єси:

- Frontispice – Малюнок поруч з титулкою;
- Portrait – Портрет;
- L'Enfant au Perroquet – Дитина з папугою;
- Passante – Перехожий;

- Gretchen – Гретхен (не дивлячись на відношення даної поеми до групи літературних персонажів, вона може розцінюватись як портрет в тому числі);

Остання образно-тематична група містить зображення психологічних станів та почуттів. Поеми даної групи являють собою так звані – музичні моменти, один з улюблених жанрів композиторів-романтиків, це є важливою складовою характеристики творчості Рейнальдо Ана.

- Douleureuse rêverie dans un bois de sapins – Хвороблива мрійливість у сосновому лісі;
- Le Bouquet de Pensées – Букет думок;
- Les Rêveries du Prince Églantine – Мрійливість принца Еглантіна;
- La Fausse Indifférence – Помилкова байдужість».

Також не малозначним фактом є те, що за словами М. Михайлова, притаманним для композиторів-романтиків було об'єднання мініатюр у цикли. При цьому автори керувались не принципом контрастного зіставлення, як це спостерігалось в стародавніх сюїтах, а намагалися відобразити весь художній світ в його калейдоскопічності, зміні ситуацій та мінливості настроїв і відчуттів, що постають у свідомості автора не розділено, а навпаки, в різноманітних зв'язках і переплетіннях [18]. Враховуючи дану тезу, можна абсолютно точно сказати, що цикл «Знавісній соловей» Рейнальдо Ана є яскравим прикладом даного явища.

## **2.2. Цикл поем для фортепіано «Le Rossignol Éperdu» Рейнальдо Ана, як зразок втілення принципів композиторського стилю митця**

У попередньому підрозділі ми проаналізували цикл Рейнальдо Ана «Знавісній соловей». В результаті аналізу нами була надана загальна характеристика даного фортепіанного опусу в цілому. Характеристика, в основному, надавалась за наступними параметрами:

- структура циклу;

- рівень та тип програмності поем;
- синтез жанрів поема та мініатюра, який, на нашу думку, притаманний творам циклу «Знавіснілий соловей»; в результаті обґрунтували доцільність використання вислову «поємність фортепіанної мініатюри»;
- образно-тематичні групи циклу та класифікація поем за даним принципом;

В даному підрозділі ми зупинимось на конкретних поемах, які розглянемо з точки зору їх жанрової специфіки, ідейного наповнення та особливостей використання засобів музичної виразності, що націлені на музичне втілення образного змісту п'єс, який обумовлений їх програмною назвою. Для аналізу ми обрали наступні поеми з циклу «Знавіснілий соловей»:

- №1 «Frontispice» - «Малюнок поруч з титульною сторінкою»;
- №19 «Berceuse féroce» - «Жорстока колискова»;
- №29 «Chérubin tragique» - «Трагічний херувим»;
- №34 «Rêverie nocturne sur le Bosphore» – «Нічний роздуми у Босфору»;
- №38 «Le Jardin de Petrarque» - «Сад Петрарки»;
- №47 «La Reine au Jardin» – «Королева в саду».

Перед початком написання даного підрозділу перед нами постало питання, за яким принципом відібрати поеми для аналізу. Важливим для нас було визначитись з кількістю аналізованих поем, та власне обрати самі поеми, які стануть предметом аналізу.

Як вже було сказано, поеми в циклі «Знавіснілий соловей» розподілені композитором на чотири частини. Окрім того, за нашою класифікацією, мініатюри поділяються на своєрідні образно-тематичні групи. Тому, відбір п'єс для аналізу ґрунтувався на синтезі двох означених параметрів. Також враховувався масштаб частин з точки зору кількісного показника поем в них. В результаті нами було відібрано шість поем, три з першої частини, адже

вона є найбільшою, та по одній з кожної наступної частини. Також відзначимо, що кожна з обраних мініатюр представляє одну з образно-тематичних груп.

Відзначимо, що за необхідністю та доцільністю у даному підрозділі наводиться аналіз й інших поем з циклу Р. Ана «Знавіснілий соловей» та деякі твори інших композиторів, проаналізовані задля порівняння їх з поемами Р. Ана. Перейдемо безпосередньо до аналізу творів.

### *№1 «Frontispice»*

Першу частину відкриває поема під назвою «Frontispice», що за визначенням словника Української мови в перекладі з французької означає «малюнок (або портрет), який розташовано на початку книги поряд з титульною сторінкою» [35, с. 646]. Програмна назва п'єси створює паралелі з портретним жанром. На нашу думку, дана мініатюра символічно є своєрідним музичним портретом, який налаштовує слухача на атмосферу музики циклу.

Проте, дана назва є досить абстрактною, тому визначити образну сферу лише за цим параметром досить важко. Отже, ми спираємось на авторську ремарку «*mélancoliquement*», що стоїть на початку твору. У перекладі з французької вона означає «Меланхолійно». Далі простежимо, за рахунок яких музично-виразових засобів композитор занурює слухача у меланхолійні музичні настрої даної поеми.

Перше, на що ми звернули увагу розгорнувши ноти, це спокійний темп та виклад мелодії довгими тривалостями, переважно чвертями та половинними. Неквапливе виконання мініатюри влучно підкреслює загальний настрій твору. Окрім темпу, одразу відчутна нестабільна ритмічна складова мелодії, яка переповнена синкопами, маскуванням сильних долей, за рахунок використання залігованих тривалостей та навпаки – подовження слабких. У комплексі дані музично-виразові засоби створюють ефект

спокійної, ясної меланхолійності, яка викликає асоціації зі споглядальним настроєм, в якому мрійливі думки витають у вільному польоті.

Вище наведені асоціації також підкреслює форма вільної будови, в якій відсутня реприза або репризність як така, а музичний матеріал має безперервний наскрізний розвиток.

Ще одним засобом музичної виразності, який яскраво підкреслює образно-тематичний зміст твору «Frontispice» є тональність. Як відомо, тональність – один з музично-виразових засобів, за яким досить часто закріплюється певне семантичне значення. Яскравим прикладом є тональність h-moll, яка в творчості багатьох композиторів є втіленням Року, трагізму та печалі. Як приклад – Меса І. С. Баха (в особливості №16 «Crucifixus»), «Незакінчена» симфонія Ф. Шуберта, Прелюдія №6 Ф. Шопена.

Головна тональність поеми «Frontispice» – Fis-dur. За нею закріпилося світле, ніжне, духовне значення. Як сказано у статті «Кольоро-тональна система Олександра Скребіна» відомий композитор О. М. Скребін відносив Fis-dur до «духовних» тональностей [45]. В даному випадку слід пригадати його Сонату №4 (Fis-dur) I частина, яка пронизана відчуттям чистоти та спокою. Також у статті зазначається, що Fis-dur була улюбленою тональністю О. Скребіна.

Схожим колоритом пронизані твори й інших великих композиторів, такі як Adagio (II частина) з Симфонії №10 Г. Малера та Ноктюрн op. 15 №2 Ф. Шопена. Тому, доцільно припустити, що Рейнальдо Ан не випадково обирає для твору «Frontispice» тональність Fis-dur. На нашу думку, її семантичні якості гармонійно підкреслюють меланхолійний настрій мініатюри.

До того ж, композитор використовує сучасний, на той час, тип мелодизованої, розширеної тональності. За рахунок великої кількості хроматизмів та альтерацій, а також порушення ладових тяжінь нестійких щабелів у стійкі, тональність в даній поемі сприймається швидше як

тональний центр. Дане явище також підкреслює загальний образний зміст та характер п'єси.

У комплексі з тональністю слід відзначити й гармонічне наповнення поеми. Рейнальдо Ан активно використовує складні гармонічні співзвуччя, для яких є характерним додаткові, замінні та розщеплені тони, велика кількість альтерацій, тощо. Дані видозміни акордів свідчать про домінування значення барвистості звучання над їх функційним значенням. Логічно припустити, що дані особливості гармонічної мови направлені на підкреслення образної сфери поеми «Frontispice».

Окрім характерного означення «*mélancoliquement*» слід звернути увагу на епіграф, який міститься перед нотним матеріалом. У перекладі з французької в ньому зазначається «Прислухайтесь до цього птаха, що плаче. Це я!». Здавалося б, що даний текст може бути узагальненою програмою до поеми. Проте, проаналізувавши поему «Frontispice», за нашими спостереженнями, характеристика музично-виразових засобів не втілює заявлений образний зміст. Тому, враховуючи назву циклу «Знавіснілий соловей», доцільно припустити, що Р. Ан відносить дані слова до всього фортепіанного опусу в цілому. Незначним підтвердженням даної тези може свідчити місцезположення епіграфу – перед назвою твору. В той час як всі інші епіграфи знаходяться після програмної назви п'єс циклу.

Відзначимо одне цікаве спостереження. На нашу думку, поема «Frontispice» має спільні риси з однойменною п'єсою Моріса Равеля для фортепіано в п'ять рук. Вони співзвучні за характером, для обох п'єс є характерним меланхолійний настрій. У мініатюрі Рейнальдо Ана на початку твору навіть міститься ремарка композитора «*mélancoliquement*», що у з французької перекладається саме як «меланхолійно».

