

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

**КАМЕРНІ АНСАМБЛІ
ДЛЯ СТРУННИХ СМИЧКОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ ТА ФОРТЕПІАНО
ФРАНЦУЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ М. ФОРЕ, К. ДЕБЮССІ, М. РАВЕЛЯ)
Монографічні нариси**

**для іноземних студентів спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
спеціалізації «Оркестрові струнні інструменти» та «Фортепіано, орган»
із дисципліни «Методика викладання камерного ансамблю»**

Харків 2019

**УДК 785.7:780.61/.66]:78.071.1(44) «18/19»
Д-25**

Друкується за рішенням Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 1 від 29 серпня 2019 р.)

Рецензенти:

Купріяненко Емма Борисівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри камерного ансамблю Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Інюточкіна Ніна Валентинівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Автор:

Дедусенко Жанна Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри камерного ансамблю Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Дедусенко Ж. В. Камерні ансамблі для струнних смичкових інструментів та фортепіано французьких композиторів останньої третини ХІХ – початку ХХ століть (на матеріалі творів М. Форе, К. Дебюссі, М. Равеля): Монографічні нариси для іноземних студентів спеціальності 025 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Оркестрові струнні інструменти» та «Фортепіано, орган» із дисципліни «Методика викладання камерного ансамблю» / Харк. нац. унів. мистецтв; 2019. – 107 с.

**УДК 785.7:780.61/.66]:78.071.1(44) «18/19»
Д-25**

© Дедусенко Ж. В.

© Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

ЗМІСТ

Передмова	4 с.
Глава 1. Камерно-інструментальні ансамблі Г. Форте на прикладі Першої та Другої сонат для скрипки й фортепіано	6 с.
Глава 2. Сонати для струнних смичкових і фортепіано К. Дебюссі.....	35 с.
Глава 3. Струнні ансамблі за участю фортепіано М. Равеля	68 с.
Післямова	102 с.
Література	107с.

П Е Р Е Д М О В А

Протягом багатьох десятиліть ХІХ століття французька культура, що колись виблискувала іменами незліченних творців шедеврів камерно-інструментальної музики, переживала період тотального захоплення музично-сценічним мистецтвом, практично залишаючи за дужками композиторської діяльності сферу камерного ансамблю.

Її пожвавленню не сприяв і Г. Берліоз, чий творчий геній був спрямований убік монументальних звукових полотен та розробки програмного симфонізму, не тяжів до «малих» жанрів інструментальної музики.

Ситуація різко змінилася ближче до останньої третини ХІХ століття, коли на хвилі руху за «національне оновлення» композитори звернули свою увагу на сферу камерного ансамблю, яка раніше не цікавила їх, із метою повернути Франції колишню славу країни з багатими, різноманітними інструментальними традиціями. Звідтоді й надалі в ХХ столітті камерний ансамбль міцно увійшов до національного композиторського активу, успішно конкуруючи з творами митців інших культурних регіонів. Становить безперечний дослідницький інтерес вивчення цього різновиду камерного ансамблю в аспекті як індивідуальних музичних стилів, так і спадкоємних зв'язків.

Створення цілісної картини динаміки французького камерного ансамблю, виявлення його типологічних рис вимагають попередньої аналітичної роботи з локальним емпіричним матеріалом, на основі результатів якої може бути досягнуте наукове й виконавське знання цієї традиції у всій її повноті й еволюційному русі. У наших монографічних нарисах за предмет вивчення обрані твори Г. Форе, К. Дебюссі й М. Равеля. Перший із них належить, поряд із К. Сен-Сансом і С. Франком, до плеяди композиторів, на долю яких випало відродження уваги до камерно-

інструментальної музики на французькому ґрунті, унаслідок чого від них можна починати літочислення знову віднайдені галузі творчості. Третій – учень метра, цікавий і з погляду самобутності створеного ним художнього світу, і як продовжувач справи наставника. Що ж до другого з названих композиторів, К. Дебюссі, то його досліди у сфері камерного ансамблю заслуговують на увагу як нові пошуки останніх років життя композитора. Безсумнівно, усі аналізовані в монографічних нарисах твори становлять найвищу естетичну цінність і заслуговують на широке впровадження у виконавську та педагогічну практику.

До відібраного в цій роботі музичного матеріалу застосовується музикознавчий підхід, що викликано необхідністю вивчення самого музичного тексту, узятото в сукупності всіх його складників, принципів і прийомів його організації. Одночасно дослідницький пошук спрямовують потреби, зумовлені виконавською й педагогічною діяльністю автора, у процесі якої виник ряд спостережень, що вимагають наукової об'єктивації. Ці ж фактори пояснюють перевагу, надану камерним ансамблям за участі фортепіано в жанрах сонати й фортепіанного тріо. Автор не ставив перед собою завдання порівняльної характеристики творів, які належать різним композиторам, але розглядав кожен із них як відносно самодостатній художній організм, що не виключає посталих принагідно зауважень такого роду. У Післямові запропоновано деякі висновки стосовно споріднених властивостей проаналізованих опусів, що в перспективі дасть можливість більш широких і науково обґрунтованих висновків. Обраний у монографічних нарисах дослідницький ракурс не передбачав фундаментального огляду музикознавчих джерел. Тому замість звичайного розлогого списку наукової літератури вказані лише ті видання, на які є безпосередні посилання в тексті.

Глава 1. Камерно-інструментальні ансамблі Г. Форе (на прикладі Першої та Другої сонат для скрипки й фортепіано)

Ім'я Габрієля Форе (1845–1924) згадується на сторінках вітчизняних музикознавчих видань нечасто. Мабуть, єдиним джерелом, у якому компактно викладено інформацію про життя й творчість Г. Форе, є монографія С. Сігітова. Спираючись на численні зразки французької дослідницької та музично-критичної думки, автор пропонує переконливу концепцію спадщини композитора, на основні положення якої ми будемо надалі орієнтуватися [9].

Г. Форе часто називають «французьким Шуманом», для чого є вагомі підстави. «Шуманізми» виявляються в поетичності висловлювання, властивої майстру, схильності до камерних жанрів, у тому числі *Melodie* – французькому аналогу австро-німецької *Lied*, фортепіанним п'єсам, де він, до речі, близький і до Ф. Шопена, інструментальним ансамблям, а в стилістичному плані – у специфічному вияві «нескінченної мелодії», швидше шуманського, особливо пізнього періоду творчості, ніж вагнерівського зразка й мелодизації фортепіанної фактури.

Зауважимо, що точки дотику з творами німецького романтика виявляються і в творах інших французьких авторів, перш за все, у оперних опусах Ш. Гуно й інструментальних – С. Франка, що не тільки дозволяє бачити в «шуманізмах» Г. Форе суб'єктивну схильність до сприйняття чужого стилю як свого, але й свідчить про відому закономірність, зумовлену глибинними процесами в національній художній культурі часу.

На наш погляд, посталі стилістичні зв'язки пояснюються новим розумінням французького, що прогресує в музичному мистецтві другої половини XIX століття, коли романтична риторика, сполучена красномовством у слові й декоративно-живописним началом у дусі драм В. Гюго, полотен Е. Делакруа, симфоній Г. Берліоза, опер Дж. Меєрбера,

поступово витісняється ліричним началом. У такому історичному контексті виразно простежується тенденція до створення справді національного розуміння ліричного, що вимагало вибору певного зразка вже сформованого досвіду такого роду та його «перекладу» мовою французького емоціоналізму.

Відповідно до власного розуміння лірики згадані композитори «втягували» окремі риси шуманівської музичної поезії в духовну ауру сучасної культури, адаптуючи їх способом, адекватним образно-семантичним і художнім пошукам того чи того художника. У Г. Форе це відбувається, перш за все, за рахунок гармонічного нюансування, що повідомляє музичному висловлюванню невизначеність психологічного стану, його внутрішню лабільність.

Причому якщо у пізніх австро-німецьких романтиків хроматизація гармонії призводила до посилення цілеутворення, то в їхнього французького сучасника вона сприяє «розсіюванню» емоції, чому чимало допомагає й множинність системи кульмінацій поза довгим перебуванням у їхній зоні.

Безперечно, сказане – лише деякі «примітки на полях» до художнього світу Г. Форе, що з'являються в процесі вивчення окремих його творів, але вони важливі для розкриття своєрідності кожного твору як зразка камерно-інструментальної музики. Як аналітичний матеріал у цій монографії використані дві скрипкові сонати й фортепіанний квартет, вибір яких зумовлений, із одного боку, їхньою спрямованістю на розгляд ансамблів за участі фортепіано, із другого, – доступністю нотних видань і аудіозаписів.

Перша соната для скрипки й фортепіано, *A-dur, op.13* написана 1876 р., тобто, як справедливо зауважує С. Сігітов, за десять років до аналогічного твору в тій же тональності С. Франка [9, с. 9]. Нагадаємо також, що Перша скрипкова соната наставника К. Сен-Санса належить до 1885 року, «запізнюючись» відносно фореївської на дев'ять років. С. Сігітов

уважає *op. 13* найбільш «французьким» твором майстра. Дійсно, пристрасна поривчастість висловлювання, звернення до «великого» чотиричастинного циклу, розвиненість ансамблевої фактури із чітко вираженою «диригентською» функцією фортепіано, нарешті, обрана композитором тональність указують на певний ступінь спорідненості між творами вказаних авторів. Проте, мабуть, іще очевиднішими є відмінності. Г. Форе більш класично мислить композицію цілого, не тяжіє до фіналоцентризму, уникає підкреслених, таких, що доходять до антитези, контрастів усередині частин, не виявляє схильності до тематичних зв'язків лейтмотивного характеру, які таять у собі можливості програмного тлумачення, не зіштовхує діатоніку й хроматику, не прагне засобами «чистого» інструменталізму втілити масштабну філософську ідею. Це справжній ліричний твір, із часовими відхиленнями в драматизм у першій частині й жанровість у Скерцо в третій. Із таких позицій Соната виявляється ближчою до Першої скрипкової Р. Шумана в трьох частинах і подальших Першої та Другої Й. Брамса, причому перша з брамсівських написана, нагадаємо, 1879 року в продовження шуманівської лінії.

Якщо судити про Сонату Г. Форе за зовнішніми ознаками, то вона цілком уписується в жанрову традицію. За сонатним *allegro* активної першої частини йдуть медитативна друга в сонатній та ігрова третя, у складній тричастинній формі з тріо замикає цикл рондо-соната. Тональний план суворий, він не відходить від посталих нормативів. Усі швидкі частини написані в *A-dur*, повільна – у тональності мінорної субдомінанти: *d-moll*. Однак складна гармонічна мова, якою спілкуються інструменти, тематична однорідність, часта поліфонізація музичної тканини, плинність інтонаційного руху, які заявляють про себе вже в сонатному *allegro*, вносять істотні корективи в логіку формоутворення¹. Характерна його риса полягає

¹ Систему тональних центрів у циклі Сонати розкриває С. Сігітов [9. с.157 – 165]

в поєднанні наскрізного розвитку – мелодичного й гармонічного – всередині розділів і ясним кордоном між ними.

Тему головної партії цілком викладає фортепіано. Її секвентна будова, велика кількість «внутрішніх» голосів фактури, вихідний «*cis*» в басі, постійні захоплення мінорних акордів не дають визначитися в панівному тональному строї. Більше того, виникає прихована полеміка між *A-dur* і *cis-moll*, що супроводжується накопиченням питальних інтонацій із послідовним зростанням напруги. Підсумком цього сполучення стає закріплення акорду *cis-moll* – тональності, у якій починається єднальна партія. Вона рельєфно виділена автентичним кадансом, і така поява розділових знаків надає музичній формі чіткої артикульованості, розчленовуваності – властивість формоутворення, характерна для багатьох французьких композиторів, як попередників Г. Форе, так і представників наступних поколінь, у тому числі, К. Дебюссі й М. Равеля.

У сполучній партії вступає скрипка, виконуючи вільний варіант головної теми, – іще одна властивість формоутворення, що виявляється у композиторів-імпресіоністів. Із ансамблевого погляду і з позицій темоутворення звертають на себе увагу посталі як відгук на мелодійні ідеї скрипки спадні обернення рояля. С. Сігітов називає такий прийом «вкрадливим контрапунктом» [9, с. 157]. Нагадаємо й про інший термін, що належить С. Слонімському: «вторгнений контрапункт». Він вільно втілює інтонаційні ходи скрипки, унаслідок чого виникає рівноправний ліричний дует, подібно до того, як це відбувалося у вокально-фортепіанних та інструментальних творах Р. Шумана. Як і в головній партії, у сполучній є своя короткочасна кульмінація, яка поряд із кадансом сигналізує про вичерпання розділу.

Значущість *cis-moll* не втрачається і в побічній партії. Як і сполучна, вона починається дуже тихо, що на тлі попереднього *f* також слугує знаком переходу в інший розділ музичної форми. Тема, ведена скрипкою, виростає

зі спадних обернень сполучної, продовжуючи ліричну лінію висловлювання. Новий ансамблевий штрих виявляється в прийомі терцових втор струнного інструмента й рояля. Стала варіантність проявляється в самостійному ритмічному оформленні мелодії фортепіано. В кінці побічної досягається третя кульмінація експозиції, причому на цей раз вона відзначена відходом у далекий *F-dur*. Цей момент виділено виразним діалогом інструментів: спершу скрипка при повному мовчанні рояля доспіває мелодійний хід побічної теми, а фортепіано тихо відповідає барвистим ланцюжком гармоній; потім рояль перехоплює ініціативу, на свій лад повторюючи обмін репліками, який щойно прозвучав. Із цих ходів народжується тема заключної партії, швидко досягаючи за допомогою активних арпеджіо останньої, четвертої кульмінації експозиції.

Закріплення в зоні заключної партії *F-dur* із використанням автентичної гармонічної формули дозволяє встановити спадкоємні зв'язки Г. Форє з романтичними нормами сонатного формоутворення, згідно з якими, наскільки б не був складним тональний план експозиції, в її останньому розділі повинне встановитися класичне функційне відношення з вихідною тональністю. Так само за традицією експозиція сонатного *allegro* повторюється двічі. Правда, і в цьому композитор виявляє неординарність мислення. У першій вольті він модулює в початкову тональність, у другій – виставляє домінантсептакорд до *Des-dur*, енгармонійно рівний *Cis-dur*, однойменному тональності, «яка оскаржує» першість у *A-dur*. Але й тут він не затримується, ідучи у *F-dur*, про який уже згадували в кульмінації побічної партії.

Розробка ніде не втрачає мелодійної рельєфності. В її першому розділі обидва інструменти грають каноном варіант головної, яка не втрачає своєї цілісності (*F-dur, gis-moll, cis-moll* та ін.). У другому розділі варіантно викладається заключна, спершу з відповідями рояля, потім у своєрідному двоголоссі, а з урахуванням лінії лівої руки – триголосся. У кульмінації

(літера *F*) відтворюється тема «вторгненого контрапункту», яка також урешті виявляється надбанням обох інструментів. Зауважимо, що, як і в експозиції, кожен розділ являє мелодичну хвилю, що досягає вершини.