Також твори схожі за масштабом та тривалістю звучання, обидві п'єси звучать близько двох з половиною хвилин та виконуються у однаковому темпі, близько шестидесяти ударів за хвилину.

Примітним є те, що і поема Р. Ана, і п'єса М. Равеля мають схоже інтонаційне ядро. Початковий мотив обох творів містить ідентичний, за кількісним показником, інтервальний склад, а саме хід на секунду, а потім на терцію. До того ж, обидві п'єси з перших нот створюють атмосферу невизначеності, як тональної, так і образної.

Отже, проаналізувавши музичний матеріал поеми «Frontispice» нами було охарактеризовано найбільш значущі, на нашу думку, музично-виразові засоби, які відображають характер твору. В результаті аналізу ми переконались, що композитор майстерно використовує засоби музичної виразності для втілення та передачі заявленого в п'єсі світлого меланхолійного образу.

Ноти поеми знаходяться у Додатку 2.

### *№19 «Berceuse féroce»*

Розглянемо іншу поему з циклу «Знавіснілий соловей» Рейнальдо Ана. Проаналізуємо мініатюру №19 «Berceuse féroce», що у перекладі з французької означає «Жорстока колискова». Спираючись на назву твору, відносимо дану поему до образно-тематичної групи, яка має витoki музичних жанрів.

Переклавши назву стало зрозуміло, що в поемі використовується жанр колискової. Проте, прикметник «жорстока» дає зрозуміти, що в даний жанр використовується досить опосередковано. Далі проаналізуємо які саме риси колискової присутні в даній мініатюрі, та які музично-виразові засоби як найкраще розкривають загальний образний зміст твору.

Відзначимо, що «Жорстока колискова» перед нотним текстом містить авторський підзаголовок «Réplique à une pièce de Couperin», що перекладається як «Копія п'єси Куперена». Р. Ан має на увазі копію мініатюри Куперена «L'Amour au berceau du Quinzième Ordre, що в перекладі звучить як «Додо, або любов в колисці», на яку посилається сам композитор.

Враховуючи даний факт, доцільним є провести невеликі паралелі двох вказаних мініатюр.

Обидві п'єси дійсно мають певні спільні риси, такі як темп та жанрова основа. Проте, власне копією колискову Р. Ана назвати не можна. Перше, що підтверджує дану думку – різниця в назвах творів, «... любов в колисці» та «Жорстока колискова» є принципово відмінними за своїм образно-тематичним наповненням.

П'єса Куперена має спокійний, миротворчий характер, в той час як колискова Р. Ана абсолютно протилежна за характером. Вже з перших тактів ми чуємо мірне коливання акомпанементу, але секундові низхідні (ламентозні) інтонації в мелодії привносять в музику певний неспокій, тривожність. В наступних тактах з'являється все більше акцентів, таємничий, похмурий характер підкреслюється частими хроматичними ходами та тональними змінами, чого звісно немає у Куперена.

На нашу думку, контраст засобів втілення жанру колискової в мініатюрах Куперена обумовлений особливостями принципово відмінних тенденцій музики Барокко («Додо, або любов в колисці» Куперена) та пізнього Романтизму («Жорстока колискова» Рейнальдо Ана). Враховуючи дану тезу ми вважаємо, що «Жорстока колискова» скоріш є своєрідною відповіддю на мініатюру Куперена, аніж її копією.

Підкреслимо, що дана поема не єдина в циклі, яка вказує на зв'язок з іншими композиторами. Підтвердження даної тези знаходимо і в п'єсі «Gretchen» – «Гретхен», яка відсилає слухача до «Фаустівської» Маргарити Гете, цей образ задіяно в романсі Ф. Шуберт «Гретхен за прядкою». В названих творах Р. Ана та Ф. Шуберта простежується схожість фактури, в обох випадках композитори використовують стрімкий рух шістнадцятими у правій руці (у творі Р. Ана шістнадцяти згруповані у квінтолі) на фоні яких звучить мелодична лінія в партії лівій руки.

У Рейнальдо Ана «Gretchen» є більш віртуозною та стрімкою, на що направлена темпова вказівка композитора *Agité* (Схвильовано), у той час як

Ф. Шуберт ставить примітку *Nicht zu geschwind* (Не надто швидко). Також у п'єсі Ана після бурхливих шістнадцятих декілька разів вкраплюється співоча мелодійна тема, що протиставляється першому фрагменту.

Перейдемо до більш детального аналізу засобів музичної виразності поеми Р. Ана «Жорстока колискова».

Перше, що запам'ятовується в музиці даної поеми – ефект погойдування, який є характерним для жанру колискової. Даний ефект досягається комплексом з декількох засобів музичної виразності. По-перше, у невеликому двотактовому вступі, який звучить перед основною темою, закладено ритмічне ядро всієї поеми. Воно представляє собою остинатне повторення ритмічної формули «восьма дві шістнадцяті + дві восьмих» у низхідному русі. Даний ритмічний елемент пронизує всю музичну тканину поеми, створюючи ефект заколисування.

Окрім ритмічного фактору на даний ефект впливає інтонаційна складова п'єси. Найбільш яскраво це виражено у основній чотиритактовій фразі, яка є інтонаційним ядром «Жорстокої колискової». В мелодичному голосі звучать секундові низхідні інтонації, які забарвлюють настрій музики у похмурі тони. Таким чином утворюється комплекс з ритмічної та інтонаційної формул, які підкреслюють жанрову природу твору. На нашу думку, всі інші музично-виразові засоби націлені на втілення характеру поеми, який закладено в її програмній назві.

Звернемо увагу на тональність поеми «Жорстока колискова». Примітним є те, що основна тональність, як така, в даному творі відсутня. Замість цього композитор використовує тимчасові тональні центри, які постійно змінюються за калейдоскопічним принципом. Дана особливість впливає й на гармонічне наповнення твору. Акорди, які використовуються у «Жорстокій колисковій», націлені на передачу гармонічних барв, тому їх функційне значення відходить на другий план.

Як і у поемі «Frontispice», в даній п'єсі Рейнальдо Ан використовує акорди з додатковими, замінними та розщепленими тонами, велику кількість

альтерацій, тощо. Завдяки цьому музична тканина поеми пронизана дисонантними звучаннями.

Проте, для дисонансів у п'єсі характерна м'якість звучання, яка досягається завдяки звуковій динаміці. Її особливістю є повна відсутність гучних динамічних відтінків. Вся поема виконується на *p* та *pp*. Даний прийом тихого виконання також є характерним для жанру колискової.

Спираючись на схожість гармонічної мови в обох поемах можна зробити висновок, що даний тип гармонічного мислення є характерним для композиторського стилю Рейнальдо Ана. Проте, двох поем все ж недостатньо для такого роду висновків. Тому, проаналізуємо ще декілька поем циклу «Знавіснілий соловей» для підтвердження даної тези.

Ноти поеми знаходяться у Додатку 3.

### **№29 «Chérubin tragique»**

Третя та остання поема, яку ми проаналізуємо з першої частини циклу має назву «Chérubin tragique» (№29), що перекладається з французької як «Трагічний Херувим». Дана п'єса відноситься до образно-тематичної групи, яка представляє поеми з міфологічним або біблійними персонажами, в даному випадку – Херувим.

Надамо даному біблійному створінню невелику характеристику, для більш ясного та повного розуміння образного змісту поеми. Як зазначається в одному з багаточисельних джерел, херувимами вважаються крилаті небесні створіння. Також відомо, що херувими займають друге місце в ангельській ієрархії після Серафимів. За Книгою Буття, один із них охороняє вхід до Едему з вогняним мечем. Він був призначений на посаду вартового після вигнання Адама та Єви. Ізраїльський цар Давид описує херувимів як засіб пересування Бога [44].

Як ми розуміємо з наданої характеристики, дане створіння є важливим біблійним персонажем. Проте, в даній поемі Херувим є образом, що втілений

не у біблійних мотивах. Рейнальдо Ан зазначає у назві «Трагічний Херувим», тим самим наділяє його настроєм, певним станом, чого немає в Біблії. Тобто, автор транслює власне бачення та уявлення, забарвлюючи музику індивідуальною інтерпретацією образу. Саме означення «трагічний» обумовлює характер даної поеми. Також важливим є епіграф до поеми, який представляє собою фразу «*чорні серафими...*» поета Альфреда Мюссе. Вона взята композитором з вірша «Травнева ніч». Простежимо, яким чином образно тематичний зміст та характер твору втілюється за допомогою музично-виразових засобів.

Спираючись на власний слухацький музичний досвід, зазначимо, що музика поеми «*Chérubin tragique*» створює асоціації з метушливими метаннями літаючого Херувима. Перш за все на це впливає пунктирний ритм, який є основною ритмічною фігурою поеми. Він з'являється в самому початку твору, становить ритмічну основу першої чотиритактової фрази, яка є ядром музичного розвитку всієї п'єси. Р. Ан використовує пунктирний ритм дрібними тривалостями у поєднанні з швидким темпом. З точки зору графіки мелодичного голосу, переважно звучать висхідні стрибкоподібні інтонації.

Також слід звернути увагу на музичний синтаксис початкової фрази. Композитор використовує масштабно-тематичну структуру підсумовування, а саме 1+1+2. В комплексі вищеперераховані особливості засобів музичної виразності підкреслюють раніше описаний програмно-образний зміст поеми «Трагічний Херувим».

Проаналізувавши три поеми з першої частини «Серія 1» циклу «Знавіснілий соловей» Рейнальдо Ана, ми можемо зробити висновок, що програмна назва абсолютно точно втілюється за допомогою музично-виразових засобів. Проте, слід відзначити ще один параметр, який допомагає більш достовірно втілити програмний задум в музиці. Мова йде про авторські ремарки, які розширюють розуміння характеру поем<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Детальніше дану тезу буде розкрито у підрозділі «2.3. Специфіка фортепіанних мініатюр циклу «*Le Rossignol Éperdu*» Рейнальдо Ана з точки зору технічно-виконавських можливостей».

Проаналізувавши музичний матеріал поем першої частини циклу «Знавіснілий соловей», можна помітити певні стильові особливості композитора. Його музика тяжіє до меланхолічності, невимушеності, витонченості, загадковості, ніжності та наспівності. Підкреслимо, що композитор надзвичайно детально відмічає в нотах свої ремарки щодо характеру поеми та, відповідно, характеру її виконання. Завдяки цьому у виконавця з'являється більше можливостей для передачі композиторського бачення деталей поем. Проте з іншої сторони, з'являється менше простору для виконавської інтерпретації.

Підсумуємо, що загалом у першій частині «Série 1» (Серія 1) переважають помірні частини, що також є відображенням композиторського стилю Рейнальдо Ана. Образно-тематична спрямованість більшості п'єс обумовлює таку палітру авторських ремарок, яка необхідна для вдалого і влучного втілення програмного змісту кожної з поем. Дана особливість свідчить про те, що композитор не дотримується класичної моделі циклічних форм, в яких частини циклу розташовані за принципом контрасту, темпового, образно-тематичного, тощо.

Отже, у першій частині циклу «Le rossignol éperdu» Рейнальдо Ана гармонійно та майстерно поєднуються поеми з різних образно-тематичних груп. У творах доповнюють одне одного живопис, міфологія, поезія та література. Ми вважаємо, що такого роду синтез видів та жанрів мистецтв проявився у циклі фортепіанних поем-мініатюр «Знавіснілий соловей» завдяки плідній праці композитора над власним оперним та театральним репертуаром.

Ноти поеми знаходяться у Додатку 4.

### *№ 34 «Rêverie nocturne sur le Bosphore»*

Проаналізувавши поеми першої частини циклу «Знавіснілий соловей», перейдемо до аналізу поем інших частин циклу. Наступною розглянемо

поему № 34 «Rêverie nocturne sur le Bosphore», що перекладається як «Нічні мрії на Босфорі». Дана поема відноситься до образно-тематичної групи, в якій зображуються імпресіоністичні замальовки природи. Характер даної мініатюри повністю обумовлений програмною назвою твору. Далі проаналізуємо, яким чином образний зміст втілюється у музиці поеми.

Перш за все слід відзначити, що поема «Нічні мрії на Босфорі» розташована у другій з чотирьох частин циклу «Знавісний соловей». Дана частина має програмну назву «Схід», яка обумовлює тематику всіх поем, що містяться у ній. На відміну від першої «Серія 1», назва якої даної особливості не має. Дослідник М. Ассуїл зазначає, що східні назви п'єс не випадкові: «здійснивши тривалу подорож по країнам Північної Африки та Близького Сходу і надихнувшись самотністю орієнтальної культури, Ан присвятив Сходу цілу частину свого сюїтного циклу. Перші чотири частини пов'язані з Турцією, дві інші – з Алжиром» [1, с. 246].

Тематика сходу, яка проявляється в кожній поемі другої частини – «Схід», втілюється завдяки засобам музичної виразності, характерних для музичного орієнталізму. Як вже було зазначено, за визначенням М. Ассуїла під терміном «орієнталізм» розуміється «певна тенденція у проявах тієї чи іншої культурної традиції, яка спирається за деякими ознаками на екзотичні особливості, які властиві східному світобаченню» [1, с. 242].

Деякі твори з даної частини, саме з точки зору використання в них східних тематизмів, були проаналізовані в роботі М. Ассуїла. В нашому дослідженні ми вирішили звернутись до поеми «Нічні мрії на Босфорі», адже аналіз даної п'єси у статті М. Ассуїла відсутній. Саме тому маємо за мету доповнити відомості про втілення рис орієнталізму в поемах Рейнальдо Ана.

В поемі «Нічні мрії на Босфорі» Р. Ан використовує мінорний лад, який завдяки своїй структурі має обширну основу для ладових модифікацій, які створюють східний колорит. Вже з перших тактів композитор застосовує IV підвищений щабель, завдяки чому утворюється збільшена секунда. Даний інтервал у поєднанні з полутоновим низхідним рухом в мінорному ладі

нагадує східні награти. Протягом всієї поеми композитор використовує різноманітні хроматизми та альтерації, які націлені на втілення східних національних мотивів.

Також в даній поемі, завдяки прийому глісандо, який звучить на початку майже кожного такту, Рейнальдо Ан використовує імітацію звучання струнно-щипкового інструменту. Можливо композитор має на увазі саз – національний турецький інструмент. У комплексі з ладово-інтонаційним наповненням поеми, це створює своєрідний східний колорит.

Звернемо увагу на ритміку п'єси. Аналізуючи нотний текст ми помітили, що ритм поеми пластичний та примхливий. Примітною є ритмічна формула, яку композитор використовує протягом всього твору. Вона представляє собою тріоль шістнадцятими після якої звучить довга тривалість. Така характеристика ритмічної складової та означена ритмоформула характерні для музики країн Близького Сходу, в тому числі Турції.

Окрім рис орієнталізму, присутніх в поемі, розглянемо наступні засоби музичної виразності, які націлені на передачу образно-тематичного змісту поеми «Нічні мрії на Босфорі». Музичний матеріал твору заснований на принципі монотематизму, який характерний як для східних мелодій, так і для музики епохи Романтизму (продовження традицій Ф. Ліста). Дана особливість простежується у ритмо-інтонаційній сфері поеми. Ніби безкінечна мелодія звучить з характерною плавною, але водночас примхливою ритмікою, та тонкими східними інтонаційними елементами. В комплексі з помірним темпом та тихою динамікою, композитор втілює мрійливий, задумливий образ.

Звернемо увагу й на тональність твору – b-moll. На нашу думку, за своїми семантичними якостями дана тональність створює темний, похмурий колорит. В підтвердження даних слів наведемо цитату з навчального посібника Н. Вашкевича, в якому зазначається, що «b-moll-тональність похмурої патетики» (за висловом А. Ейнштейна). За нашим припущенням,

вибір даної тональності підкреслює образ саме нічних мрій, роздумів, що закладено у програмній назві поеми.

Ноти поеми знаходяться у Додатку 5.

### *№38 «Le Jardin de Petrarque»*

Перейдемо до аналізу поеми з третьої частини «Записна книга мандрівника». Ми зупинили свою увагу на поемі «Le Jardin de Petrarque» – «Сад Петрарки». Дана поема має цікаву особливість, з точки зору змістового наповнення. Її можна віднести одразу до декількох образно-тематичних груп.

По-перше, програмна назва вказує на відомого італійського поета XIV століття – Франческо Петрарку. Проте, композитор не спирається на літературні або історичні події, він використовує авторські ситуації та обставини, що властиво жанру поеми. Таким чином, Петрарка сам стає персонажем поеми Р. Ана.

По-друге, поему «Сад Петрарки» можна віднести до портретних замальовок. За нашим припущенням, в музиці даної мініатюри композитор опосередковано зображає поета за допомогою музично-виражальних засобів. Прослухавши поему, за виниклими асоціаціями, припускаємо, що в даному творі Рейнальдо Ан зображує Петрарку у саду. Тим самим, через музично-пейзажну замальовку передає характер, стан свого персонажа. Або ж композитор має на увазі сад, який належить поету. Тоді саме Сад є персонажем поеми. Виходячи з цього, поему «Сад Петрарки» можна віднести й до музичних пейзажів в тому числі.

Перейдемо власне до аналізу мініатюри. Слід відзначити, що при дослідженні поеми ми спирались на визначення характеру музики та засобів його втілення. Адже неоднозначність образно-тематичного змісту ускладнює трактування програмного наповнення п'єси.

Музика поеми «Сад Петрарки» створює ефект ніжного, прозорого, спокійного та дещо наївного звучання. Акордовий склад фактури, виклад

матеріалу переважно довгими тривалостями у помірному темпі створює асоціації з просвітленим хоралом. Проте, мелодичний голос, який звучить в октавному подвоєнні, створює ефект помірного руху. Даний ефект досягається завдяки ритмо-інтонаційним властивостям мелодії, яка очевидно має вокальний склад. Про це свідчить часте використання поступеневого руху, стрибки заповнені, сама мелодія проста, діатонічна.