І так само, як на межі побічної та заключної партій експозиції, після другої кульмінації виникає затишшя, цього разу тривале, де скрипка виписує мелодичний малюнок, варіюючи щойно прозвучалу тему на тлі довгих акордів рояля.

Реприза виростає на короткій динамічній хвилі відразу *f*, в октавному дублюванні головної теми обома інструментами. Події репризи аналогічні експозиції за винятком тонального плану: побічна переміщується – у *A-dur*, а отже, класичні нормативи формоутворення витримуються.

Кода, що зберігає ліричний настрій усього сонатного *allegro*, починається тематичним варіантом, яким відкривалася розробка, тепер оновленим висхідними фразами із заключної. Її поетична невловність підкреслюється *ff*, ремарками *dolce-sempre-dolcissimo*, рекомендацією піаністу грати широкі арпеджіо на лівій педалі. Стрімкий спалах енергії та автентичний каданс в *A-dur* завершують першу частину Сонати.

Узагальнюючи зроблені спостереження, доходимо таких висновків. Характерний для класико-романтичних сонатних *allegri* драматургічний контраст усередині розділів і між ними підмінюється множинними втілення єдиного образу, який зберігає внутрішню цільність і не схильний до семантичних перетворень. Швидше слід константувати його потенційну вибуховість, що таїться в постійних поверненнях до інтимності висловлювання. Незважаючи на те, що мелодика як носій лірики ніде не втрачає своєї значущості і, більше того, визначає характер музичної тканини, вона не самоцінна, а виростає з гармонії, не втрачаючи при цьому кантиленності й широти дихання. Наслідком особливої виразності гармонії виявляється значуща роль фортепіано, яке навіть у момент виключення з

власне мелодійного розгортання зберігає функцію основи створення музичного образу через організацію тонального плану й усього експресивного, психологічно ємкого гармонічного процесу. Не менш істотний і акустичний фактор у рішенні фортепіанної партії, пов'язаний із досягненням широкої амплітуди звучання за допомогою використання регістрових ресурсів інструмента. Ідучи за романтичною традицією, Г. Форе втілює «вокальні» можливості рояля, що вимагають від піаніста мистецтва «співу» на молоточково-ударному за своєю природою інструменті, не поступаючись у цьому плані «співочому» голосу скрипки.

Ці властивості визначають і подієвість *Andante* другої частини Сонати. Воно становить романс-дует, витриманий в єдиному емоційному ключі, що не перешкоджає створенню сонатної форми з низкою споріднених тим, які подають ліричний стан як плавні взаємопереходи елегантного смутку у світлі пориви, ніжні зізнання, самозабуття, насолоду любовною млістю.

Головна партія *Andante* просякнута м'якими синкопами акордів фортепіано, на трепетному тлі яких інструменти то обмінюються інтонаційно індивідуалізованими репліками, то одночасно ведуть кожен свою лінію. Певної напруженості їхнім висловлюванням надають ходи по звуках зменшеного септакорду – питальні фрази фортепіано (у другому реченні – скрипка), і зворот-обспівування тоніки, що містить зменшену кварту, – відповіді скрипки (у другому реченні вони належать роялю). У сполучній партії, що йде на гармоніях ланцюга домінантсептакордів, інструменти грають неточний канон, креслячи пластичні мелодичні лінії, які незмінно завершуються малосекундовим зворотом. Нова емоційна фарба з'являється в побічній партії. Мажорний лад (*F-dur*), м'які «інтонаційні жести» фортепіано, що надають звучанню вальсової пластики, поступове розкріпачення інтимного висловлювання – такі характерні прикмети цього розділу ліричного дуету. У тематичному плані він

становить справжнє мелодичне цвітіння, яке все більше розширюється і збагачується аж до кульмінації, а потім, перетинаючи кордон заключної партії, поступово йде на спад. Спочатку скрипка повідомляє звороти, споріднені з вихідною музичною думкою, але в спадному русі. У процесі тематичного руху нагадуються «візерунки» зі сполучної. Фортепіано обмежується «вальсовими» фігурами супроводу. У другому реченні власний варіант теми пропонує рояль, зберігаючи ту ж фактурно-ритмічну формулу в лівій руці. Тим часом скрипка наспівує інтонаційно інші, хоча й споріднені фрази з використанням висхідній секвенції, ходів на широкі різноспрямовані інтервали, а безпосередньо в кульмінації голоси інструментів зливаються в унісон, супроводжуючись барвистим зіставленням акордів *E-dur*, *b-moll*, домінантсептакорду *F-dur*.

У заключній партії накопичена емоційна енергія вихлюпується у швидких арпеджіо шістнадцятими рояля, обміні початковими оберненнями побічної теми, спаданням скрипкової лінії від «*a³*» до «*f¹*» із захопленням «*h*». Отже, з огляду на естафету споріднених тем і вираженість фаз наростання та спадання, уся експозиція постає великою мелодичою дугою, яка немов малює «графік» ліричного спілкування учасників дуету.

Мелодичне цвітіння триває і в розробці. Вона починається аналогічно експозиції. Спершу фортепіано грає синкоповані акорди вступу, а потім вільно втілює тему головної партії. Однак тепер композитор занурює її в *E-dur*, підміняє зменшений септакорд світлою діатонікою мажорних тризвуків і немов розкидає окремі мотиви в музичному просторі, захоплюючи дві з половиною октави, при цьому не забуваючи про їхню мелодичну єдність. Свою партію веде скрипка, виконуючи виразний контрапункт, окремі фрази якого розсіяні в музичному часі та сприймаються як репліки на тлі соло рояля. Загальний колорит витриманого образу визначається ремаркою *dolcissimo*. У другому розділі розробки вже обидва інструменти по черзі розвивають мелодичні ідеї

скрипки, причому піаністу рекомендують грати *espressivo*, а струннику – *dolce*. Немов відгукуючись на такі побажання, рояль радикально змінює характер супроводу. Тепер замість коротких акордів, які рівномірно відмірюють долі такту на $6/8$, у нього з'являються збуджені арпеджіо в партії обох рук, а після того як мелодична ініціатива переходить до скрипки і з просуванням до кульмінації восьмі супроводу підмінюються шістнадцятими.

Узятий «розбіг» не встигає загальмуватися в межах розробки й захоплює головну партію в репрізі. Вона починається у *B-dur*, і музична думка довго не може віднайти вихідну тональність. У рояля зберігається пульсація шістнадцятими, поки обидва інструменти, цього разу одночасно, викладають питальні фрази й фрази-відповіді. Починаючи від сполучної партії, відновлюється порядок проходження музичних подій експозиції зі зміною тональності побічної та заключної партій (*D-dur*). У коді зберігається мажорний лад, відновлюється рух шістнадцятим в партії фортепіано, у той час як скрипка нагадує «відповіді» головної теми, а рояль грає висхідний хроматичний хід, продовжуючи ліричний дует. Завершується він загальним таненням звучання, закріплюючи просвітлений, умиротворений стан.

Іншого роду діалог виникає в третій, ігровій частини циклу (*A-dur*, *Allegro vivo*, $2/8$). Він побудований на легких репліках питань-відповідей, що граються *staccato* з використанням канону, перебивання дводольності несподівано посталими побудовами на $3/4$, причому фортепіано варіює основний тематизм, а скрипка виконує співучу мелодію, яка претендує на ліризм. За образний контраст слугує тріо. Перехід у тридольний метр, тональність *fis-moll*, виділеність мелодичного рельєфу в партії скрипки, компліментарність фортепіанної фактури зосереджує увагу на експресивному боці висловлювання. Аналогічно *Andante*, тут головним виражальним чинником стає мелодичне начало. Заявлене спершу

скрипкою, воно втілюється потім фортепіано, унаслідок чого виникає діалог на рівні досить масштабних композиційних одиниць. Тож лірика проникає і в ігрову частину циклу, набуваючи, таким чином, наскрізного характеру.

Фінал (*A-dur, Allegro quasi presto, 6/8*) поєднує ліричні й жанрові риси. В основі головної партії рондо-сонати лежать діатонічні теми пісенно-танцювального складу. У першому проведенні її транслює скрипка на тлі рідкісних коротких акордів рояля, які підфарбовують мелодичну лінію відхиленнями в споріднені, у тому числі, мінорні тональності. У другому проведенні тема передоручається фортепіано, причому її вигляд дещо змінюється за рахунок «переборів» арпеджіо в обсязі більше двох тактів. Композитор не обмежується простим чергуванням солістів, підключаючи в другому реченні мелодичний контрапункт скрипки, що грає в нижньому регістрі, а потім підхоплює продовження теми, залишаючи на партнера виконання широких арпеджіо. Останній зворот скрипкової мелодії повторює фортепіано, знаменуючи початок побічної партії. Із погляду музичної форми вона необхідна тим, що починається в основній тональності, а побічна у *fis-moll* з'являється набагато пізніше. Тому в тональному плані виникають дві фази розвитку: та, яка модулює, властива зазвичай для сполучних розділів експозиції, і власне зона побічної тональності. Однак єдність тематичного змісту дозволяє мислити обидві фази як єдине ціле.

До початку побічної партії в музиці панує тиха звучність, панування якої, до речі, простежується протягом усього циклу, що підкріплюється ремаркою *dolcissimo*, яка так само часто зустрічається в Сонаті. Поява хроматичних висхідних послідовностей, використання секвенцій, одночасність двох мелодичних ліній із виділенням широких стрибків у партії скрипки готують кульмінаційне *f*. Друга хвиля наростання починається від соло фортепіано з тим же музичним матеріалом. Цього разу

досягає динамічної вершини *ff*, де фортепіано продовжує свою тематичну ідею, а скрипка грає в октавному посиленні мотиви-вигуки, що переходять у спрямовану до «*g*³» посходинкову послідовність. Накопичена енергія поступово розряджається в перегуках інструментів із фрагментами побічної теми, поки не досягається *pp* і закріплюється в безтурботному *G-dur*.

Як бачимо, у зоні побічної партії первісний стан значно модифікується. З'являється експресія, пристрасність висловлювання, проривається драматизм, завдяки чому встановлюється драматургічна арка до першої частини циклу. Однак якщо в *Allegro molto* спостерігалася тематична й гармонічна єдність, що дозволяє говорити про певну монообразність, то у фіналі лірична семантика отримує різне стильове втілення, що сприяє виникненню образного контрасту. Власне, у масштабах розділів експозиції відбувається проектування назовні того внутрішнього напруження, яке з'являється у другій фразі другого речення головної теми, коли в чисту динаміку танцювального наспіву проникають хроматичні висхідні звороти, що асоціюються в романтичному мистецтві з образами «томління». Цей поворот підкріплюється гармоніями *h-moll*, *d-moll*, причому остання підмінює передбачуваний *fis-moll* або *D-dur*. Використання «шубертівського» шостого ступеня в таких умовах свідчить про тонке гармонічне чуття Г. Форе та його особливу увагу до виражальних можливостей звуковисотного боку музики. Про важливість окресленого моменту для подальших подій свідчить зміна тембрових амплуа (що супроводжує його) у другому проведенні головної теми, коли скрипка повертає собі мелодичну роль, змушуючи звернути увагу на хроматичну послідовність та її гармонізацію, оскільки саме з неї виростає побічна тема. У такому контексті друге проведення головної теми сприймається вже не просто як традиційно ансамблеве темброве переінакшення єдиної музичної думки, а як початкова фаза драматургічного розвитку, що підкріплюється

усталеною у фортепіанному соло ритмічною пульсацією і формулою арпеджіо, що зберігаються протягом усієї частини.

Заклучна партія повертає споглядальний стан. Однак він позбавлений прозорості діатонічних фарб, якими було відзначено початок головної теми. Відсутня тут і жанровість. Як і в першій частині циклу, у цьому розділі експозиції править бал гармонія, керована фортепіано. Її барвисті переливи багатобарвні, і в цьому плані вона виявляється основним носієм образного змісту. Із гармоній народжуються мелодичні ходи скрипки, причому від початку заключної партії скрипка виводить на поверхню прихований у фортепіанній фактурі голос за допомогою його дублювання. Здається, що скрипкова партія знадобилася композитору не стільки як спосіб презентації інтонаційно концентрованої думки, власне, мелодії, а як «співаючий» тембр, що виразно виділяється на тлі контрастного звучання клавішного інструмента. Функція сонорної фарби реалізується і в регістровій скрипковій лінії. Починаючись у другій октаві, вона послідовно спускається в першу із захопленням малої, де голос скрипки набуває «грудного» тону.

Гра гармоніями приводить із *G-dur* у *fis-moll*, у якому починається розробка. У її першій фазі головну тему нагадує скрипка в сталому *fis-moll*. Однак, як і в експозиції, друга спроба проведення доручається роялю, який виконує соло та повертає вихідний *A-dur*, що, власне, і надає сонатній формі рис рондо-сонати. Продовження теми знову інтонує скрипка, і з цього моменту починається широке мелодичне розгортання. На відміну від побічної партії, де воно здійснювалося за рахунок укрупнення та секвенційного розвитку, у розробці як дієвий імпульс використовується вихідний секундовий мотив, формула ж «томління» не виникає ні у фрагменті теми, ні в подальших музичних подіях. Слід зазначити, що композитор не прагне перетворити розробку на арену зіткнень полярних сил, що породжують драматичну напругу. Він вибудовує дві хвили

наростання, причому тривалий час витримує одну емоційну «температуру» і швидко здійснює кульмінацію. Обидві вершини тематично пов'язані з прийомом скандування окличного звороту, який уже виникав на «піку» розвитку в побічній партії. І обидва рази Г. Форе не затримується довго на досягнутому результаті – проголошенні, швидко відступаючи й повертаючись у «рівнинний» плин думки.

Установка на постійне тонально-гармонічне оновлення, яка визначає особливості стилістики Сонати, призводить до ненормативного розташування головної партії в репризі в *C-dur*. Вона починається відразу фортепіанним проведенням із наступним накладанням партії скрипки та переданням їй формули «томління». Побічна партія, також у *C-dur*, фізіономічно й драматургічно не відрізняється від аналогічного розділу експозиції. Те ж можна сказати й про заключну, що йде у *B-dur*. Тоніка *A-dur* відзначає початок коди, де учасники дуету нагадують головну тему в основному вигляді та орнаментованому, але без мотиву «томління». У другому її розділі скрипка грає *pp dolce* «повітряні» фігурації *staccato*, рояль воскрешає спадні скрипкові ліричні звороти із заключної партії, і несподіване, швидко досягнуте *ff* бадьоро завершує фінал і весь цикл.