Просвітлене звучання поеми «Сад Петрарки» створює семантика обраної композитором тональності – A-dur. Аналізуючи образний зміст мажорних творів, бельгійський музикознавець та композитор Франсуа Огюст Геварт (1828-1908) характеризує тональність Ля-мажор як радісну, легку. А Сара Енн Гловер, англійська музична педагогиня, визначала дану тональність як «злегка жалобну». Відзначимо, що в поемі простежуються риси обох трактувань, за рахунок використання різноманітних акордових поєднань.

Ладо-тональні та ладо-гармонічні засоби музичної виразності досить стабільні, порівняно з іншими проаналізованими нами поемами циклу «Знавіснілий соловей» Р. Ана. Композитор постійно знаходиться в межах основної тональності, контрастні тональні зіставлення, ускладнені акорди, різноманітні хроматизми та альтерації в поемі відсутні. На нашу думку, дане рішення обумовлене епохою, в якій жив Петрарка. В даному випадку, можливо, Рейнальдо Ан демонструє своє бачення образу поета, дещо підлаштовуючи якість засобів музичної виразності під свої уявлення.

Ноти поеми знаходяться у Додатку 6.

#### *№47 «La Reine au Jardin»*

Перейдемо до аналізу останньої частини циклу «Знавіснілий соловей» Р. Ана. Четверта частина має назву «Версаль». Версалем називають і французьке місто, і палацово-парковий ансамбль, який раніше був головною резиденцією французьких королів. Враховуючи даний історичний факт, для аналізу було обрано поему під назвою «La Reine au Jardin», що у перекладі

звучить як «Королева в саду». На нашу думку, не дивлячись на невеликий розмір, дана п'єса є показовим зразком втілення композиторського стилю Р. Ана, а також є найбільш репрезентативною з точки зору образно-тематичного наповнення четверної частини циклу – «Версаль».

Незважаючи на мініатюрність п'єси, композитор закладає у творі досить масштабний образно-тематичний зміст. Звернемо увагу, що перед твором міститься дві фрази, які виконують роль епіграфів та авторська ремарка. Проаналізуємо їх зміст для кращого розуміння програмного задуму композитора.

В першому епіграфі, який належить перу французького письменника Жан-Франсуа де Лагарп, сказано «*Скінетр не має користі за такої краси*» [56, с. 134]. Другий епіграф представляє собою слова французького поета-імпресіоніста Поля Верлена «*Вона йде сходами...*» [56, с. 134]. З даних слів та програмної назви стає зрозуміло, що мова йде про характеристику реальної конкретної королеви. Остаточну ясність вносить ремарка Рейнальдо Ана «*Спогади мадам Віже-Лебрен*». Елізабет Віже-Лебрен – французька художниця портретистка. Відомим є той факт, що її обожнювала французька королева Марія-Антуанетта [4]. Вона все життя вела щоденники, частина її мемуарів була опублікована.

Враховуючи дані факти, доцільно припустити, що Рейнальдо Ан створює музичний портрет королеви Марії-Антуанетти зі спогадів художниці Елізабет Віже-Лебрен. Примітним є те, що королева перебувала у Версалі. На нашу думку, комплексне поєднання даних фактів роблять поему «Королева в саду» найбільш репрезентативною, з точки зору втілення в ній образно-тематичного змісту четверної частини циклу – «Версаль».

Перейдемо до аналізу поеми. На нашу думку, жанровою основою поеми «Королева в саду» є французький танець менует. Про це свідчить тридольний розмір, помірний темп *Larghetto*, струнка чітка форма (двочастинна репризна), імітація ходи за рахунок рівномірного руху чвертями у супроводі, та зупинок-поклонів, виражених довгими

тривалостями співпадаючими з кадансами. Також для даної мініатюри не є характерним хроматизми, альтерації та велика кількість тональних співставлень. Поема цілком діатонічна, написана у світлій тональності В-dur. Гармонічне наповнення поеми відповідає законам класичної гармонії, без будь-яких ускладнених акордів. Тематичне різноманіття музичного матеріалу, як і динамічний розвиток у поемі «Королева в саду» відсутнє.

Як вже було сказано, поема написана у тональності В-dur. Дана тональність демонструє гордість. Окрім того, у другій частині мініатюри композитор використовує тональність g-moll, для якої характерним є поетичність та величність. Дані семантичні особливості означених тональностей ще більше підкреслюють та характеризують королеву, музичний портрет якої зображує Р. Ан.

В результаті здійсненого аналізу можна зробити висновок, що композитор майстерно втілює музичні віяння епохи XVIII століття, використовуючи відповідні музично-виражальні засоби.

Ноти поеми знаходяться у Додатку 7.

### **2.3. Специфіка фортепіанних мініатюр циклу «Le Rossignol Éperdu» Рейнальдо Ана з точки зору технічно-виконавських можливостей**

У попередніх підрозділах ми досить детально проаналізували цикл фортепіанних поем Рейнальдо Ана «Знавісній соловей» з точки зору його будови, структури, образно-тематичного змісту, обумовленого програмністю поем та його втілення за допомогою музично-виражальних засобів. Окрім того, було відзначено особливості композиторського стилю Р. Ана, які присутні в означеному циклі. В даному розділі на основі раніше проведеного аналізу ми узагальнимо та зафіксуємо особливості поем циклу «Знавісній соловей» з точки зору технічно-виконавських можливостей.

На нашу думку, в даному циклі технічно-виконавські особливості, як і засоби музичної виразності, підпорядковуються образно-тематичному змісту

поем, який обумовлений їх програмною назвою. Тому, в даному випадку, ми вважаємо доцільним прирівняти фортепіанну техніку до рівня засобу музичної виразності.

Як було сказано раніше, поеми циклу є досить технічними, але вони не становлять надзвичайної складності для виконання з точки зору фортепіанної техніки. Проте, складність все ж існує. Вона полягає у необхідності витривалості при виконанні. Далі розглянемо, які саме параметри обумовлюють дану складність.

Найбільш очевидним параметром є масштаб циклу «Знавісний соловей». Не зважаючи на розміри мініатюр, головний чинник, який потребує витривалості – кількість поем, яких налічується п'ятдесят три. Така кількість творів однозначно утворює для виконавця значний обсяг матеріалу. Тому, окрім гарної технічної підготовки, необхідно мати ще й фізичну. Наприклад, монотематизм деяких поем обумовлює ритмічні або інтонаційні елементи, що постійно повторюються. В результаті чого працюють майже одні й ті самі частини ігрового апарату, тому для виконання такого роду п'єс необхідна певна професійна підготовка.

Наступний чинник, що створює деякі труднощі, образно-тематичне розмаїття поем циклу. Всі поеми надзвичайно контрастні, відповідно палітра темпів, фактур, динамічних відтінків та інших виконавських параметрів надзвичайно різноманітна. Дані музичні засоби щоразу підлаштовуються під програмний зміст кожної поеми. Окрім передачі великої кількості образів, необхідно кожного разу занурюватись та перелаштовуватись на нову образну сферу та робити це досить швидко, адже твори за своїм розміром наближені до мініатюр.

Певні труднощі при вивченні музичного тексту становить складна гармонічна мова більшості поем, що впливає як на супровід, так і на ведучий мелодичний голос. Велика кількість хроматизмів та альтерацій значно ускладнює процес запам'ятовування нотного тексту. В даному випадку рекомендується теоретично обґрунтувати дані модифікації. З цього

впливає наступна особливість – необхідна музично-теоретична обізнаність виконавця.

Наскільки б технічно обдарованим не був виконавець, більше суттєвих переваг має той артист, який до того ж володіє історико-теоретичними знанням, як у музичній сфері, так і дотичних до музики наук та галузей. Даний параметр відіграє надзвичайно важливу роль у розумінні особливостей музично-історичних епох, форми твору, законів експонування та розвитку тематичного матеріалу, його драматургії, тощо. Однаково актуально це як для програмних, так і непрограмних творів.

В даному випадку, різноманітність образів в циклі «Знавісний соловей» обумовлює різноманітність їх музично-практичного втілення. Тому, для більш якісного, цікавого, та яскравого втілення даних образів виконавець повинен бути професійно освіченим.

Відзначимо, що для поем циклу «Знавісний соловей» є характерним велика кількість авторських ремарок, що з одного боку робить процес підготовки циклу до виконання більш зрозумілим, з точки зору точності композиторського задуму. З іншого боку, це обмежує можливості виконавця у сфері авторської інтерпретації. У таблиці нижче наведено деякі приклади композиторських позначень.