Підсумуємо зроблені аналітичні спостереження. Із погляду спадкоємних зв'язків Соната є синтезом пізньоромантичної гармонії й того типу висловлювання, який закріпився у творчості австро-німецьких композиторів першої половини *XIX* століття, зумовивши їхню цікавість до камерних жанрів. У плані ансамблю Г. Форе розвиває шуманівську ідею мелодизації дуету, коли фортепіано одночасно створює фактурно-гармонічну основу та слугує в союзі з іншим інструментом носієм тематичного начала. Разом із тим, він адаптує в умовах інструментального ансамблю знахідки Ш. Гуно в галузі оперного мистецтва – не тільки власне вокального спілкування, але й діалогу співочих голосів та симфонічного оркестру. На цьому ґрунті формується справді французька інструментальна

лірика, новизна якої у творі Г. Форе зумовлена відходом від музичної лексики *Lied*, властивій творчості Р. Шумана, а також відвертої жанровості, «предметності» музики Ш. Гуно. Г. Форе не створив у цьому творі принципово нової музичної мови, яка дозволила б різко розмежувати авторську індивідуальність і звуковий світ сучасності. Але він змусив французьку інструментальну лірику говорити французькою, без чого не могли б відбутися визнані лірики національної музики початку ХХ століття К. Дебюссі й М. Равель.

Зовсім інший емоційний і стилістичний вигляд має **Друга соната** для скрипки й фортепіано, *e-moll, op. 108*. Написана через сорок років після Першої (1916 року), вона належить уже іншій історичній епосі, коли європейська і, зокрема, французька музика впевнено стала на шлях радикальної модернізації, немов відкресливши різку межу між новим мистецтвом і романтичним ХІХ століттям. У Сонаті Г. Форе відторгнення від недавнього минулого проявляється, перш за все, у гармонічній мові, де співіснують, часом набуваючи форми драматургічного контрасту, хроматика й модальність, прямуючи назустріч розширеній тональності ХХ століття. В образному плані «сучасництво» Г. Форе найбільш очевидне в першій частині циклу, музика якої характеризується напруженістю, схвильованістю, навіть деякою нервовістю й імпульсивністю. Звичайно, передану нею збентеженість душі можна було б уважати даниною романтичному активу почуттів, якби не притаманна головній темі жорсткість, зламаність ліній і відсутність поетичної аури, що огортає у творах минулої епохи навіть найпалкіші, відкрито експресивні висловлювання. Романтичні, почасти імпресіоністичні риси нагадують про себе лише в струмуючих арпеджіо фортепіано, які виникають у кінці головної партії, окличних зворотах сполучної, умиротвореній діатоніці побічної. Класико-романтична традиція простежується в загальній гармонічній стратегії, що полягає в спрямованості від хроматики до

модальності, тобто розрядці напруги, а в ладовому плані – від *e-moll* до *E-dur*.

На противагу Першій скрипковій сонаті, частини якої становили поступово розкриті межі ліричного, що відтіняється веселою жанровістю скерцо, цикл Другий побудований за принципом драматургічної антитези. Особливе місце в ньому – і це несподівано зближує його логічні закономірності з бетховенськими – відводиться сонатному *allegro* першої частини, збудженість і вибуховість якого контрастує не тільки з ліричним *Andante* другої *A-dur*, але й із просвітлено-безтурботним *Allegro non troppo* фіналу *E-dur*. Такому розподілу драматургічних сил неабияк сприяє перерозподіл хроматики й модальності: якщо в сонатному *allegro* їхнє співвідношення схиляється до першої, то в наступних розділах циклу – до другої.

Від Першої сонати Другу відрізняє також рішення ансамблю. Відкинувши всякі сантименти, Г. Форе більше не мислить його учасників у спілкуванні-співпереживанні, пов'язаному з постійним інтонаційним обміном, мелодичною «естафетою», розцвічуванням фактури тематичними варіантами-голосами. Подібно до того, як у сфері гармонії зникають очевидні «вагнеризми», в ансамблевій сфері зникають «шуманізми», й інструментальний дует більш не викликає в пам'яті ліричні, оперні сцени Ш. Гуно. При цьому в інтонаційному строї другої й третьої частин виявляються риси, що сріднюють твір Г. Форе з музикою С. Франка, у тому числі, із крайніми частинами Скрипкової сонати метра. Постала паралель підкріплюється й поліфонізацією фактури, якій, власне, й підкорюються ансамблеві засоби фореївського опусу. Тембровий контраст скрипки й фортепіано дозволяє композитору відтінити виниклі голоси, розташувати їх у різних звукових просторах, що нагадує реєстрування на органі – інструменті, яким чудово володів Г. Форе. Утрата учасниками ансамблю певної «персонажності» найбільш послідовно простежується в сонатному

allegro, де багатовимірність і густота фактури вимагають тембрової диференціації. До цього ж призводить й ритмічна організація музичної тканини, що нерідко набуває характеру поліритмічного з'єднання часових «горизонтів».

Першу частину Сонати (*Allegro non troppo, e-moll, 9/8*) С. Сігітов пов'язує з лейтмотивами і змістом лібрето опери Г. Форе «Пенелопа», переосмисленими «в аспекті пережитого потрясіння – подій першої світової війни». Конкретизуючи свої спостереження, науковець пише: «Агресивність претендентів, непохитність Пенелопи, її надії на повернення Улісса – увесь цей драматургічний вузол актуалізується в інструментально узагальнений план запеклої боротьби, одухотвореної вірою у визволення» [9, с. 201]. В експозиції, розробці та репризі першої частини музикознавець убачає «ряд захопливих епізодів батальної сцени» [9, с. 201]. Неможливо не погодитися з автором наведених рядків щодо втіленості в першій частині Сонати психологічного стану композитора, викликаного катаклізмами сучасності.

Головна тема, яка безпосередньо відкриває *Allegro non troppo* першої частини найбільше відповідає батальним асоціаціям, на які вказав С. Сігітов. Її синкопований ритм, широкий розмах вихідного звороту скрипки в першому реченні, наступальний рух шістнадцятих ув обох інструментів у другому несуть у собі колосальну внутрішню енергію, яка різко вихлюпується стрімким *crescendo*. Стислість теми, графічна окресленість ліній надають їй властивостей тези, імпульсу подальших подій. Початковий двотакт – ядро головної теми, в октаву викладається правою і лівою рукою: прийом, за яким історично закріпилася семантика імперативу. Тематичне ядро діатонічне й у своєму мелодичному русі позбавлене характерних прикмет класико-романтичного гармонічного мінору. Інтенсивність кінетичної енергії зумовлюється, поряд зі синкопованою ритмікою, швидким розширенням діапазону звучання:

протягом трьох тактів він розсувається майже на дві октави, супроводжуючись наростанням гучнішої динаміки. Тож скрипка вступає на «піку» динамічної хвилі як кульмінаційне проголошення. Для зв'язку обох партій композитор звертається до прийому, який отримав відносно до оперного діалогу ХІХ століття, зокрема, культивованого Ш. Гуно, назву «інтонаційної скрипи» (термін І. Беленкової). Скрипка вступає з тієї ж ноти «g», якою закінчувався попередній такт у рояля, завдяки чому інтонована нею мелодія сприймається продовженням розпочатої тези. У цьому разі такий прийом слугує знаком не згоди або заперечення й навіть не самої ситуації спілкування, а виникнення якісно нового повороту музичної думки, що вимагає тембрового виділення, – потрійного стрибка в один бік у діапазоні трьох актів із подальшим плавним заповненням у вигляді синкопованих мотивів. По суті, ці мотиви виводять на поверхню звороти у фортепіано, які дублюють їх та постають об'єднаними в наскрізну мелодичну лінію й захованими в глиб акордів, крайні голоси яких, у свою чергу, утворюють мелодичний рух. У другому реченні інструменти грають варіант теми канонем, причому у фортепіано він викладений ламаними октавами, розподіленими між руками (фактично, *martellato*), а у скрипки – за допомогою репетицій (фактично, дубль-штрихом). Дограє тему рояль: спадна синкопована лінія октавами на тлі арпеджіо з виділеним басом.

Виниклий фактурний прийом, так само, як поступовий рух, підхоплюються в сполучній партії. Вона займає величезний простір в експозиції, що наділяє її функцією носія центрального образу цього розділу музичної форми. Розподіл ансамблевих сил тут підпорядковується, по суті, гомофонній ідеї теми й супровідних голосів. Мелодійний рельєф визначає зміст скрипкової партії, яка в умовах хроматики розгортає тему широкого дихання й великого діапазону. «Нескінченний» інтонаційний процес, у якому виділяються дві хвилі, супроводжується неухильним крещендуванням із досягненням кульмінації у високому регістрі, і відтак у

сполучній зберігається задана головною темою енергія спрямованості. В арпеджіо рояля незмінно виділяються штилями басовий голос і крупно показані мотиви у верхньому голосі (які періодично виникають), часом перетворювані на більш тяглі фрази. Окрім гармонічного наповнення скрипкової мелодії та створення активного руху, фортепіано виконує тут і функцію «дирижера», який послідовно відмірює метричні долі такту, що особливо важливо при ритмічній розкутості теми-мелодії.

Побічна партія – невеликий оазис світлих настроїв: ясно позначений у першому такті *G-dur*, ремарка *dolce-tranquillo*, укрупнення тривалостей супровідних голосів, співучість мелодії скрипки. Разом із тим, повний спокій не настає, оскільки в басах фортепіано нагадується вихідний мотив вибухової головної теми, який урешті-решт порушує мирний образ останнього розділу експозиції. З погляду нормативів сонатної форми цей момент міг би відповідати вторгненню головної теми в зону побічної, однак, як доводять подальші події, він означає щось інше. Г. Форе відмовляється в *Allegro non troppo* від знака репризи, який передбачає повторення експозиції, використаного в першій частині Сонати *A-dur*. Замість цього він фактично пише другу експозицію, зберігаючи послідовність тим, хоча й змінюючи деталі викладу. Композитор починає другу експозицію тонічним акордом, із якого виростають варіанти першого такту теми, що передаються від одного інструмента до другого. Зберігається й розмашистий скрипковий хід, але тепер він дублюється верхнім голосом фортепіанних акордів. Після повторення всього цього комплексу в *h-moll* із точним щодо експозиції фактурним замиканням у партії рояля, варіантно відтворюється єднальна партія, потім побічна, яка отримує тут значне масштабне розширення та позначена вихідною барвою *E-dur*. Як і в першій експозиції (або власне експозиції), її перебіг переривається оберненнями головної теми, у якій, проте, уже немає колишнього шаленства. Звідси й до самої кульмінації, що збігається з

початком репризи, весь розвиток пов'язаний із принципом діалогу. Він здійснюється як одночасно, так і послідовно. У першому випадку його становить контрапунктичне проведення побічної теми скрипкою і обернень головної у фортепіанних басах – як це вже було зроблено раніше; у другому – рояль, який солює, починає фактурно-мелодичний тематизм сполучної. Проведений тричі у вигляді консеквента весь цей діалогічний блок підводить до передкульмінаційної фази, де черговість подій порушується. Підхопивши востаннє висхідний мотив рояля за принципом «інтонаційної скрипи», скрипка нагнітає атмосферу наполегливим зигзагоподібним сходженням, у той час як фортепіано настільки ж наполегливо повторює обернення головної теми, причому супровідні для нього раніше розосереджені виражальні мотиви в правій руці тепер перетворюються на самостійно розгортальну інтонаційно насичену фігурацію, унаслідок чого оформлюються три поліфонічно з'єднані пласти.

Розроблювальні процеси, пов'язані з поліфонізацією музичної тканини, проникають в репризу, яка за активністю розвитку не тільки не поступається розробці, але й перевищує її. Ресурси головної теми, мало використані досі, дають поштовх до створення безлічі контрастних сполучень на мікрорівні. Інструменти грають каноном вихідний мотив, утворюють контрапунктичне з'єднання вільної імпровізації на нього скрипки й спадної лінії фортепіано, одночасно – кожен на свій лад – розвивають ініціальний зворот, і в цей процес вписуються знайомі за експозицією *martellato* рояля та широкі «кроки» скрипки, а виниклі у фортепіано «переливчасті» арпеджіо, на тлі яких смичковий інструмент веде спадну лінію, відтворює характерну ознаку сполучної. Додамо, що ще в передкульмінаційній фазі розмір змінюється на $12/8$, подовжуючи такт і тим самим сприяючи музичному розгортанню.

Окрім ролі учасника поліфонічних комбінацій, фортепіано утримує функцію носія гармонії та ритмічної регулярності, точно наслідуючи

метричну сітку в лівій руці, унаслідок чого сама його партія постає сполученням двох часових пластів. Це нагадує розподіл призначення рук у диригентському мистецтві, одна з яких «завідує» тактом, а друга – забезпечує виразність виконання. Як бачимо, композитор суворо стежить за впорядкованістю музичного руху, що не заважає йому досить вільно розташовувати ритмічний малюнок щодо метричної акцентності.

На противагу істотно розширеній головній партії сполучна значно стиснута, але аналогічно їй поліфонізована. У ній установлюється більш розмірена пульсація (восьмі замість шістнадцятих), фактура ускладнюється введенням двох рівноправних мелодій у кожного партнера, розвиненим басом і короткими мотивами в середніх голосах фортепіано, причому фігурації, які періодично виникають у фортепіанної лінії, відсилають до подібних же прийомів у розробці. Найбільша фактурна щільність досягається при поверненні мотивів теми. Ліва рука піаніста грає кілька ланок секвенції, що проростають із мотиву – *initio*; права, вступаючи імітаційно, варіює цю ідею; скрипаль, також імітаційно, виконує свою версію, вписуючи в неї широкі стрибки. Із підключенням фігурацій шістнадцятими рояля виходять тільки ініціальні звороти, а смичковий інструмент примножує розмашисті «кроки». Утворюється насичена передкульмінаційна зона з проголошенням побічної теми скрипкою на тлі «арфових» арпеджіо рояля. Якщо судити з діатонічної мелодії, канонічно імітованої басом фортепіано, закріплюється *E-dur*. Однак у супровідних голосах він установлюється не відразу. У лівій руці арпеджіо береться тризвук *c-moll*, у правій – як його продовження – секстакорд *G-dur*, і тільки з початком канону голоси приходять до гармонійної згоди.

У кодї (ц. 9) поданий останній, стиснений тур музичних подій. Спершу обидва інструменти, знову за допомогою імітації, двічі нагадують головну тему – її перший такт, на тлі фігурацій (відповідно, *tr* і *f*), потім скрипка плавно переходить до відтворення найбільш виразних інтонацій

сполучної в поєднанні з мотивом – *initio* і «струмінням» фігурацій, що триває та переходить у канон зі струнним інструментом, після чого весь цей комплекс варіантно і з неухильним *crescendo* повторюється, удруге увінчуючись радісним звучанням побічної теми у фортепіано, що змінюється скрипкою. Останнє проведення мотиву – *initio* у вільній імітації з наступним розчиненням у «загальних формах руху», *ff*, мажорно закінчується цей драматичний сонатний *allegro*.