<b>Номер поєми</b>	<b>Назва поєми</b>	<b>Ремарка композитора</b>	<b>Переклад ремарки</b>
№1	Frontispice (Малюнок поруч з титулкою)	mélancoliquement	меланхолічно
№2	Andromède résignée (Андромеда подала у відставку)	une sorte de mélancolie moqueuse	з якоюсь глузливою меланхолією
№9	Eros caché dans les bois (Ерос, захований у лісі)	calme et mystérieux	спокійно і загадково

№15	L'Enfant au Perroquet (Дитина з папугою)	élégamment	елегантно, витончено
№16	Les Rêveries du Prince Églantine (Мрійливість принца Еглантіна)	doux et lié	ніжно і зв'язно
№24	Effet de nuit sur la Seine (Нічний ефект на Сені)	sombre et chantant	похмуро і співоче
№28	Matinée parisienne (Паризький ранок)	ni long ni vite, en flânant	ні повільно, не швидко, гуляючи

Проте, як вже було сказано раніше, майже перед кожною поемою міститься епіграф, який влучно доповнює та розширює програмний задум, який закладено у назві твору. Тому, рекомендується обов'язково перекладати наведені епіграфи, для більш точної передачі образно-тематичного наповнення твору.

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

В даному розділі ми детально ознайомились з фортепіанною творчістю французького композитора Рейнальдо Ана на прикладі його циклу поем для фортепіано «Знавісний соловей».

Нами була здійснена загальна характеристика циклу, в тому числі з ракурсу наявності в ньому рис композиторського стилю Рейнальдо Ана, які були окреслені у першому розділі. Проаналізувавши зміст фортепіанного опусу митця, нами були отримані наступні результати:

- даний цикл поем є яскравим втіленням програмності у творчості композитора, оскільки назва циклу («Знавісний соловей»), його частини (I - «Серія 1», II - «Схід», III - «Записна книга мандрівника», IV - «Версаль»), та самі мініатюри, яких налічується п'ятдесят три, мають програмні назви;

- було обґрунтовано, що за своїми характеристиками твори циклу є поемами, як їх трактує сам композитор, та одночасно фортепіанними мініатюрами, що свідчить про наявність жанрового синтезу;
- проаналізувавши образний зміст кожної поеми, який закладено в програмній назві, нами було розділено мініатюри на образно-тематичні групи (міфологічні та біблійні персонажі, згадки про цілком реальних людей, імпресіоністичні замальовки природи, поеми, в назві яких зазначаються витоки музичних жанрів, звернення до портретного жанру, тощо).

Також ми зупинились на конкретних поемах, які було розглянуто з точки зору їх жанрової специфіки, ідейного наповнення та особливостей використання засобів музичної мови. Саме дані засоби націлені на музичне втілення образного змісту п'єс, який обумовлено їх програмною назвою. Для аналізу ми обрали наступні поеми з циклу «Знавіснілий соловей»:

- №1 «Frontispice» - «Малюнок поруч з титульною сторінкою»;
- №19 «Berceuse féroce» - «Жорстока колискова»;
- №29 «Chérubin tragique» - «Трагічний херувим»;
- №34 «Rêverie nocturne sur le Bosphore» – «Нічний роздуми у Босфору»;
- №38 «Le Jardin de Petrarque» - «Сад Петрарки»;
- №47 «La Reine au Jardin» – «Королева в саду».

В результаті аналізу ми виявили наступні параметри музичної мови Рейнальдо Ана:

- майстерне втілення образно-тематичного змісту за допомогою відповідних музично виражальних засобів;
- складна ладо-гармонічна будова музичної тканини більшості поем: тональна нестабільність, велика кількість ускладнених акордів за рахунок використання різноманітних хроматизмів та альтерацій;
- риси орієнталізму, які яскраво втілились у другій частині циклу «Схід»;
- значна роль семантики тональностей;

- велика кількість темпових та характерних ремарок, епіграфів та авторських позначень, що свідчить про уважне ставлення до правильного трактування змісту поем та їх виконання з точки зору технічних аспектів.

В останньому підрозділі нами був проведений аналіз поем циклу «Знавіснілий соловей» з точки зору їх технічно-виконавської специфіки, яка тісно підпорядковується образно-тематичному змісту п'єс, зумовленого їх програмою. Було виявлено, що фортепіанна техніка в певному сенсі тут також є музично-виразовим засобом

Також нами окреслено можливі складнощі, при вивченні та виконанні циклу «Знавіснілий соловей» Рейнальдо Ана. Вони зумовлені наступними показниками:

- виконання циклу як такого, а не окремих п'єс, потребує ретельної професійної підготовки; не зважаючи на масштаби мініатюр, головний чинник, який потребує витривалості – кількість поем (53);
- окрім кількості творів, необхідність ретельної підготовки та витривалості обумовлюються постійною зміною фактури творів, що, як вже було вказано, пояснюється програмним розмаїттям поем;
- монотематизм деяких п'єс обумовлює ритмічні або інтонаційні елементи, що постійно повторюються; в результаті чого працюють майже одні й ті самі частини ігрового апарату; для виконання таких п'єс необхідна професійна підготовка;
- складність гармонічної мови, а саме велика кількість хроматизмів та альтерацій, значно ускладнює процес запам'ятовування нотного тексту;
- необхідність дослідження дотичних до музики галузей знань, оскільки програма циклу в цілому, а також окремих п'єс, охоплює великий історико-культурний пласт.

В результаті здійсненого аналізу, було значно розширено відомості про цикл поем Рейнальдо Ана «Знавіснілий соловей». Результати досліджень

будуть корисними як для виконавців творів Рейнальдо Ана, так і для музикознавців, які досліджують фортепіанну творчість композитора.

## ВИСНОВКИ

У пропонованому магістерському дослідженні представлено життя та творчість французького композитора венесуельського походження Рейнальдо Ана. Серед усього розмаїття його діяльності, виокремлено композиторську творчість, а саме – фортепіанну, як найменш досліджену.

Перший розділ покликаний значно розширити біографічні відомості про постать Р. Ана, та сформуванню уявлення про творчий шлях композитора, простежити становлення його життєвих і творчих принципів. Нами було опрацьовано значну частину з тих небагатьох іноземних джерел, які присвячені особистості Р. Ана та його творчості. Було виокремлено найвагоміші, на нашу думку, події з біографії композитора, які вплинули на формування його творчих принципів, та скомпоновано їх у логічні умовно-часові періоди.

Також, на прикладі взаємовідносин Рейнальдо Ана та видатного французького письменника Марселя Пруста було окреслено особливості взаємодії літературного та музичного мистецтв між собою. Більш детально висвітлено пов'язані з літературним мистецтвом види діяльності Рейнальдо Ана. Виявлено, що серед розмаїття творів композитора можна виокремити такі, що мають літературну жанрову основу. До них відноситься й цикл «*Le Rossignol Éperdu*» (який є матеріалом даного наукового дослідження), оскільки мініатюри циклу створені у жанрі поеми.

Нами було доведено, що салонна культура, яка існувала за часів так званої Прекрасної епохи, відіграла в творчому розвитку митця не меншу роль, ніж академічне середовище Паризької консерваторії, оскільки композитор із самого дитинства був постійним відвідувачем та активним учасником музичних салонів. Відбитком даного досвіду в творчості композитора являються численні камерно-вокальні опуси.

Окрема увага приділена формуванню та становленню стильових параметрів музики Рейнальдо Ана в контексті творчості композиторів-

сучасників – Жюля Масне, Каміля Сен-Санса, Клода Дебюсі. В результаті опрацювання відповідних джерел, нам вдалось виділити основні принципи творчості Рейнальдо Ана, серед яких:

- домінування вокальних жанрів;
- риси характерні для музики епохи романтизму;
- імпресіоністичні тенденції;
- звернення до орієнталізму;

Другий розділ присвячено безпосередньо фортепіанному доробку Р. Ана. Окрему увагу приділено жанру фортепіанної мініатюри в творчості композитора, особливості якого розглянуто на прикладі циклу поем «*Le Rossignol Éperdu*». Було здійснено загальну характеристику циклу, в тому числі з ракурсу наявності в ньому рис композиторського стилю Рейнальдо Ана, які було окреслено у першому розділі. Аналіз змісту фортепіанного опусу митця привів до формулювання наступних результатів:

- цикл являє собою яскравий приклад втілення програмності у творчості композитора;
- жанровий синтез, обумовлений тим, що твори циклу являються поемами (за визначенням композитора) та фортепіанними мініатюрами одночасно;
- наявність образно-тематичних груп, до яких можна розподілити поеми циклу.

Далі, ми обрали шість найбільш яскравих на нашу думку творів з даного циклу. Принцип дослідження мініатюр який, на нашу думку, є найбільш логічним та зручним полягає у окресленні образно-тематичної сфери поем на основі програмної назви, наведених епіграфів та авторських ремарок. Після чого здійснюється аналіз музичної стилістики.

В результаті аналізу ми виявили наступні параметри музичної мови Рейнальдо Ана, які простежуються у циклі «Знавіснїлий соловей»:

- майстерне втілення образно-тематичного змісту, значна роль семантики тональностей;
- складна ладо-гармонічна будова музичної тканини поем: тональна нестабільність, використання альтерацій та хроматизмів;
- риси орієнталізму;
- нотний текст насичений авторськими ремарками.

На основі аналізу поем циклу «Знавіснілий соловей» з точки зору їх технічно-виконавської специфіки виявлено, що фортепіанна техніка в певному сенсі тут також є музично-виразовим засобом.

Також нами визначено можливі складнощі при вивченні та виконанні циклу «Знавіснілий соловей» Рейнальдо Ана. Вони зумовлені наступними показниками:

- масштабність циклу (53 поеми) вимагає від виконавця витривалості;
- постійна зміна фактури поем, зумовлена програмним розмаїттям вимагає «гнучкості» ігрового апарату;
- в той же час, монотематизм деяких п'єс зумовлює роботу одних і тих самих частин ігрового апарату протягом всієї п'єси;
- складність запам'ятовування нотного тексту, зумовлена насиченістю гармонічною мовою;
- програмне розмаїття вимагає широкого загально-культурного розвитку.

В результаті даного дослідження актуалізовано постать маловідомого французького композитора Р. Ана, чия творчість поєднує в собі тенденції романтизму, імпресіонізму та салонної культури. Акцентовано увагу на його композиторському спадку, зокрема фортепіанному, що дозволяє у подальшому значно розширити репертуар піаністів-виконавців. Представлено масштабний та унікальний в своєму роді цикл поем для фортепіано «*Le Rossignol Éperdu*». Збагачено уявлення про музичну культуру Франції кінця XIX початку XX століть, її розмаїття.

Перспективою даного дослідження є актуалізація і поглиблене вивчення багатого фортепіанного спадку композитора, який включає в себе як ще не представлені широкому загалу цикли мініатюр, так і фортепіанні ансамблі, а також сольні твори у різних жанрах.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ассуйл М. Черты ориентализма в фортепианных произведениях французских композиторов (Клод Дебюсси и Рейнальдо Ан) и проблема их воплощения в фортепианной интерпретации // Научные труды Белорусской государственной академии музыки : сб. ст. Вып. 36. Минск, 2015. С. 242–249.
2. Бурель О. В. Етапи композиторського шляху К. Сен-Санса // Культура України : зб. наук. праць. Вип. 43. Харків, 2013. С. 248–256.
3. Вахранёв Ю. Фортепианные пьесы и циклы фортепианных пьес в творчестве украинских советских композиторов : дисс... канд. искусствоведения : 17.00.02. / Киевская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Киев, 1971. 286 с.
4. Вчерашняя А. Элизабет Виже-Лебрэн // О художнике. URL: [https://artchive.ru/artists/1263~Elizabet\\_VizheLebren](https://artchive.ru/artists/1263~Elizabet_VizheLebren) (дата обращения 30.11.21).
5. Гаран К. Мініатюра в українській фортепіанній музиці (на прикладі аналізу циклу для дітей «Мініатюри» О. М. Яковчука) // Культура і мистецтво у сучасному світі. Наукові записки КНУКіМ. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, 2013. Вип. 15. С. 138–146.
6. Грабовська О. Особливості виконавської інтерпретації фортепіанних циклів Богдани Фільц // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 36. С. 108–116.
7. Грищенко Т. А. Методичні аспекти роботи над зразками жанру мініатюри у класі фортепіано : метод. рекомендації для студентів рівня вищої освіти бакалавр. Слов'янськ, 2018. 54 с.
8. Гуральник Н. П. Національна фортепіанна школа як феномен музичної освіти // Актуальні питання мистецької освіти та виховання. 2013. Вип. 1. С. 97–109. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/aprov\\_2013\\_1\\_11](http://nbuv.gov.ua/UJRN/aprov_2013_1_11). (дата звернення 29.11.2021).

9. Досьє личности Мадлен Лемер // Личности URL: [https://persons-info.com/persons/LEMER\\_Madlen](https://persons-info.com/persons/LEMER_Madlen) (дата обращения: 1.11.2021).
10. Іонов В. І. Категорії жанру і стилю у контексті історіографічного дослідження музично-творчого процесу // Культура і сучасність. 2014. № 2. С. 88–94. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kis\\_2014\\_2\\_18](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kis_2014_2_18) (дата звернення 25.11.2021).
11. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя : підручник. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.
12. Кияновська Л. О. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. : монографія / Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
13. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві // Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. Київ, 2009. Вип. 3. С. 120–140.
14. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. Теоретичні та практичні питання культурології. 2002. Вип. IX : Українське музикознавство на зламі століть. С. 70–82.
15. Лігус О. М., Лігус В. О. Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: досвід систематизації // Молодий вчений. 2018. № 1(2). С. 673–676.
16. Лігус О. М. Українська фортепіанна лірична мініатюра епохи романтизму (на прикладі еволюції жанру ноктюрну у творчості О. Лизогуба, М. Лисенка та В. Косенка // Мистецтвознавчі записки. К., 2008. Вип. 14. С. 74–83.
17. Лігус О. М. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру // Вісник КНУКІМ. 2016. Вип. 35. С. 129–137.
18. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Исследование. Киев: СП Музінформ, 1994. 157 с.
19. Мудрецька Л. Г. Жанрово-стильовий пошук оперній творчості Жюльє Массне (на прикладі опер «МАНОН» та «ВЕРТЕР») : дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2004. 19 с.

- 20.Пастеляк Н. Трансформація поемності у фортепіанній творчості Бориса Лятошинського // Наукові записки. Тернопіль ; Київ, 2004. N1 (12). С. 30–37.
- 21.Пастеляк Н. Поємність в українській фортепіанній музиці першої половини ХХ ст. як принцип художнього мислення: автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 16 с. URL: <http://www.nbu.gov.ua/ard/2009/09pnpvphm.zip>. (дата звернення 03.11.2021).
- 22.Пруст Марсель. Письма / пер. с фр Г. Зингера / ред. Л. Исакова. Москва : Фонд «Гласность», 2002. 368 с.
- 23.Путішина Л. О. Розвиток жанру мініатюри: історичний аспект // Педагогічна освіта: теорія та практика : зб. статей. Вип. 12. Київ, 2012. С. 392–396.
- 24.Путішина Л. Проблеми жанрової класифікації у педагогіці мистецтва // Проблеми підготовки сучасного вчителя. 2013. № 8(1). С. 94–99.
- 25.Рябуха Н. О. Українська фортепіанна мініатюра як об'єкт виконавської інтерпретації. Харків : Вид-во Бровін О. В., 2010. 258 с.
- 26.Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ-ХХ століть): автореф. дис... канд. Мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківська держ. акад. культури. Харків, 2004. 20 с.
- 27.Рябуха Н. О. Музичний жанр як художньо-комунікативний феномен (на прикладі жанру фортепіанної мініатюри) // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 18–19 листоп. 2010 р. / М-во культури і туризму України, Харків. держ. акад. культури, Акад. мистецтв України, Ін-т культурології, Упр. культури і туризму Харків. облдержадмін. Харків, 2010. С. 129–130.
- 28.Рябуха Н. О. Специфіка виконавської інтерпретації фортепіанних мініатюр українських композиторів другої половини ХХ ст. // Культура

- та інформаційне суспільство XXI століття : у 2 ч. : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22–23 квіт. 2010 р. / М-во культури і туризму України, Харків. держ. акад. культури, Акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Харків, 2010. Ч. 2. С. 3–4.
29. Савчук І. Нові тенденції в українському фортепіанному виконавстві зламу XX–XXI століть у дзеркалі сучасної композиторської творчості // Сучасне мистецтво: наук. зб. Київ : Фенікс, 2012. Вип. VIII. С. 285–288.
30. Салдан С. О. Жанрово-стильове моделювання в структурному аналізі музичних творів // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2009. № 1 (20). С. 36–40.
31. Салдан С. О. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівської композиторської школи XX століття : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Луцьк, 2005. 189 с. 96.
32. Самойленко А. Стиль как музыкально-культурологическая категория в свете теории диалога М. Бахтина // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство : зб. ст. Київ, 2004. С. 3–13.
33. Свірідовська Л. М. Музична мова української фортепіанної мініатюри як фактор формування естетичних смаків // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія : Педагогічні науки. 2010. Вип. 1.31. С. 165–172.
34. Свірідовська Л. М. Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець XIX - перша третина XX ст.): автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2007. 18 с. URL: <http://www.nbuv.gov.ua/ard/2007/07slmkpt.zip> (дата звернення 01.12.2021).
35. Словник української мови в 11 томах : Інститут мовознавства / за ред. І. К. Білодіда. Т. 10. Київ, Наукова думка, 1970—1980. С. 646. URL:

- [http://ukrlit.org/slovnky/slovnky\\_ukrainskoi\\_movy\\_v\\_11\\_tomakh](http://ukrlit.org/slovnky/slovnky_ukrainskoi_movy_v_11_tomakh) (дата звернення 23.10.21).
36. Соколов О. В. Жанр поэмы. URL : [http://www.lafamire.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=629:2010-04-04-14-48-18&catid=50:2010-10-17-14-50-35&Itemid=444%20\(%D0%B4%D0%B0%D1%82%D0%B0](http://www.lafamire.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=629:2010-04-04-14-48-18&catid=50:2010-10-17-14-50-35&Itemid=444%20(%D0%B4%D0%B0%D1%82%D0%B0) (дата звернення 25.10.21).
37. Субботина Г. А. Марсель Пруст : Биографии и Мемуары. Москва: Молодая гвардия, 2016. 320 с. URL: <https://biography.wikireading.ru/aejzl8o5hB>
38. Сухленко И. Жанровый аспект исполнительской интонации // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти: зб. наук. ст. Вип. 44 / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред.-упоряд. І. Ю. Сухленко, М. С. Чернявська Харків: Вид-во «С.А.М.», 2015. С. 23–32.
39. Тимошук О. Фортепіанні цикли для дітей у творчості українських композиторів: образно-художній аспект: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2011 URL: <http://www.nbu.gov.ua/ard/2011/11ТОЕОНА.zip> (дата звернення 03.12.2021)/
40. Тукова И. «Жанротворчество» и творчество «в жанре» // Научный вестник НМАУ имени П. И. Чайковского. Музичний твір як творчий процес : зб. ст. Київ, 2002. Вип. 21 : С. 31–38.
41. Тукова И. О понятии «жанровый стиль» // Науч. вестн. Нац. муз. акад. Украины имени П. И. Чайковского. Київ, 2004. Вип. 38 : Музыкальный стиль: теория, история, современность. С. 27–33.
42. Фрайт О. Стыльова панорама української фортепіанної музики для дітей (XX ст.) / Музична україністика: сучасний вимір: Збірник наукових статей. Випуск 6. Київ: ІМФЕ, 2011. С. 266–275.

- 43.Фрайт О. Фортепіанні альбоми та цикли українських композиторів для дітей: історія і сучасність: навчально-методичний посібник. Дрогобич: Ред.вид. відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2013. 100 с.
- 44.Херувим // Святая София URL: <https://nousophia.ru/drugoe/krylyaheruvima.html> (дата обращения 19.11.21).
- 45.Цветотональная система Скрябина // История музыки URL: <https://jamschool.ru/tsvetotonalnaya-sistema-skryabina/> (дата обращения 15.11.21).
- 46.Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті // Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 16. Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). Київ, 2002. С. 154–177.
- 47.Ersoff, Zarah Sophia. Musical Dandysme: Aestheticism and Orientalism in fin-de-siècle France: dissertation. URL: <https://escholarship.org/uc/item/3wf9x58j> (date of the application 24.10.21).
- 48.Juan Francisco Sans. Un nuevo concierto para arpa y orquesta: Prélude, valse et rigaudon de Reynaldo Hahn : Música latinoamericana del siglo XIX. URL:[https://www.researchgate.net/publication/305570597\\_Un\\_nuevo\\_concierto\\_para\\_arpa\\_y\\_orquesta\\_Prelude\\_valse\\_et\\_rigaudon\\_de\\_Reynaldo\\_Hahn](https://www.researchgate.net/publication/305570597_Un_nuevo_concierto_para_arpa_y_orquesta_Prelude_valse_et_rigaudon_de_Reynaldo_Hahn) (fecha de la aplicación 27.10.21).
- 49.Norito, Irei. French Orientalism in Reynaldo Hahn's Series «Orient» from Le Rossignol Eperdu: a doctoral essay. URL: [https://scholarship.miami.edu/discovery/delivery/01UOML\\_INST:Research\\_Repository/12355361580002976?l#13355490440002976](https://scholarship.miami.edu/discovery/delivery/01UOML_INST:Research_Repository/12355361580002976?l#13355490440002976) (date of the application 20.10.21).
- 50.Philippe Blay. L'Île du rêve de Reynaldo Hahn Contribution à l'étude de l'opéra français de l'époque fin-de-siècle. Université François-Rabelais, Tours Conservatoire national supérieur de musique et de danse. Paris, 1999. 928 p.

51. Philippe Blay. Reynaldo Hahn, un éclectique en musique. La collection Actes Sud / Palazzetto Bru Zane. 18 p.
52. Reynaldo Hahn // Esquisses pour un portrait URL: <http://reynaldo-hahn.net/Html/portrait.htm> (date d'application: 11.10.2021).
53. Reynaldo Hahn // La famille Hahn: веб-сайт. URL: <http://reynaldo-hahn.net/Html/famille.htm> (date d'application: 11.10.2021).
54. Reynaldo Hahn // Salons 1900 et musiques: веб-сайт. URL: <http://reynaldo-hahn.net/Html/salons.htm> (date d'application: 16.10.2021).
55. Reynaldo Hahn URL: <http://reynaldo-hahn.net/index.htm> (date d'application: 11.10.2021).
56. Reynaldo Hahn. Le Rossignol Éperdu. Poemes. Paris. 156 p.

## ДОДАТКИ

### *Додаток 1*

#### Назви поем циклу «Знавіснїлий соловей»

##### I - Série 1 (Серія 1)

1. Frontispice – Малюнок поруч з титулкою.
2. Andromède résignée – Андромеда подала у відставку.
3. Douleoureuse rêverie dans un bois de sapins – Хвороблива мрійливість у сосновому лісі.
4. Le Bouquet de Pensées – Букет думок.
5. Soleil d'automne – Осіннє сонце.
6. Gretchen – Гретхен.
7. Les Deux Écharpes – Дві хустки.
8. Liebe (німекцькою) – Дорога любов.
9. Eros caché dans les bois – Ерос, захований у лісі.
10. La Fausse Indifférence – Помилкова байдужість.
11. Chanson de Midi – Полуденна пісня.
12. Antiochus – Антиох.
13. Never more (англійською) – Ніколи більше.
14. Portrait – Портрет.
15. L'Enfant au Perroquet – Дитина з папугою.
16. Les Rêveries du Prince Églantine - Мрійливість принца Еглантіна.
17. Ivresse – Пияцтво.
18. L'arome suprême – Найвищий аромат.
19. Berceuse féroce – Люта колискова.
20. Passante – Перехожий.
21. La danse de l'amour et de l'ennui - Танець любові та нудьги.
22. Ouranos – Уранус.
23. Les héliotropes du Clos-André – Геліотропи Кло-Андре.
24. Effet de nuit sur la Seine – Нічний ефект на Сені.

- 25. Per i piccoli canali (італійською) – Для невеликих каналів.
- 26. Mirage – Міраж.
- 27. La danse de l'amour et du danger – Танець любові та небезпеки .
- 28. Matinée parisienne – Паризький ранок.
- 29. Chérubin tragique – Трагічний херувим.
- 30. Les chênes enlacés – Переплетені дуби.

## **II – Orient (Схід)**

- 31. En caïque – В каїці.
- 32. Narghilé – Кальян.
- 33. Chiens de Galata – Собаки Галати.
- 34. Rêverie nocturne sur le Bosphore – Нічні мрії на Босфорі.
- 35. La rose de Blida – Роза з Бліди.
- 36. L'oasis – Оазис.

## **III - Carnet de Voyage (Записна книга мандрівника)**

- 37. L'Ange Verrier – Скляний ангел.
- 38. Le Jardin de Petrarque – Сад Петрарки.
- 39. La Nativite – Різдво.
- 40. Faunesse dansante - Танцююча Фаунесса.
- 41. Les Noces du Duc de Joyeuse – Весілля герцога Жуайеза.
- 42. La Petit Mail – Маленька пошта.
- 43. Les Pages d'Elisabeth – Сторінки Єлизавети.
- 44. La Jeunesse et l'Ete – Молодість і літо.
- 45. Vieux Bahuts (Musee d'Orleans) – Старі серванти

## **IV – Versailles (Версаль)**

- 46. Hommage a Martius – Поклон Мартію.
- 47. La Reine au Jardin – Королева в саду.
- 48. Le Reveil de Flore – Пробудження Флори.

49. Le Banc songeur – Задумлива лава.
50. La Tete De Terpsichore – Голова Терпсихори.
51. Adieux au soir tombant – Прощання з настанням ночі.
52. Hivernale – Зима.
53. Le Pelerinage Inutile – Безкорисне паломництво.

2

*Penche un peu ton oreille à cet oiseau qui pleure:  
C'est moi!  
(Desbordes-Valmore)*

1

# FRONTISPICE

**Mélancoliquement**

*PIANO* *p*

**Un peu plus lent - et très doux**

*pp* *3* *3* *8-1* *3* *3*

*expressif et tendre* *pp*

*un peu moins p*

AL. MENESTREL, 2<sup>12</sup>, rue Vivienne.

Copyright by HEUGEL & Co 1912  
H. & Co 25,161

HEUGEL & Co, Editeurs, Paris.

En animant

3

The first system of the musical score for 'En animant' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line in the right hand with slurs and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *cresc.* and *p*.

The second system continues the piece. It features a complex texture with many notes in the right hand, some beamed together. The left hand provides a steady accompaniment. A dynamic marking of *pp* is present in the lower staff.

The third system shows a continuation of the melodic and accompanimental lines. Dynamics include *cresc.* and *p expressif*.

En pressant un peu

Tempo

The fourth system begins with the instruction 'En pressant un peu' and 'Tempo'. The music is written in the same key signature. Dynamics include *p*.