Висловлюючи загальні враження від першої частини Сонати, звернемо увагу на два моменти. Перший стосується логіки формоутворення й пов'язаний зі своєрідністю проходження музичної інтриги, коли при збереженні в цілому всього тематизму та його послідовності виникає спіралеподібна конструкція з п'яти витків, що свідчить про наступність на рівні формоутворення художніх контактів Г. Форе з мистецтвом пізнього романтизму, так чи так оприявленого у творах французького композитора, чия мистецька зрілість припадає на останню третину XIX – початок XX століть. На цю лінію контрапунктом накладаються шукання більш молодого покоління, очолюваного К. Дебюссі й М. Равелем. Другий момент, який потребує уваги, полягає в одночасному подоланні пізньоромантичних традицій у сфері гармонії, яка все впевненіше тяжіє до розширеної тональності на основі діатоніки, що не в останню чергу об'єднує Г. Форе з названими молодшими сучасниками.

Andante другої частини (*A-dur, 3/4*) істотно контрастує з першим *Allegro non troppo*, відповідно до класико-романтичних нормативів складаючи з ним семантичну пару-опозицію «дія-споглядання». Зміна площини висловлювання супроводжується іншим нахилом гармонії. Не відмовляючись від проявів хроматики, композитор мислить переважно категоріями модальності, що надає ліриці особливого, ніжно-відстороненого характеру, викликаючи в пам'яті знамениту «Павану» його учня М. Равеля й твір під тією ж назвою самого метра.

Музичний образ першої теми *Andante*² народжується з поєднання кількох голосів. Провідний належить скрипці³; сповнена витонченої солодкої знемоги, мелодія м'яко коливається між *A-dur* і *cis-moll*, а примхлива ритміка надає їй особливого, справді французького шарму. Три інші голоси належать фортепіано. Доручаючи йому, як завжди, гармонічну й метричну функції (рівномірний рух восьмими), композитор мислить лінійно, унаслідок чого по вертикалі виникають пікантні співзвуччя, що не вкладаються в класико-романтичну акордику. Зі сполучення голосів народжується тема, яка поєднує властивості вільного розгортання (ритмічна мінливість) та впорядкованості завдяки взаємодії симетрії й асиметрії.

При частковому варіантному повторенні теми провідна мелодична роль передається верхньому голосу фортепіано зі збереженням супровідних голосів. Властива *Andante* плинність музичної думки проявляється в прийомі накладання теми рояля на закінчення скрипкової, причому перша гармонізована доміантовим, а не тонічним, як на початку, акордом. У продовження мелодичного розгортання в рояля підключається скрипка, і вони грають каноном, не втрачаючи вже сформованого вигляду фактури.

У другій темі (*E-dur*) характер лірики істотно змінюється. Уже її початок, позначений пришвидшенням пульсації в партії фортепіано, стислістю «говірних» мотивів у мелодії скрипки переводить із ласкавої споглядальності в експресію сповідальності. Властива ансамблю діалогічність входить тут безпосередньо в партію струнного інструмента за допомогою прийому варіантної повторності на іншій висоті щойно

² С. Сігітов трактує форму цієї частини циклу як подвійну двочастинну з рисами сонатної [9, с. 203] за формулою *ABAB*. Дійсно, проведення другої теми, відповідно, в *E-dur* і *A-dur* дозволяє говорити про прояви сонатності. Що ж до форми загалом, то її швидше можна схарактеризувати як подвійну тричастинну або «мале рондо», оскільки після *B*¹ повертається початкова тема, яка утворює масштабний розділ.

³ Цей автор указує на її походження з *Andante* невиданої Симфонії *d-moll*, *op. 40*. [9, с. 203].

відзвучалого інтонаційного звороту. Інтенсивність хвилеподібного мелодико-гармонічного розгортання провідного голосу посилюється завдяки активності фортепіано, яке наполегливо відтворює остинатний рух мелодично розвиненого баса й коротких фігур шістнадцятими з пропущеними першими долями й акордовими звуками. Далі дієвість баса призводить до короткої втори з мелодичними зворотами скрипки, що слугує сигналом до початку діалогу між інструментами, який підводить до кульмінації, де звуковий об'єм досягає максимуму. Діалог здійснюється в одночасності (у вертикальній проєкції) та в послідовності (горизонтальна проєкція). У першому випадку він розгортається між скрипкою і роялем, із одного боку, партіями правої та лівої рук фортепіано, із другого. В обох варіантах композитор оперує короткими мотивами, які частково імітують один одного. Вони ж стають одиницями спілкування і в другому випадку, унаслідок чого відбувається тематичний розвиток, посилений гармонічно. У кульмінаційній зоні інструменти грають канонем початкові мотиви теми, які тут із терцових перетворюються на секстові, надаючи музичній мові великої наполегливості та експресії. Цьому сприяє також ущільнення фактури за рахунок канонічного викладу теми й октавних подвоєнь – спершу басів, а потім і провідного голосу фортепіано, широких арпеджіо в середньому голосі фактури, витримованого *f*, урешті з урахуванням всіх зазначених чинників з'являється звукова об'ємність. Коротка реприза другої теми повертає первісний стан образу, хоча мелодія скрипки видозмінюється, досягаючи динамічної вершини, а у фортепіано фактура насичується за рахунок двоголосого контрапункту, що переходить в октави.

Нове проведення першої теми збагачується посиленням поліфонічного начала. Перш за все, мелодичний рельєф виникає з вільного поєднання відносно самостійних ліній у обох інструментів, причому починає її рояль, а скрипка підхоплює розгортання мелодії ніби з півслова. Із цього моменту розкріпачуються басовий і середній голоси фортепіано, де

також імітується фрагмент основної музичної думки. Необхідно відзначити активний фактурний розвиток, поєднаний із постійною зміною прийомів викладу, а також тональне «перекрашування» першої теми *Andante: F-dur*.

Друга тема (*A-dur*), у свою чергу, схильна до суттєвого перевикладу. Її початкові обернення відразу імітуються басовим голосом фортепіано (у нижню дециму). Канонічні імітації виникають і далі, рельєфно виділяючись зі звукового контексту тембровими засобами скрипки й низьких тонів клавішного інструмента. Прийом канонічного поєднання голосів зберігається в поверненій першій темі (*A-dur*). Цього разу вона просвітлено звучить у верхньому регістрі на тлі компліментарного супроводу з виділеними штилями басовими тонами. Далі відмовляючись від канону, Г. Форе пише для фортепіано триголосся, виразність якого настільки велика, що дует інструментів набуває властивості додатковості. На цей розділ композиції припадає ще одна кульмінація. Тож протягом усього *Andante* виникає ряд наростань, які доходять до динамічної вершини, дозволяючи вбачати в логіці музичних подій принцип хвильової драматургії.

Перші такти коди відзначені нагадуванням барви *F-dur* і почерговим проведенням вихідного мотиву першої теми фортепіано та скрипкою. Відлуння другої теми чути в партії рояля, який, минаючи її мелодичний бік, відтворює фактурні прийоми супровідних голосів із посиленням мелодичного начала, у басах. Під кінець цієї ремінісценції скрипка відгукується мотивами, ритмічно спорідненими з провідною лінією другої теми, підхоплюючи аналогічні звороти басової партії рояля. Тим самим, Г. Форе швидше відсилає до неї, ніж являє з очевидною впізнаваністю, що підкреслює схильність композитора до уникнення буквальної повторності, унаслідок чого його музична думка завжди зберігає

багатозначність, «спектральність» – навіть за наявності вираженості мелодичного рельєфу та видимої гомофонності фактури.

Початок фіналу (*Allegro non troppo, E-dur, 4/4*) радує свіжістю барв і безпосередністю висловлювання. У зіставленні *A-dur* і *C-dur* двох повторних фраз вихідної теми чується щось прокоф'євське, а прозорість фактури, у якій виділяються мелодії скрипки, розвинена лінія баса й октавні *ostinato* фортепіано, викликають у пам'яті світлі сторінки класичної музики. У цілому виникають пленерні асоціації – скоріше в плані забарвлення образу, ніж мальовничості. Такого роду враження не втрачаються й на стадії розвитку, де в лівій руці піаніста проводиться вільна імітація вихідного мотиву. Друге проведення теми доручається роялю, у партії якого «збираються» усе три фактурні пласти, унаслідок чого народжується ефект «читання партитури». Однак зіставлення з *Des-dur* замість *F-dur* намічає перехід від експонування теми до її розвитку. Як і в попередніх частинах циклу воно здійснюється за допомогою гармонії, мелодичного розгортання з включенням нових інтонаційних ідей та поліфонії, пов'язаної з використанням можливостей різнотембрового ансамблю. Загальна стратегія застосовуваних заходів може бути схарактеризована як утримання інтонаційно-ритмічного *initio* у всіляких його варіантах і комбінаціях із новими мотивами. Спочатку в партії лівої руки фортепіано воно повторюється, викладене в уже прозвучалій версії басового голосу. Одночасно права рука й скрипка – кожна на свій лад – уплітають до мелодичної фігурації заключний хід теми. Наступний етап розвитку визначається секвенцією на вихідному звороті, доповнюваною висхідним рухом по звуках секстакорду *E-dur* і *G-dur*. Фортепіано доручається тут серія акордів арпеджіо з несподіваними гармонічними виходами. Так, домінантсекундакорд *Es-dur* дозволяється в басі в «g», яке мислиться, однак, прямою тризвуку *G-dur*; те ж – домінантсекундакорд *A-dur* переходить у тризвук *cis-moll*, після чого виставляється секстакорд *G-dur*.

Виникає барвиста гармонічна послідовність, яка розцвічує секвенцію скрипки. У кульмінації фігура мелодично викладеного секстакорду й секвенції на мотиві – *initio* передоручаються фортепіано. До них приєднуються три супровідні голоси в цього ж інструмента й двічі повторені фрази із широкими «кроками» (новий елемент) скрипки. Кульмінацію рекомендується грати *f avec expansion*.

Перший епізод фінального рондо виникає без люфту, ніби напливом. Мелодія скрипки, багата на октавні стрибки, претендує на сповідальність. Це враження підкріплюється формулою арпеджованого супроводу з виділеним басом, відсилаючи до романтичної лірики XIX століття, а також ремаркою *expressif*, виставленою в партії скрипки. У другій частині епізоду скрипка продовжує мелодичне розгортання, а фортепіано відтворює мотив – *initio*. На наступному етапі вже скрипка інтонує зворот, а її партнеру доручається супровід, що складається з двох ліній (баса й верхнього голосу) та коротких зворотів за типом арпеджіо.

Другий епізод закріплює ліричне начало. На перший план виходить рояль, який грає майже повне соло (лише в перших двох текстах скрипка нагадує октавні ходи з теми попереднього епізоду, унаслідок чого знову виникає накладання закінчення одного розділу форми на початок другого). Мелодичний верхній голос із позначкою *cantando* містить два варіанти спадного тетракорда: фригійський і цілотноновий, що вносить у його інтонаційний стрій особливу пікантність, зближуючи стилістику ліричного мелосу Г. Форте з імпресіоністичною. Одночасно композитор звертається до типово-романтичної фактури, не втрачаючи відтак зв'язку з власним досвідом періоду творчого становлення. В інструментальний дует поступово входять риси мотиву – *initio*, із якого виростають похідні інтонаційні звороти, що утворюють канонічну імітацію в партіях скрипки та рояля. Тематична підготовка рефрену, яка становить кульмінаційну вершину другого епізоду, плавно, знову поза чіткими розділовими знаками

переводить у другий рефрен. Провівши тему в тій же фактурі, що й на початку, Г. Форє переробляє розвивальний розділ рефрену, насичуючи його чотириголоссям, кожен голос якого містить ознаки схожості з його різними елементами. Наприклад, скрипка обіграє терцовий хід, подає мотив – *initio* збільшено; нижній пласт фактури фортепіано складається з ходу по тонах мажорного секстакорду, який зустрічався в аналогічному розділі першого рефрену як один із елементів провідної мелодії, і багаторазово використовуваного фортепіанного варіанта – *initio*: верхній – становить «випрямлений» вихідний зворот; короткі терцові мотиви, що заповнюють середину, вільно імітують у зменшенні інтонації скрипки. Поліфонічна робота, пов'язана з технікою подання ініціального звороту в різних ритмічних виразах, наочно демонструється в тривалому «стоп-кадрі» на межі другого рефрену й третього епізоду, коли рух раптом різко гальмується, восьмі супроводу змінюються чвертями, половинними, цілими, скрипка в збільшенні наспівує тему рефрену, а рояль обіграє ці ж ходи у вигляді трьох контрапунктів різного ступеня індивідуалізації.

Третій епізод за характером тематизму подібний до першого. Його друга частина так само базована на розвитку музичного матеріалу рефрену. Однак загалом тут більш послідовно витриманий принцип змінності ансамблевих функцій. Інша відмінна риса цього епізоду від першого полягає в значному – утричі – розширенні його власне тематичної частини та скороченні частини, яка розвиває основну тему. Унаслідок зроблених кроків «дубль» першого епізоду вже не здається посталим ніби «мимохідь», оточений музичним матеріалом рефрену, і набуває значення повноцінної, рівноправної з ним частини.

Змінюється й другий епізод, симетричний четвертому. Він перетранспонований на чисту кварту вгору, але тривалий час точно слідує початковому перебігу подій. По-іншому тут вирішена кульмінація, куди

вплітаються канонічно викладені октавні звороти з першого / третього епізодів та *initio*.

Особливий інтерес із драматургічного тематичного й ансамблевого поглядів становить останній рефрен *Allegro non troppo*. На нього припадає генеральна кульмінація фіналу та всього циклу, він стягує на себе основні інтонаційні ідеї, тобто є узагальненням ключових подій твору та носієм «останнього слова». Рефрен починається відразу канонічним вступом інструментів. Обірвавши імітацію рівно на один такт, рояль відновлює розвиток *initio*, складаючи вільний варіант провідного голосу й відділяючись від нього завдяки просторовому відриву та специфічному тембру клавішного інструмента. Нова комбінація встановлюється в поєднанні безперервного розвитку *initio* в лівій руці, аналогічних зворотів, що раніше належали фортепіано, у скрипки та коротких мотивів супроводу, що ритмічно виростають із ініціального звороту рефрену. У кульмінаційний момент скрипка вступає з темою першого епізоду, а в т. 9 в басі проводиться ритмічно виділена (тріолі) та укрупнена (чверті й половинні) вільно трактована тема першої частини Сонати, що вступає в контрапунктичні відносини з триваючим мелодичним розгортанням у скрипки і далі – в імітаційні. Верхівка кульмінаційної зони відзначена величним звучанням на тлі «арфових переборів» рояля побічної теми першої частини, яку спочатку дублюють у сексту через октаву фортепіанні басы з елементами імітацій, після чого мелодичний рух переростає в суцільне обігрування у всій фактурі ініціального звороту, що сигналізує про настання коди. Повертаючись до черговості музичних подій заключного рефрену, маємо звернути увагу на послідовне проведення його теми й музичного матеріалу епізодів. Причому якщо провідна мелодична лінія першого/третього зберігається, то замість теми другого/четвертого проходить цитата побічної партії сонатного *allegro*, виявляючи схожість із витісненою. Загалом композиторські маніпуляції в цьому розділі форми покликані

продемонструвати інтонаційну єдність усього тематизму циклу, із одного боку, його наскрізний характер, із другого, – пластичність переходів у контрастні образи. Зерном, із якого виростає тематичний матеріал Сонати, що пронизує всю фактуру, є секундовий зворот, який відкриває головну тему сонатного *allegro*. У сполучній він перетворюється на поступовість, подану в побічній в інверсії та іншому ритмічному вигляді; в обох темах *Andante* до нього прирощується ще один звук і вже в такому вигляді він дає життя мотиву – *initio* рефрену фіналу, вписуючись у теми епізодів. Ще одна модифікація інтонаційного зерна наполегливо повторюється в кодї третьої частині, де до нього приєднується окличний квартовий хід, посталий із октавного й секстового стрибка кульмінаційної зони. Кожна нова комбінація варіантів мотиву відзначена зміною динамічних відтінків, породжуючи кілька «хвиль», остання з яких упевнено підводить до багаторазового утвердження тоніки *E-dur*.

Неважко помітити, що у фіналі втілена, по суті, та ідея концентричних кіл, яка була відзначена в сонатному *allegro*. Можна припустити розгляд під таким кутом зору й *Andante*. Виникає певна логічна закономірність, яка об'єднує різні музичні форми. Інша закономірність простежується у зведенні нанівець фону, який витісняється тематизацією фактури, що не виключає використання типових формул акомпанементу. Не менш важлива для розуміння стильових особливостей Сонати часта зміна ролевих функцій інструментів, безліч ансамблевих деталей, які забезпечують рухливість музичної тканини та її багатовимірність. Порівняно з Першою скрипковою сонатою в аналізованому опусі Г. Форе досягає великої різноманітності у відносинах інструментів. При цьому фортепіано зберігає «диригентські», «капельмейстерські» обов'язки, організуючи тонально-гармонічний і метроритмічний процес, регулюючи звуковий баланс дуету. Що ж до трактування жанру, то незважаючи на мовні новації й віртуозну мотивну техніку, композитор залишається вірним семантичному і

композиційно-драматургічному канону, успадкованому ним від класико-романтичної епохи.

Глава 2. Сонати К. Дебюссі для струнних смичкових і фортепіано.

Музична естетика К. Дебюссі, головним «нервом» якої незмінно залишалася турбота про розвиток національної художньої традиції, мало стимулювала до творчих дослідів у жанрах, що усталилися, починаючи з періоду віденського класицизму, і зберегли свої позиції в ХІХ столітті. Набагато більш прийнятними для нього виявилися програмна п'єса і цикл мініатюр – у сфері фортепіанної музики, і симфонічні композиції, також пов'язані з програмністю, побудовані за сюїтним або картинно-живописним принципом. До симфонії він так і не звернувся, хоча його симфонічні ескізи «Море» можна з певною натяжкою вважати імпресіоністичною симфонією, а до традиційних за складом камерно-інструментальних ансамблів він відчував цікавість лише на стадії формування власної індивідуальності (Фортепіанне тріо 1880, струнний квартет 1893 рік) і в останні роки життя (Віолончельна та Скрипкова сонати, 1915–1917 роки). До них додається також Соната для незвичайної комбінації інструментів: флейти, альту й арфи (1915 рік); нездійсненими залишилися задуми ще трьох сонат, які повинні були разом зі створеними скласти масштабний макроцикл. Отже, камерно-інструментальні ансамблі «оперізують» композиторську спадщину К. Дебюссі, дозволяючи бачити в трьох сонатах початок нового еволюційного витка, якому вже не судилося здійснитися.

У науковій літературі часто цитують слова К. Дебюссі, згідно з якими «французька музика бажає насамперед п р и н о с и т и з а д о в о - л е н н я <...>» (див. : 2, с. 263). У них проявляється своєрідний гедонізм

композитора-імпресіоніста, що поставив за мету відродити докласичні традиції французької музики. Сказане повною мірою належить до трьох останніх сонат, що апелюють до національного минулого, у яких, однак, зберігаються властиві опусам К. Дебюссі самоцінність звучання, замилювання фоніко-акустичним боком твору. Із найбільшою послідовністю це виявилось в Сонаті для флейти, альту й арфи, де можна почути відгомін оркестрування «Післяполудневого відпочинку Фавна», «Ноктюрнів», «Моря» із їхніми «чистими» тембрами та барвистими ефектами. Дещо складніша справа зі струнними сонатами. Участь у виконанні фортепіано, безсумнівно, дозволяє створити в них неповторну дебюссістську ауру, що виникла в результаті колосального досвіду композитора в розробці «звукового образу» цього інструмента, що виступав як у сольному амплуа, так і в дуеті з голосом у вокальних мініатюрах. Що ж до скрипки й віолончелі, то в оркестровій музиці вони представлені найчастіше групою, наділеною функцією барвистого тла, або зрідка скрипкою (переважно), як носієм крихкого, невагомго ліричного висловлювання. Жанр же сонати-дуету диктував свої умови, змушуючи вирішувати питання про співвідношення колориту, що дозволяє з насолодою споглядати музичну матерію, тематизму, який відповідає жанровій традиції та служить дотриманню певних норм формоутворення, а також функційного сполучення інструментів. Підкреслимо, що коли в «тріо-сонаті» для флейти, альту й арфи К. Дебюссі був вільний у виборі варіанта реалізації цих завдань через відсутність родоводу по прямій лінії, то смичкові опуси, навпаки, мають давню жанрову історію, ставлення до якої визначило індивідуальний вигляд кожного з них.

Розглядаючи сонати К. Дебюссі із цих позицій, І. Мартинов гадає, що вони «не є сонатами в тому сенсі слова, який характерний для класичної та романтичної музики» [6, с.263–264]. Дослідник вважає їх швидше сюїтами, вільними за побудовою. Дійсно, обидві сонати позбавлені тієї істотної

ознаки, яка врешті реалізує сюїтний і сонатний типи композиції, а саме сонатного *allegro* на першій позиції та, відповідно, сонатності як процесу «переважальної зміни» (вираз М. А. Арановського). Про сюїтне коріння обох циклів свідчать і авторські жанрові найменування, виставлені до їх окремих частин. І все ж було б неправомірним відмовляти цим опусам у званні сонати; очевидно, мова має йти про ту широту його розуміння, яка виникла протягом історичного розвитку жанру: від «церковної» і «камерної» епохи бароко до віденської класичної та романтичної. Розглянемо сонатні дуети К. Дебюссі в хронологічній послідовності.

Соната для віолончелі та фортепіано (1915 рік) становить цикл із трьох контрастних п'єс, що мають жанрові найменування: Пролог, Серенада, Фінал. Властива йому сюїтність підкреслюється єдністю ключового знака «*b*» і цілком однозначним *d-moll* крайніх частин. Різниця образного змісту номерів досягає такої міри, що під час першого сприйняття цикл здається швидше конгломератом частин, аніж їхнім закономірним чергуванням, а отже, сполученням. Враженню єдності перешкоджає часта зміна музичних подій у кожній із частин і очевидна відсутність мети в русі драматургічного сюжету. Однак тут спрацьовує той парадокс дебюссістського мислення, на який звертає увагу Е. Денисов, характеризуючи композиційну техніку французького імпресіоніста й наводячи його власні слова із цього приводу. «Слухаючи музику Дебюссі, – пише дослідник, – ми сприймаємо її як вільне та безпосереднє музичне висловлення, що викладається майже імпровізаційно, але ніде ця *quasi* – імпровізаційність не переходить в рихлість, бо музика Дебюссі завжди точно вибудована й організована». Сам К. Дебюссі, виказуючи незадоволеність наявними прийомами хорového письма, говорив, що хотів би створити «щось неорганічне за своєю видимості, але суворо організоване у своїй суті <...>». Композитор пояснює цю думку, повідомляючи про прагнення відтворити «справжню людську юрбу, де кожен голос вільний і

де всі об'єднані голоси створюють, проте, враження ансамблю» (розрядка Е. Денисова [2, с. 93]). Сказане якнайкраще відповідає намірам К. Дебюссі й у плані формоутворення, і з позицій драматургії, і з погляду трактування дуету в Сонаті для віолончелі та фортепіано. Імпровізаційність, що її розуміють як непередбачуваність зміни образів у масштабах циклу і яка призводить до зовнішнього враження неузгодженості частин, підпорядковується в дійсності певним закономірностям. Одна з них полягає в послідовному прискоренні темпу, що створює наскрізне *crescendo*. Перша частина – *Lent* – змінюється *Moderement* другої, після чого слідує *Anime* третьої. У точних метрономічних знаках це виглядає так: ♩ = 48, ♩ = 72, ♩ = 92. Слід мати на увазі, усі частини написані в парних розмірах (4/4, 2/4), що дозволяє точно витримати темпові рекомендації. Не менш суттєвим є й властива сонаті тематична, почасти темпова арка між першою частиною й кодою Фіналу – ремінісценція, яка не дозволяє стерти з пам'яті події Прологу як чогось минушого. Але найголовнішим фактором єдності циклу постає ясна зорієнтованість частин на сонатні семантичні прообрази: медитативний, ігровий та узагальнений, до якого у Фіналі приєднується специфічно заломлена дієвість. Що ж до формоутворення в кожній із частин, то в крупному плані воно підпорядковується закономірностям класико-романтичних структур, а в процесуальному відношенні здійснюється за допомогою нанизування безлічі деталей, коротких епізодів – логіці, яку сам К. Дебюссі визначив як послідовність легких штрихів, «з'єднаних таємничими узами і даром променистої творчої проникливості» [цит. за: 2, с. 93].

Музика Прологу (*Lent. Sostenuto e molto risoluto*) змушує згадати про особливе ставлення К. Дебюссі до Ж. Ф. Рамо – не тільки як до автора клавесинних п'єс, а й до творця оперних творів із їх високою декламацією. Тут ясно відчутне словесно-риторичне підґрунтя тематизму, що дозволяє визначити жанр висловлювання як речитатив. Композиція цілого являє

складну тричастинну форму, яка в драматургічному плані складається з множинних варіантів декламаційно-монологічного «слова», що доповнюють один одного і розкривають єдиний образ. Завдяки зміні темпу й руху, фактурних і власне тематичних ідей кордони між структурними одиницями окреслені досить ясно, що не перешкоджає плинності музичного процесу за рахунок постійного оновлення музичної тканини й плавності переходу одного просторово-часового відрізка в інший. Імпровіаційність викладу забезпечується типами руху, що регулярно змінюють один одний, це відтворюється в агогічних вказівках: *Cédez. Poco animato, au Mouvt, Animando poco a poco (Agitato)* та ін.

Речитативну першу тему інтонує рояль. Власне мелодична лінія, у якій артикулюється кожен звук, поміщена вглиб фактури, у серединний голос, оточений акордовими вертикалями, у яких вимальовуються самостійні мелодичні ходи. Як наслідок виникає поліфонічна тканина, відсилаючи до композиторської практики бароко. Одночасно в цій складно організованій темі виділяються типові «дебюссізми», до яких слід віднести паралелізм чистих квінт у басах, а також своєрідність ладового рішення, коли чітко позначений тризвук *d-moll*, який відповідає класико-романтичному мажору-мінору, поєднується з натуральним сьомим ступенем та шостим дорійським, забарвленим гармонією мажорної субдомінанти. Незважаючи на речитативний склад інтонацій, фортепіанна фраза вкладається у квадратно побудований чотиритакт, у якому другі два такти варіантно повторюють перші. Так виявляється характерне для композиторського мислення К. Дебюссі тяжіння одночасно до повторності та варіантності. Задану регулярність порушує віолончель, що вступає в четвертому такті й перехоплює ініціативу соло. Її імпровізаційна мелодія, скромно підтримувана розосередженими акордами рояля, написана в дусі інтонаційного розгортання з ясним артикулюванням тонів, витримує задану партнером риторику

висловлювання. Обумовимо, що такого роду відсилання до високого бароко зовсім не означають в умовах естетики та стилю К. Дебюссі підкресленої репрезентативності подання авторського слова і, отже, не передбачають звукової щільності й густоти, доречних, скажімо, у Й. Брамса і С. Франка. Це скоріше типова для композитора музична метафора, своєрідне «*quasi*», алюзія, ніж відтворення патетичної мови бахівських часів. Показово, що, почавши з драматургічної вершини-джерела, композитор досить швидко згортає відому афектованість монологу віолончелі, переводячи імпровізаційність у план майже поетичного роздуму, романтична аура якого підкреслюється гармонією малого септакорду без терції у фортепіанному тлі, що звичайно народжує в музиці ХІХ століття психологічну ситуацію очікування, яке цілком виправдовується з появою другої теми. Укладаючись у восьмитактовий період повторної будови, вона, тим не менш, не позбавлена імпровізаційності. Починаючись окремими, варіантно повторюваними мотивами, друга тема *Lento* виливається в більш тяглі мелодичні фрази, так само варіантно презентовані. Тож імпровізаційність, закладена у вихідному соло фортепіано, зберігається, проте отримує нові якісні характеристики. По-перше, тепер вона здійснюється як інтонаційно концентрована тема-мелодія. По-друге, риторика складу перетворюється на мовні звороти, які змушують згадати про Р. Шумана й П. Чайковського, а не Й. С. Баха або А. Вівальді. По-третє, тут виникають авторські рекомендації, які відсилають до знаків ліричного начала: *poco animando*, *dolce sostenuto* з неухильним згортанням звучності від *sempre pp* до *piu p*.

Віддаючи у викладі другої теми мелодійну першість віолончелі, композитор наділяє фортепіано прихованими в акордовій фактурі або явними – у вигляді рельєфно виділеної мелодійної лінії, контрапунктами. Типово дебюссістським можна вважати особливий

прийом, коли зі збільшенням кількості голосів (що провокує, здавалося б, акустичне наростання) фортепіанної фактури (від трьох до шести) авторські ремарки пропонують послідовне зменшення гучності звучання. Очевидно, що в таких випадках композитор розраховує на змішування обертонів завдяки примноженню тонів, у результаті чого виникає ефект розсіяної, ілюзорної фоніки. Цьому чимало сприяє виклад акордових вертикалей із поступовим регістровим розсуванням, унаслідок якого народжуються акустичні «порожнини», заповнювані «уявним» звучанням – призвуками-обертонами.