The fifth system concludes the piece. It features a melodic line in the right hand and a supporting accompaniment in the left hand. Dynamics include *pp*.

# BERCEUSE FÉROCE

Réplique à une pièce de Couperin.<sup>(1)</sup>

**Pas lent**

**PIANO**

*p*

*poco*

*7*

*p*

*m.d. en dehors*

(1) L'AMOUR AU BERCEAU. (XV<sup>e</sup> Ordre, N<sup>o</sup> II)

AT MÉNESTREL, 2<sup>bis</sup>, rue Vivienne,

Copyright by HEUGEL & C<sup>ie</sup> 1912.  
H. & C<sup>ie</sup> 25,479

HEUGEL & C<sup>ie</sup> Editeurs, Paris.

44

The first system of music consists of three measures. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system contains three measures. It includes dynamic markings: *pp sub.* at the beginning, followed by *m.d.* (mezzo-forte) in the second and fourth measures. The right hand continues with melodic patterns, and the left hand has a steady accompaniment.

The third system spans three measures. It features a *cresc.* (crescendo) marking and a triplet of eighth notes in the right hand. The left hand accompaniment remains consistent with the previous systems.

The fourth system consists of three measures. It includes a *dim.* (diminuendo) marking in the final measure. The right hand continues with melodic lines, and the left hand provides accompaniment.

The fifth system contains three measures. It features a *pp sub.* (pianissimo) marking in the final measure. The right hand has a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment with some slurs.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. It features a complex melodic line in the right hand with many accidentals and a more rhythmic accompaniment in the left hand. A large slur covers the entire system.

Second system of musical notation, continuing the piece. It shows similar melodic and accompanimental textures to the first system, with a large slur encompassing the system.

Third system of musical notation. The right hand begins with a *pp* dynamic marking. The system includes the instruction *plus accentue* above the staff. The music continues with intricate melodic patterns.

Fourth system of musical notation. The right hand starts with a *pp* dynamic and contains several triplet markings (indicated by the number 3). The instruction *en dehors* is written above the staff. The left hand has a *p* dynamic marking.

Fifth system of musical notation. The right hand features a *m.d.* (mezza-dolce) marking. The system concludes with a final melodic flourish in the right hand.

46

Musical staff 1: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and accents. Bass clef contains a bass line with slurs and accents. Dynamics include *m. d.* (mezzo-forte).

Musical staff 2: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and accents. Bass clef contains a bass line with slurs and accents. Dynamics include *p* (piano).

Musical staff 3: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and accents. Bass clef contains a bass line with slurs and accents. Dynamics include *dim.* (diminuendo) and *ten.* (ritardando).

Musical staff 4: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and accents. Bass clef contains a bass line with slurs and accents. Dynamics include *pp* (pianissimo). Fingerings 5 and 3 are indicated.

Musical staff 5: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and accents. Bass clef contains a bass line with slurs and accents. Dynamics include *poco* (poco).

Musical staff 6: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and accents. Bass clef contains a bass line with slurs and accents. Dynamics include *pp* (pianissimo). Fingerings 2 and 3 are indicated.

H. & C. 25,179

\*

## CHÉRUBIN TRAGIQUE

"Les noirs séraphins..."  
(Musset)

Assez rapide, avec agitation

en pressant

PIANO *mf*

Tempo

*f*

en pressant beaucoup

*mf*

Tempo

*ff* *dim.*

*p* *m.d.*

Copyright by HEUGEL & C<sup>ie</sup> 1912  
H. & C<sup>ie</sup> 25,489AU MÈNESTREL, 2<sup>bis</sup>, rue Vivienne,HEUGEL & C<sup>ie</sup>, Editeurs, Paris.

First system of musical notation. Treble and bass clefs. Key signature: two sharps (F# and C#). Time signature: 3/4. Dynamics: *p* (piano) in the first measure, *m.d.* (mezzo-forte) in the second measure. Features triplets and a long melodic line in the treble.

Second system of musical notation. Treble and bass clefs. Key signature: two sharps. Time signature: 3/4. Dynamics: *cresc.* (crescendo) in the first measure. Features triplets and a long melodic line in the treble.

Third system of musical notation. Treble and bass clefs. Key signature: two sharps. Time signature: 3/4. Dynamics: *p* (piano) in the first measure. Instruction: *sans ralentir* (without slowing down) above the first measure. Features triplets and a long melodic line in the treble.

Fourth system of musical notation. Treble and bass clefs. Key signature: two sharps. Time signature: 3/4. Dynamics: *avec <sup>4</sup>red.* (with 4-measure reduction) in the first measure. Features triplets and a long melodic line in the treble.

Fifth system of musical notation. Treble and bass clefs. Key signature: two sharps. Time signature: 3/4. Dynamics: *p mais marqué* (piano but marked) in the first measure, *cresc.* (crescendo) in the second measure. Features triplets and a long melodic line in the treble.

*ardemment*

*f*

*dim. toujours passionné*

*f*

*cresc.*

*f*

*sans presser*

*f*

*f p f p*

*f p f p*

80

The musical score consists of six systems of piano accompaniment. Each system contains two staves (treble and bass clef). The notation includes various dynamics such as *f* (forte), *dim.* (diminuendo), *p* (piano), *espr.* (espressivo), and *mf* (mezzo-forte). There are also articulation marks like accents and slurs, and fingerings indicated by numbers 1-5. Some measures include performance instructions like *2<sup>do</sup>* and *3<sup>do</sup>*. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a **Tempo** marking and a final *f* dynamic.

# Rêverie nocturne sur le Bosphore

à M. EDOUARD HERMANN

Nonchalant, monotone et rythmé

*ten.*

PIANO

*Ped.* *tenir les accompagnements et sans prolonger les notes étrangères à l'harmonie.*

AU MÉNESTREL, 2 bis, rue Vivienne,

Copyright by HEUGEL & C<sup>ie</sup> 1912  
H & C<sup>ie</sup> 25,194

HEUGEL & C<sup>ie</sup>, Editeurs, Paris.

*dim.*

*p*

*sempre dim.*

*pp* *ppp*

*pp* *toujours pp*

98

First system of musical notation, measures 1-3. The right hand features a melodic line with triplets and slurs, marked with *p*, *cresc.*, and *dim.*. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. A double bar line is present at the end of measure 3.

Second system of musical notation, measures 4-6. The right hand continues the melodic line with triplets. The left hand accompaniment is consistent. The system includes the instruction **Très peu retenu a Tempo**, *mf vibrant*, and *p (sempre)*. A double bar line is present at the end of measure 6.

Third system of musical notation, measures 7-8. The right hand features a melodic line with triplets. The left hand accompaniment continues. A double bar line is present at the end of measure 8.

Fourth system of musical notation, measures 9-10. The right hand has a melodic line with a *ten.* (tenuto) marking. The left hand accompaniment includes a *p* marking. The system includes the instruction **Retenu Tempo plus p**. A double bar line is present at the end of measure 10.

Fifth system of musical notation, measures 11-12. The right hand features a melodic line with triplets. The left hand accompaniment continues. A double bar line is present at the end of measure 12.

First system of musical notation. The piano part is in the lower register with a *p* dynamic. The vocal line is in the upper register, starting with a *mf* dynamic and a *cresc.* marking.

Second system of musical notation. The piano part features a triplet of eighth notes. The vocal line ends with a *dim.* marking.

Third system of musical notation. The piano part features a triplet of eighth notes. The vocal line ends with a *dim.* marking.

Fourth system of musical notation. The piano part features a triplet of eighth notes and a *pp* dynamic marking.

Fifth system of musical notation. The piano part features a triplet of eighth notes and a *ppp* dynamic marking. The vocal line includes the instruction *en se perdant*. The system concludes with *ad.* and *8° b.* markings.

## LE JARDIN DE PÉTRARQUE

à M. PIERRE DE NOLHAC

**Andantino**  
*Très calme*

PIANO

*p* *pp* *p* *p* *mp*

*m.d.*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music is in a key with two sharps (F# and C#). The first measure is marked *dim.*, followed by a series of dashes leading to *pp*. The final measure is marked *mp*.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a treble and bass clef. The first measure is marked *dim.*, followed by a series of dashes leading to *pp*. The final measure is marked *mf*.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The first measure is marked *dim.*, followed by a series of dashes. The final measure is also marked *dim.*. The word *espress.* is written below the bass line.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The first measure is marked *p clair et calme*. The music consists of sustained chords in both hands.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The first measure is marked *dim.*. The final measure is marked *m. d.*

134

47

Un sceptre est inutile avec tant de beauté  
(La Harpe)  
Elle va par les escaliers...  
(Verlaine)

# LA REINE AU JARDIN

(Mémoires de M<sup>me</sup> Vigée-Lebrun)

**Larghetto**

PIANO

*p pas arpégé*

*♩ (sur chaque temps)*

Copyright by HEUGEL & C<sup>ie</sup> 1912.  
H. & C<sup>ie</sup> 25,207.

AU MÉNÉSTREL, 2<sup>bis</sup>, rue Vivienne,

HEUGEL & C<sup>ie</sup>, Editeurs, Paris.