Отже, перший розділ *Lent* складається з двох тем на самотійному музичному матеріалі, причому соло фортепіано сприймається як вступ до виходу віолончелі. Різнопланові стилістичні асоціації, які виникають під час їхнього проходження, не приводять до рельєфного драматургічного контрасту багато в чому завдяки єдиній установці на імпровізаційність і монологічність. Не будемо забувати, що перед вами Пролог – за традицією частина п'єси, де висловлюється авторська позиція з якого-небудь приводу. У руках майстра початку ХХ століття звичний прийом набуває смислової багатомірності, спершу знаходячи підкріплення («ім'я») в риторичному висловлюванні, а потім обертаючись на дійсно ліричну сповідальність – утім, як і завжди у К. Дебюссі, без чуттєвих надмірностей і пізньоромантичної значущості. Цікаво, що навіть мовленнєві («говірні») звороти другої теми вписані в мелодичну лінію, накреслену за «дебюссістськими» законами: інтонаційний процес здійснюється не інтенсивно, тобто за рахунок постійного оновлення-нарощування, а екстенсивно, за допомогою варіантного піднесення вихідного мотиву⁴. Отже, образ дається не в

⁴ Тут діє принцип внутрішньотематичного розвитку, спостережений В. Задерацьким у творах І. Стравінського – композитора, що пройшов, як відомо, крізь горнило стилю К. Дебюссі й «переклав» на свій лад деякі художні ідеї свого старшого сучасника. В. Задерацький характеризує виявлене явище

становленні, а в незмінній цілісності. Для порівняння наведемо теми прелюдії «Дівчина з волоссям кольору льону» та «Пагод» із фортепіанного циклу «Естампи». У наведених прикладах ясно простежується експозиційність у поданні музичного образу, що відповідає споглядальності як ключовому способу світосприйняття композитора-імпресіоніста.

Середній розділ *Lent* (ц. 1) ясно ділиться на дві частини: виклад теми у вигляді повторних структур (2+2) і розпорошення тематизму в рівномірно-остинатному русі. В ансамблі на віолончель, як і раніше, покладається роль носія монологічного начала. Повертаючись до барокового принципу організації лінійного просування музичних подій, К. Дебюссі перетворює «загальні форми звучання» на виразно артикульовану мелодію, дотримуючись при цьому класичної квадратності, повторності побудов, симетричності. Новизна фігур, інтонованих струнним інструментом, як і зазвичай у К. Дебюссі, виявляється уявною при їхньому зіставленні з початковою темою фортепіано. Їх об'єднує тріольне обспівування устоїв – у першому випадку у вигляді мотиву-*initio*, у другому – вписаного в контекст викладу. Аналогічна інтонаційна «рима» виникає між обома віолончельними темами першого розділу *Lent*. Її утворює спадний поступовий трихорд у послідовності восьма – дві шістнадцятих. Власне ця фігура також породжена музичним матеріалом першого речення вихідної теми, і отже, матеріал постає інтонаційно-тематичним і жанровим джерелом усієї частини.

Спорідненість серединної теми *Lent* із уже прозвучалим музичним матеріалом проявляється і в партії фортепіано, якому доручать секундові хореїчні мотиви в середніх голосах фактури «всередині»

як систему «ритмоваріантних повторень найкоротших мотивів, ідентичних за своєю інтервальною будовою» [4, с. 27].

чистих квінт, продубльованих партіями обох рук, знайомі за другим реченням попередньої теми. Новий штрих в інтонаційній лінії рояля полягає у варіантному, такому, що фактурно прогресує, викладі висхідної мелодичної репліки, яка нагнітає експресію висловлювання та доводить її до короткого кульмінаційного спалаху.

Другий етап серединного розділу *Lento* становить із драматургічного погляду розгорнуту предиктову зону, яка готує генеральну кульмінацію. Автор висловлює ансамблістам побажання грати *Animando poco a poco (Agitato)* і довго стримувати емоційний вибух (тривале перебування в межах *pp*, ремарка *sempre animando e crescendo ma sostenuto*), поступово накопичуючи енергію наростання. Для здійснення такого завдання К. Дебюссі користується можливостями дуету, створюючи своєрідно вирішений одночасний контраст – спадщина музичного бароко. Віолончелі доручається остинатна інтонаційно-ритмічна й висотна фігура, виконувана біля грифа, а фортепіано грає комплементарно організований, але мелодично оформлений токатний рух тридцять другими, що також підлягає повторенню, але за принципом варіантного проростання – аж до звільнення від дрібних тривалостей і викладу октавнотерцовими вертикалями обома руками. Цікава деталь: у кожній руці ці вертикалі ідентичні за складом, але перекомбіновані, за рахунок чого крайні голоси утворюють терцові через дві октави втори.

На гребені наростання проголошується вихідна тема Прологу, цього разу віолончеллю: починається реприза. Характерна ремарка *largament declame*, яка разом із рекомендацією дотримуватися *molto sostenuto* підкреслює словесно-риторичний прообраз музичного висловлювання. Виклад теми в репризі істотно змінюється. По-перше, вона вся доручена віолончелі; по-друге, у ній зберігаються всього два початкові такти, а буквально – тільки перший, після чого починається

розгортання; по-третє, тут намічається повторність другого речення, яка, проте, швидко порушується, переводячи інтонаційно концентровану думку у сферу каденційної розпорошеності. Більш активно поводить рояль. Тепер він не «підсвічує» звучання віолончелі, а постає повноправним партнером, виконуючи мелодичний контрапункт.

В умовах іншого композиторського стилю, зокрема, С. Франка, кульмінаційне проголошення звучало б дуже потужно, для чого автор написав би багатозвучні вертикалі в тісному розташуванні. Навпаки, К. Дебюссі, із властивим йому униканням будь-якого смислового «натиску», обмежується октавним із басовим подвоєнням викладом фортепіанних вертикалей із «призвуком» сьомого натурального ступеня, і тільки на початку другого речення на *diminuendo* дещо ущільнює їх паралелізмом розгорнутих мажорних тризвуків із хроматичним «сповзанням» у басы. Фортепіано підтримує віолончель і в *quasi cadenza*, перебираючись у скрипковий ключ та граючи «арфові» арпеджію з коливаннями «e» – «es» і остинатним синкопованим «cis».

Друга тема в репризі ближча до оригіналу, але в ній змінено друге речення, де вона плавно переходить у першу, підкреслюючи, отже, їхню спорідненість. Зауважимо, що ініціальна побудова позбавляється тут декламаційності, зближуючись із ліричним нахилом другої теми: показова ремарка *poco vibrato*. Вихідний мотив із наступним вільним «розчерком» визначає і зміст кодетти. Віолончель грає його біля грифа на тлі хорейчних зворотів рояля на все більш спадній звучності (*sempre piu p-pp-ppp*). Завершується перша частина Сонати оригінальним розташуванням ступенів тонічного тризвуку. Спершу партнери виставляють «порожню» чисту квінту «*d-a*», потім рояль «наповнює» та «утеплює» її мажорною терцією «*fis*» і, нарешті, він же коротко позначає басове «*d*» у контроктаві. Так композитор-імпресіоніст накидає на

звукове полотно різноманітні перші мазки, які розцвічують традиційний акорд. Водночас, змінюючи ладове забарвлення вихідного *d-moll*, він віддає данину бароковій традиції, а підспудно пробуджує пам'ять про драматургію просвітлення, охоче використовувану композиторами епохи, що минає.

Декламаційність і риторика Прологу налаштовують на серйозність змісту подальшого дійства. Однак, усупереч сподіванню, композитор поміщає нас у світ арлекінади. Прообрази Серенади легко прочитуються у фортепіанній творчості К. Дебюссі. Це й прелюдії «Генерал Лявін-ексцентрик», «Танець Пека», «На знак поваги С. Піквіку, еск. П. Ч. П. К.», «Менестрелі», «Перервана серенада» та іронічні замальовки «Дитячого куточка». Перед нами – театралізована сценка, яка розкриває істинно французький талант К. Дебюссі – фізіономіста. Якщо в Пролозі зв'язок із національним музично-сценічним мистецтвом виявлявся в «словесній» вагомості кожного мотиву, нагадуючи про практику ліричної трагедії Ж. Б. Люллі й Ж.-Ф. Рамо, то в Серенаді вона простягається до сучасного балету з його ексцентрикою, елементами акробатики та різноманітною пластикою жесту, які отримали в інструментальному творі композитора інтонаційне втілення. Із одних тільки ремарок-характеристик можна скласти цілий сценарій цього «театрально-циркового» номера, який змушує, до речі, згадати й про глибоке національне коріння пантоміми – аж до блискучого міма Марселя Марсо вже у ХХ столітті. Ряд ремарок починається з *fantasque et leger*, заінтриговуючи адресата й обіцяючи дещо незвичайне. Трохи далі протягом трьох тактів *ironique* змінюється *expressif*, несподівано з'являється *fuoco*, підказуючи виконавцям характер інтонаційного жесту. Інший тип ремарок стосується темпової драматургії. *Cédez* і *Mowt* багаторазово змінюють один одного, поєднуючись із чисельними *Accelerando poco a poco*, *Molto retenuto*,

Vivace meno mosso poco, rubato, Presque lent, stretto тощо. Третій різновид авторських рекомендацій пов'язаний із виконавськими прийомами, яких особливо багато у віолончелі: *pizzicato, arco, sur la touche* (біля грифа), *vibrato, portando, flautendo, staccato* змінюють один одного з калейдоскопічною швидкістю. Не менш показова й мінливість інтонаційно-тематичної «картинки». Зміна подій на одиницю часу не дає можливості відчутти або поспостерігати виникнення музичного образу і, з другого боку, простежити за логікою музичної форми через граничну фрагментарність викладу. І все ж К. Дебюссі залишається вірним одному з фундаментальних законів композиції, а саме принципу повторності. Форму Серенади можна визначити як складну тричастинну з істотно усіченою репризою. У середньому розділі першої частини є цікавий момент, коли, надівши маску закоханого, «виконавець» серенади проспівує ліричну фразу, у завершенні якої несподівано нагадується один із ініціальних мотивів Прологу із завмиранням на останніх звуках. У світлі попереднього *ironique* такого роду «визнання» з використанням сокровених миттєвостей медитативної першої частини циклу сприймається відвертим лицедійством, черговим кунстштюком паяца.

Без сумніву, головною дійовою особою, «виконавцем» музичної сценки постає віолончель: не випадково на її долю припадає основна маса ремарок. Проте, поза діалогом, навіть уявним, ефект ексцентричного номера, як відомо, не досягається. Тому рояль також проявляє себе активним учасником вистави. Він імітує гру на щипковому інструменті, подає дотепні репліки, не поступаючись віолончелі в розмаїтті «мімічних» деталей, створює виразний фон в епізоді «визнання».

Серединна частина Серенади зміщує музичний образ в дещо іншу семантичну площину. Спочатку фортепіано встановлює майже

метрономічно рівномірне чергування баса й акордів, які відзначають коротким *staccato* кожну долю такту на 3/8, а віолончель на цій суворій часовій канві виписує ритмічні візерунки. Потім обидва інструменти обігрують хроматичні ходи, як і раніше дотримуючись рівномірності пульсації. Це не перешкоджає агогічній гнучкості музичного перебігу. Так, зміна типу руху в т. 7 супроводжується *Meno mosso poco*, а т.т. 2-3 другого речення позначені ремарками *Gedez* (уповільнити) і *Rubato*, а далі виставлено *Presque lent* (майже повільно). Настільки специфічне трактування музичного часу, що передбачає регулярність акцентності в поєднанні з відмовою від витриманості єдиного темпу, дозволяє вбачати в часовій організації музичного звучання прояви асиметрії та змінності, аналогічно структурним і метро-ритмічним. Додамо до сказаного, що *Vivace* аналізованого розділу передбачає рівність цілого такту однієї чверті попереднього, що також свідчить про співіснування у творі К. Дебюссі математичної точності й пластичності реального музичного процесу.

У найзагальнішому плані образ, відображений в серединному розділі Серенади, єдиний, його ланки більш спаяні та однорідні порівняно з фрагментарністю попереднього. Виставлене *leggierissimo*, коливання динаміки в межах *p-pp* із епізодичним *mf*, значна швидкість руху, використання репетиційних формул, превалювання *staccato* нагадують про романтичну *Elfenmusik*, «перекладену» мовою імпресіонізму. Разом із тим, подієва інтрига другого речення не дозволяє утриматися в руслі посталих асоціацій. Уже у двох перших тактах у фортепіано з'являється ігрова репліка, яка повертає в жанровий контекст скерцозно заломленої серенади. Віолончель відгукується на заклик відновити подання вільним виспівуванням мелодизованих фраз, виконуваних біля грифа, а потім *Presque lent* злетів із басів у високий регістр, ніжним «флейтовим» голосом у супроводі пластичних ходів

подає «прохальні» звороти, не забуваючи «проакомпанувати» собі в перервах, імітуючи гітарні акорди. Закінчується це Антре прочутим оксамитовим *vibrato* на «с» великої октави.

Більш ніж коротка реприза швидше нагадує про початок Серенади, ніж заокруглює її, урівноважуючи форму. До неї застосовне слово-уточнення, яке можна прикласти й до багатьох інших проявів стилю К. Дебюссі: *quasi*. Тут відтворюються з відносною точністю перші чотири такти вихідної теми (не рахуючи двотактового вступу), після чого віолончель несподівано згадує обернення з першої теми в репризі *Lent*, чергуючись із прозорими репліками рояля⁵, скельця якої тануть у *pp > dim*, швидше припиняючи п'єсу, ніж завершуючи її, і прийомом *attacca* починається Фінал.

Заключна частина Сонати – найбільш дієвий, не без нальоту драматизму розділ циклу. Щоправда, і те, і те дається тут у цілком дебюссістському ключі – без емпізи, немов подані у відбитому світлі. І все ж ремарки *Anime nerveux* видають намір автора облишити зону гумору та гри, що панує в Серенаді, і повернутися до серйозних матерій, подібно до того, як після розіграної в антракті барокової опери-*seria* веселої інтермедії підхоплюється нитка трагічних колізій.

Тон музики Фіналу задає перша тема, яка становить розгорнуту мелодичну дугу, що охоплює великий діапазон звучання віолончелі. Іще до її початку, у короткому вступі, у рояля встановлюється нервова пульсація синкопованих тріолей шістнадцятими в поєднанні з хореїчними мотивами, успадкованими від аналогічних зворотів в останніх тактах Серенади, а ще раніше – від подібних інтонацій у партії фортепіано в другому реченні другої теми Прологу. Як бачимо, Пролог цілком відповідає функційній приналежності цього жанру,

⁵ Інтонаційну схожість із Прологом, окрім уже окреслених збігів, можна спостерегти в перших тактах обоих речень у темі серединного розділу й другого такту після вступу віолончелі у вихідній темі.

передбачаючи подальші події. У Фіналі мотиви-зітхання поєднуються із семантично певною формулою (яка має безліч смислових нюансів та проінтована віолончеллю короткими штрихами) фрігійського тетра хорда, характер якого визначають відразу три заявки-рекомендації: *pizzicato*, *portamento*, *arrache* (уривчасто). Аналогічне звучання передбачається і в лівій руці, у піаніста, де крім *staccato*, виставлено арпеджіо для квінтових інтервалів – вертикальної проєкції тріольного руху.

Як бачимо, носієм музичного образу стає складний фактурно-тематичний комплекс, у якому, незважаючи на диференційованість засобами ансамблю на мелодичний рельєф (віолончель) і супровід – фон (фортепіано), неможливо віддати першість жодному інструменту. Їхня рівноправність зберігається і в другій темі, спершу виконуваний віолончеллю на тому ж фортепіанному тлі, потім роялем. На відміну від схвильованої першої, вона не позбавлена нальоту ексцентричності, нагадуючи аналогічні образи С. Прокоф'єва. Симптоматично ремарка, виставлена для віолончеліста, а потім, під час зміни ролей, і піаніста: *volubile* (звивисто).

Середній розділ першої частини складної тричастинної форми відзначений рисами примхливої лірики. Тут перевага віддана роялю, віолончель же обмежується широкими арпеджіо в чергуванні з акордами. У тематично варійованій репризі повертається заданий на початку Фіналу вигляд фактури, що зберігається навіть під час появи похідної теми, яка відбрунькувалася від теми середини⁶. Іще один її варіант утворює осердя всієї форми. Тут реалізуються натяки на ліричний ноктюрн, який був у середині першої частини Фіналу: п'ять

⁶ Властива К. Дебюссі варіантна повторність, яка веде до комбінування подібного тематизму, надає Фіналу рис рондо.

бемолів при ключі, *Lento, molto rubato con morbidezza* (м'яко, ніжно), *dolcissimo ma sostenuto lusingando* (грайливо, ласкаво, вкрадливо), розкладені акорди тріолями у рояля, виразний дует віолончелі та фортепіано – такі характерні прийоми дійсно ліричного висловлювання.

У другій частині складової середини Фіналу нагадуються елементи «ельфійної» музики із серединного розділу Серенади. Віолончель грає то біля грифа, то біля підставки, то звичайним прийомом утворюючи однаковий репетиційний рух, а рояль урізноманітнює способи викладу: арпеджіо, чергування чистих квінт і одиничних звуків, мелодичний відрізок, втора до лінії віолончелі та ін.

У репризі проводяться обидві теми, причому К. Дебюссі, усупереч звичаю, майже точно відтворює їх, хоча й не втрачає нагоди проявити свободу творчої фантазії і в першій темі «урізає» два такти, а в другій під час проведення у фортепіано обмежує партію віолончелі тривалою треллю. Починаючи від *Apassionato ed animato*, тобто з моменту настання коди, виникає іще один варіант серединної теми першої частини фіналу, видаючи схожість цього звороту з т. 3 вихідної мелодичної думки в репризі Прологу. Заключні вертикалі сигналізують про закінчення Фіналу та всього твору. Однак це ще не кінець. У повному мовчанні фортепіано віолончель у темпі *Largo* проспівує *a plein son* (повним звуком) близький до оригіналу варіант «своєї» теми з репризи Прологу, починаючи з т. 3, тобто того фрагмента, який слугує своєрідною моделлю для всіляких модифікацій, які періодично виникають у Фіналі й найбільш широко показані в серединному повільному епізоді.

Отже, К. Дебюссі широко трактує поняття «соната». Він не відмовляється від пам'яті про сюїтне минуле жанру і, разом із тим, створює концептуальний твір із наскрізними тематичними ідеями в продовження класико-романтичної традиції. При цьому він не вдається

до сонатних принципів формоутворення і відповідних схем, залишаючись вірним індивідуальним естетичним установкам і стильовим знахідкам. Складається враження, що на новому витку еволюційної спіралі композитор наважується на звернення до раніше відкинуваного жанру як невідповідного створюваній ним поетиці імпресіонізму в цілях апробації її універсальних рис, здатності зберігати свої характерні властивості в різних жанрових умовах, у тому числі таких, що належать класико-романтичній епосі. Це припущення підтверджується й іншим зразком камерно-інструментальної сонати, призначеної для скрипки та фортепіано.

Зіставлення Віолончельної та Скрипкової сонат К. Дебюссі переконує в неоднозначному розумінні автором цього жанру. Якщо перша з них близька його бароковому прочитанню, на що вказують і деякі стилістичні деталі, то друга – класико-романтичному, але без дотримання відповідних композиційних нормативів. Близькість трактування жанру сонати виявляється в обох випадках їхньою безсумнівною камерністю: вони невеликі за масштабами, їхні форми лаконічні, зміст не претендує на філософську заглибленість або послідовне розкриття драматичного конфлікту. Обидві сонати є тричастинними циклами з вільним чергуванням частин і з ігровою в центрі композиції. В ансамблевому плані велика увага приділена струнному інструменту, який наділений переважно мелодичним, власне тематичним началом. З огляду на задум шести творів у цьому жанрі, можна припустити, що К. Дебюссі поставив собі за мету розкрити всі можливі його межі, продемонструвати його багатолічність.

Сонату для скрипки й фортепіано I. Мартинов називає епілогом творчого шляху К. Дебюссі: це останній завершений твір композитора, із яким пов'язаний і його останній публічний виступ [6, с. 271]. Тим не менше, на противагу Реквієму В.А. Моцарта, що збуджує бурхливу

фантазію романтично, навіть містично налаштованих слухачів і критиків, у ній відсутні томливе чекання смерті, роздуми про сутність буття, жахливі візії потойбічного світу або вселенський плач про короткочасність земного життя – тобто нічого з арсеналу «духовного заповіту» або принаймні програмних натяків автобіографічного характеру та апеляції до сучасних катаклізмів. Не будемо забувати, що Соната написана в розпал Першої світової війни.

Три частини сонатного циклу розкривають різні модули авторського висловлювання. Перша, *Allegro vivo*, має ліричну спрямованість і в цьому плані найбільше відповідає камерності дуетного ансамблю й традиційному амплуа скрипки. Друга – Інтермедія – становить театралізовану замальовку. Третя – Фінал, *Tres anime*, занурює в атмосферу свята. Як бачимо, загальний драматургічний рух визначається переходом від елегійного та ексцентричного начал, пов'язаних із суб'єктивним поглядом на світ, до об'єктивовано-колективного, завдяки чому легко встановлюється спадкоємний зв'язок із класико-романтичною логікою побудови сонатно-симфонічної композиції.

В *Allegro vivo* першої частини К. Дебюссі не вдається до сонатної конструкції. Як уважає Е. Денисов, мисленню композитора властиве прагнення до незаданості форми та її народження з відчуття моменту. «Це не означає, – запевняє автор, – що Дебюссі відмовляється від заломлення форм, що вже склалися в музиці (тобто тих, які він сам називає «адміністративними») – в останні роки життя він задумує цикл сонат, здійснений, на жаль, лише частково, – але форми ці постають у Дебюссі прочитаними заново: залишається тільки загальна логіка, присутня другим планом» [2, с. 92]. Індивідуальне рішення будови *Allegro vivo* полягає у зверненні до складної тричастинної репрізної формі замість сонатної, при тому, що притаманна сонатності ідея

наскрізного розвитку з досягненням якісно нового результату тут безсумнівно реалізується, проявляючись, у першу чергу, в істотно перетвореній репризі.

У першому розділі *Allegro vivo* виділяються дві теми, друга з яких дає поштовх до активного розвитку з експресивною кульмінацією. Темі первісно споріднені за емоційним станом, причому друга є похідною з ритмічної фігури передостаннього такту першої, що породжує ланцюговий тематизм. Однак друга тема відразу йде в більш рухливому темпі й відзначена динамічною нестійкістю. У заключній фазі першого розділу виникає ще одна, третя тема, яка має дещо фрагментарний характер, але в семантичному плані приєднується до двох інших. Посталі риси сонатної експозиції нівелюються утриманням основної тональності *g-moll*, у якій написані перші дві теми й до якої в результаті підводить третя.

Із ансамблево-фактурного погляду вихідна тема становить класичний випадок мелодії, дорученої скрипці, і супроводжувальних акордових вертикалей. Проте було б нерозсудливо вбачати в партії фортепіано простий акомпанемент. Уже біля першої акордової послідовності чотиритактового вступу – тризвуку *g-moll* і *C-dur* – виставлена ремарка *dolce sostenuto*, яка нагадує виконавцю характер звучання. Більше того, зміна гармоній мислиться не стільки функційною зв'язкою (Т – мажорна S), скільки ладово змінним квартовим мотивом, що підкреслюється фразувальною лігою. Такі ж «кличні» звороти, вписані в «хоральну» вертикаль (незмінно великі тривалості половин із крапкою), виникають і після виходу скрипки, причому останній із них типом малюнка близький новій темі, яка слідує за ним.

Мелодія струнного інструмента побудована за принципом розгортання і охоплює тринадцять тактів. У ній виділяються ходи по звуках тризвуків, фігура «обертання» і «говірний» мотив, що відсилає

до улюблених ліричних інтонацій П. Чайковського. У сукупності з прихованим контрапунктом рояля виникає своєрідне двоголосся, в якому акорди, що чергуються, а не з'єднані за правилами класичного голосоведення, служать темброво-фонічним цілям, створюючи особливу звукову ауру. Сполучення партій має ще одну специфічну рису: стриману «хоральність» рояля супроводжує *dolce espressivo* скрипки, унаслідок чого народжується внутрішньо багатоплановий образ.

Елегійна перша тема плавно, за допомогою мелодичного ходу переходить у другу. На протигагу мелодичному розгортанню попередньої вона будується з коротких, настійно повторюваних мотивів, які змінюються виразним ходом із четвертого ступеня *g-moll* на сьомий гармонічний, підкреслений *tenuto* на два такти й ремаркою *dolce vibrato*. Мотивна будова обох тем, виділення «говірних» зворотів дозволяють убачати в ліричному тематизмі К. Дебюссі відбиток словесно-мовленнєвої інтонаційності, що зближує Скрипкову сонату з Віолончельною. У цьому разі річ не у власне барокових асоціаціях, що виникають у Пролозі проаналізованого опусу, а в стійкому інтересі композитора до мистецтва просодії – манери промовлення тексту не тільки як данини національній традиції, але й засобу створення індивідуального інтонаційного строю. Не будемо забувати про досвід роботи К. Дебюссі в оперному жанрі («Пеллеас і Мелізанда») та камерно-вокальній галузі творчості, де він упритул стикнувся з поезією символіста П. Верлена. Важливо також підкреслити, що для нього мотив набуває самостійної цінності, на протигагу класичному його розумінню як частини, синтаксичного елемента цілого. За спостереженням Т. Твердовської, мотив стає для К. Дебюссі «головним вихідним елементом» [11, с. 24], що в прихованому вигляді проявляється в першій темі *Allegro vivo*, у презентативному – у другій.

Незважаючи на продовжуване панування скрипки в плані подання мелодично вираженої музичної думки, фортепіано закріплює і розширює своє тематичне значення. В акордах двох рук вимальовується викладена паралельними квартами (верхні голоси акордів) спадна поступова лінія (принцип «вершини-джерела»), у музиці ХІХ століття зазвичай пов'язувана з душевним підйомом, захопленими зізнаннями – у мажорних тональностях, спалахами відчаю або сумом смирення перед неминучим – у мінорах. Таких зворотів особливо багато в ліриці П. Чайковського. Примітно, що у своєму русі ця лінія зупиняється на другому неаполітанському ступені – іще один атрибут ліричних зізнань. Причому акордова послідовність явно «проситься» в домінанту гармонічного мінору, однак, К. Дебюссі, очевидно, через побоювання банальності такого кроку, спершу показує цю функцію «*fis*» скрипки без рояля, тобто поза гармонійним підкріпленням, і лише в наступному такті виставляє шукану домінанту, але істотно ускладнену: поряд із секстою та септимою в акорд вбудовані знижена квінта (неаполітанський ступінь звукоряду), щоправда, винесена в інший регістр.

У доповненні статика витриманих фортепіанних вертикалей зберігається, але ремарка *expressif*, виставлена саме тут, змушує уважніше придивитися до нотного тексту, і тоді всередині акустичних колон розкриється мелодія вузького діапазону, яка обспівує терцію *g-moll*'ної тоніки, що в аурі розпливчастих звучань породжує психологічну ситуацію сум'яття, томливого очікування. Романтичний флер виникає і за рахунок фігурацій скрипки, у яких підкреслена лігою сильна доля, що чергується з двома більш легкими (*staccato*) в умовах рівномірного «кружляння» восьмих відсилає до вальсової семантики. Обумовимо, що всі асоціації з музичною культурою ХІХ століття породжені деталями; вони швидкоплинні та служать лише натяком на певний тип змісту, не набуваючи форми стилізації або, тим більше, прямого цитування. Інакше

кажучи, ми знову спостерігаємо дебюссістську музичну метафорику. У другій частині першого розділу *Allegro vivo* «кружляння» скрипки триває, супроводжуючись маркованими голосами фортепіано (у вигляді одноголосої фрази, а потім – акордів). У репризі цього розділу форми, що припадає на кульмінацію (*Appassionato*), скрипка у високому регістрі інтонує другу тему, а фортепіано – спадну мелодію (*f*). У коді розділу (*L'istesso tempo*, ц. 2) на тлі застиглих акордів скрипка награв нову тему, складену з коротких мотивів, причому якщо судити за дієзними знаками й домінантквінтсекстакордом у рояля, відбувається короткочасне зрушення в *e-moll*, після чого повертається бемольний стрій.

У серединному розділі *Allegro vivo* відбувається істотне ладотональне зміщення, підготоване кодою попереднього розділу: *E-dur*. Одночасно змінюється семантика музичного висловлювання, яке набуває танцювальних рис. Композиція базована на чергуванні двох тематичних ідей: *staccato* восьмими й кварто-квінтови вертикалі з мелодично виділеним малюнком верхніх тонів. Діалогічність побудов підкреслюється своєрідністю метроритмічної організації. Зокрема, у партії фортепіано тривалості згруповані в розмірі 6/8, а біля скрипкової в дужках указані 2/4. У предиктовій зоні (*Poco meno*) продовжувані арпеджіо рояля поєднуються з мелодією в дусі *portamente* партнера. Колорит музики затьмарюється фарбою *es-moll*, секундовими зворотами, речитацією на одному звуку, що створює контраст мажорному тону серединного розділу форми.

Загальна реприза частини починається як пісня чи романс: зі вступних арпеджіо фортепіано. Воно ж, тимчасово передавши свої повноваження скрипці, згадує вихідну головну тему, а вже з його голосу струнний інструмент починає своє висловлювання. Зміна фактури, яка привносить в елегантний образ жанрові властивості ноктюрна, не вичерпує змін, які відбуваються в репризі. Легкі фігурації, що перейшли в неї із серединного розділу, немов провокують спогади й про відповідний тематизм, який

«напливає» у виконанні фортепіано. Оскільки він завуальований у фігурації, автор виділяє його за допомогою знака *portamento*. Цитатаремінісценція перериває мелодичне розгортання в партії скрипки, яке відновлюється в кінці побудови. Друга тема спочатку відтворює музичний матеріал аналогічного розділу першої частини, але потім зазнає значних змін, піддаючись активному фактурного розвитку, що йде *Roco a roco animando* аж до досягнення вершини (*Appassionato*). Узятий розгін вимагає подальшого нагнітання енергії, але замість цього відбувається обрив руху на ускладненій домініанті й виникає тривалий вплив фрагментів уже прозвучалих тематичних елементів. *Subito p*, у вихідному темпі скрипка соло наспівує перші мотиви головної теми, потім рояль «згадує» про похмурі застереження предикта до репризи, скрипка знову вступає та з'єднує обидва звороти в єдину лінію, перебирає в пам'яті мотиви другої теми, реприза якої так і не відбулася, а лише після цього інструменти вибухають експресивною кульмінацією, де продовжується цитування музичного матеріалу з різних розділів *Allegro vivo*.

Слід зазначити, що настільки ретельно розроблений музичний сюжет, оперування тематичними ремінісценціями, рельєфні контрасти мало нагадують «звичного» К. Дебюссі. Менше, ніж будь-де, композитор дбає про барвистість звучання, уважаючи за краще висловлюватися за допомогою мелодично вираженого тематизму, прояснює фактуру. Сукупність цих рис дозволяє бачити в Сонаті заломлення романтичної драматургії, однак поза властивими цьому стилю, особливо у його пізньому варіанті, розгорнутістю форм і відомим багатослів'ям. У лаконічності авторської мови, орієнтації на деталі, зверненні до паралелізму створених консонансів, ускладненні вертикалі виявляється типово дебюссістське мислення, що належить ХХ століттю.

Монологічність *Allegro vivo*, персоніфікована переважним становищем скрипки як носія ліричного начала, змінюється

театралізованим дуєтом інструментів у скерцозній другій частині Сонати із симптоматичною назвою Інтермедія. Властива попередньому розділу циклу логіка оповіді чи драми, пов'язана з відтворенням життєвого процесу з його взаємозумовленістю «раніше» й «потім» [8, с. 203–204], поступається місцем принципу зіставлення композиційних блоків поза визначенням мети й спрямованістю до кульмінації. Відносно елегантного сюжету переживання першої частини скерцозна постає зі знаком «анти», заперечуючи не тільки ліричну рефлексію, а й весь пов'язаний із нею художній світ. Це знову змушує згадати про спрямовану вглиб століть традицію, коли в антрактах опери-*seria* високі матерії перетворювалися на веселу буфонаду, а за часів античності трагедію змінювала комедія.

Відповідно до виставленої автором у назві програми, друга частина Сонати пронизана імпровізаційністю. Т. Куришова називає такі ознаки імпровізаційності в музиці: різноманіття форм пластичності, що відтворює «образи руху»; варіантно-варіаційний метод, який надає розвитку характеру безперервно оновлюваного процесу за тієї умови, що його головний інтерес полягає в засобах модифікації, прояві авторської фантазії; свобода композиційного плану, «яка ніби відтворює миттєвий характер вражень, розкутого висловлювання», що забезпечує ефект несподіванки, непередбачуваності дії, яка триває «на очах»; віртуозність [5, с. 160–161]. Успішність відтворення за допомогою музичних звуків атмосфери театального дійства зумовлюється якістю самого інтонаційного в широкому сенсі матеріалу, що передбачає його персоніфікацію. Т. Куришева виділяє три властивості персоніфікованого образу: знаковість; «можливість відразу виокремити тематичний елемент із контексту, охопити його як певне самостійне ціле», що не в останню чергу досягається «афористичністю, лаконізмом звукового утворення всуціль до одного звука»; множинність – здатність викликати комплекс уявлень, концентрацію смислів [5, с. 116–118].

Наведені характеристики повністю збігаються з реальною картиною, що вимальовується у своєрідності музичних подій і їхньої послідовності в другій частині Скрипкової сонати. Звертає на себе увагу виставлена на самому початку п'єси ремарка *Fantasque et leger*, яка відразу налаштовує поряд із назвою Інтермедія на ігровий, імпровізаційний лад. Не менш істотна велика кількість авторських рекомендацій до виконання, що стосуються темпового та образного боків твору. Виникає вибаглива драматургічна канва, яка передбачає швидкі перемикання у всілякі «повороти» музичного лицедійства. Щось аналогічне пропонував у своїх «карнавальних» фортепіанних циклах Р. Шуман. Однак композитор-романтик мислив або цілою мініатюрою, або досить розгорнутим розділом. Композитор же, який перетнув межу ХІХ століття, – не тільки хронологічну, а й історичну, – навпаки створює калейдоскоп «масок» у межах одночастинної композиції, що має досить нетривале звучання.

Однозначно класифікувати музичну форму Інтермедії з погляду «адміністративних» структур не є можливим. Її композиційна одиниця становить «блок» – «ділянку музичної тканини, яка має п е в н у с а м о - с т і й н і с т ь і стійкість інтонацій, ритму, тембру, динаміки, артикуляції» [7, с. 204]. Таких «блоків» у цій частині десять, із них перший можна кваліфікувати як вступ, десятий – як коду. Частина «блоків» повторюється, проте, поза жорсткою періодичністю. Так, між собою «римуються» «блоки» 2, 5, 8; 7 і 9; 6 і 10. Оскільки найбільшою стійкістю в плані регулярності повернення відрізняється другий «блок», що виникає на рівних проміжках часу, пропускаючи по два інших, його можна визначити як рефрен своєрідного рондо. Не мають пари «блоки» 1, 3, 4, частково 6 (на його матеріалі побудована кода), які поряд із 7 і 9 служать епізодами. Фактором, що об'єднує всю композицію, є остинатний рух шістнадцятими. Він виникає у вступі другого «блоку» як можлива «тема для імпровізації» та не зникає аж до коди, лише зрідка чергуючись із іншими ритмічними

формулами, що повідомляє цілому риси токатності. Разом із тим, рівномірне повторення рівновеликих тривалостей не призводить до механічного одноманіття. Як зауважує Т. Куришова, спираючись на ключові положення концепції музичного ритму, що належить В. Холоповій, у самій звуковій лінії, базованій на безперервній пульсації, «утворюється подвійний ритм: ритм пульсації і ритм акцентів пульсації» [5, с. 130]. Із моменту виникнення *ostinato* шістнадцятих їхнє акцентне, інтонаційне, структурне рішення підлягає індивідуалізації. У першому рефрені («блок» 2) воно утворює восьмитактову тему завдяки акцентному й мелодичному розчленуванню на різні відрізки остинатної лінії, іменовані Т. Куришовою «пластичними інтонаціями» й «пластичними фразами» [5, с. 130]. Ці відрізки співіснують відповідно до закономірностей будови класичної теми: дві варіантно проведені фрази (2+2 такту) з подальшим дробленням. При цьому виникає змінна акцентність за допомогою акордів супроводу, унаслідок чого суміщуються два плани з різною часовою організацією. У першому епізоді («блок» 3) встановлюється дещо інша ритмічна сітка, яка зближує токатність із танцювальністю, а в другому епізоді («блок» 4) у рівномірність руху втручаються, по-перше, широкі скачки на сильній долі такту, які інтонаційно її підтримують, по-друге, синкоповані двозвуччя, що виділяють другу й четверту восьмі в розмірі 2/4 тощо. Отже, кожен «блок» демонструє варіантність прочитання самої остинатної, яка постає найважливішим фактором музичного розвитку.

Численні ритмічні комбінації, реалізовані як у горизонтальній, так і у вертикальній проєкціях, визначають трактування ансамблю в Інтермедії. Це справжній дует, базований на постійній зміні рольових функцій. Вступ («блок» 1) становить «театрально-циркове» антре скрипки, яка демонструє віртуозну гру аж до вільно викладеної каденції. Фортепіано лише коротко коментує вихід партнера за допомогою колючих, гострих акордів, а в кінці мініатюрної тричастинної побудови здивовано запитує. Урешті складається

своєрідний діалог «в особах», продовженням якого є початок рефрену («блок» 2), де скрипка заводить механізм остинатного руху. Квапливе повторення одного й того ж звука відсилає до буфонної скоромовки – прийому, використаного Р. Шуманом у п'єсі «Панталоне й Коломбіна» із «Карнавалу», з тією лише різницею, що в композитора-романтика одиницею повторності був не один звук, а мелодично оформлена група. Шуманівські асоціації виникають і раніше, практично з першого ж такту, у якому широкі стрибки скрипки та її капризно-ексцентрична поведінка загалом викликають у пам'яті мініатюри «Арлекін» і «Кокетка» із цього ж циклу. Під час звучання скоромовки фортепіано марно намагається урезонити партнера м'якими, хоча й не без певної грайливості, інтонаційними жестами, проте струнний інструмент усе ж закріплює за собою тематичну ініціативу, відводячи роялю роль дивного акомпанементу, який не скільки допомагає мелодичному голосу утримувати розміреність руху, скільки збиваючи з нього.

Нової форми ансамблевого діалогу набуває в наступному першому епізоді («блок» 3), позначеному ремаркою *Scherzando*. Тут на першу позицію виривається фортепіано, яке награв в басу танцювальні формули та саме собі акомпанує легкими акордами, посиленими такими ж вертикалями в широкому розташуванні скрипкових *pizzicato*. Слід зазначити моментальність зміни штриха в обох інструментів, яка асоціюється з різноманітними мімічними рухами комедійного актора або жестів у циркового клоуна, характерну для аналізованої п'єси загалом. Продовжуючи опис «блоку» 3, звернемо увагу на цікаве рішення партії скрипки, яка фрагментарно підспівує роялю. Аналогічна ситуація зберігається в другому епізоді («блок» 4), однак із початком розгортання й прискорення у другому реченні скрипка утворює з бас-лінією фортепіано мелодійне двоголосся, причому токатне *ostinato* доручається клавійному

інструменту, а танцювальне – смичковому. Так формуються два різні «образи руху», подані в контрапункті.

У другому рефрені («блок» 5) заслуговує на увагу чотиритактове доповнення, у якому в обох учасників ансамблю виникають секундові інтонації, що передбачають наступний епізод. У скрипки вони поєднуються із широкими спадними ходами, кожен звук підкреслений акцентом і *pizzicato*, що в сукупності створює імперативний інтонаційний жест, у той час як у фортепіано секунди утворюють спадні послідовності, на позбавлені жалібності, – дует, що нагадує музичну картинку з виставки «Два євреї. Один багатий, другий бідний» М. Мусоргського в інтерпретації композитора-імпресіоніста.

Серйозності лірики «блоку» 6 хочеться вірити. М'які короткі мотиви, що чергуються з легкими колоратурами в партії скрипки, виставлена ремарка *deux et expressif* (ніжно й виразно) налаштовують на інтимно-сентиментальний лад. Однак заувага *Scherzando* застерігає від зайвої довірливості солодкоголосій скрипці, утілюючись у грайливому пурханні фортепіанного *ostinato*, фактурно оформленого так, що танцювальний малюнок поєднується з рівномірною пульсацією, складаючи два просторові горизонти.

Подібно до того як завершальний чотиритакт другого рефрену передбачав тематизм наступного за ним епізоду, доповнення «блоку» 6 містить «попереджувальний» матеріал четвертого епізоду («блок» 7). Він продовжує ліричну лінію попереднього та ще більш наполегливо схиляє до довіри в щирості висловлювання. Тут дещо сповільнюється темп (*Meno mosso*), з'являється побажання грати виразно та вільно, обидва інструменти ведуть на відстані у дві октави мелодичну лінію на тлі остинатної пульсації великої терції, однак пружність ритму з використанням пунктиру, синкопи з вуалюванням сильної долі такту не дозволяє ліриці відбутися. Прикметна деталь цього епізоду полягає в нагадуванні малюнка мотивів фортепіано зі

вступу першого рефрену, що тепер належить скрипці. Матеріал третього рефрену («блок» 8) втручається в «недоспівану пісню» епізоду, причому повертається й початковий темп, і скоромовкове начало. Виникає діалог реплік, перебивок, що має буфонний характер та одразу знижує взятий було ліричний тон, який відновлюється в повторенні четвертого епізоду на велику секунду вище («блок» 9). Знову стає більш стриманим темп, терцове *ostinato* дублюється через октаву роялем і скрипкою, а мелодичний голос, як і раніше у двооктавному подвоєнні, доручається фортепіано. Цього раз рух образу раптовим *crecendo* вривається в сигнальні формули *f*, викладені роялем на тлі *tremolo* з флажолетами скрипки, і на якусь мить веселе лицедійство забарвлюється в зловісні тони. Цікаво, що К. Дебюссі відтворює тут матеріал партії фортепіано з доповнення другого рефрену, однак він позбавлений навіть натяку на жанрову ситуацію внаслідок відмови від драматургічної двоплановості, перетворюючи жалісне благання на фатальне застереження. Так дійсність входить в умовний світ театралізованої вистави, затьмарюючи світло рампи відблисками катастроф реального життя. Однак автор не зациклюється на похмурих візіях, радує просвітленням і умиротворенням у коді («блок» 10). Тихо й дуже тихо (р-рїи-р-рр-рїи-рр) скрипка проводить тему третього епізоду («блок» 6), рояль перебирає мажорні тризвуки – *C-dur*, *H-dur*, *B-dur*, разом із колоратурою скрипки *Es-dur* і в завмиральному русі, таненням звуку все завершується – зовсім не так, як починалося.

У фіналі Сонати (*Tres anime*) К. Дебюссі створює образ радості, пов'язаний із акварельними барвами початкових тактів вступу, танцювальністю тематизму, загальною жвавістю руху, пластичністю тридольного метра (3/3), що викликає різноманітні асоціації: то з жигою, то з лезгінкою, зближуючись із темою багдадського свята в «Шехеразаді» М. Римського-Корсакова, то з типовими фігурами вальса-бостона. Відтворюючи атмосферу захопленого тріумфу, як і завжди у творах

французького імпресіоніста, насичену швидше розсіяним світлом, ніж яскравими фарбами, композитор не забуває про колізії *Allegro vivo*, двічі цитуючи його: у вступі, де скрипка *dolce sostenuto*, у дещо вповільненому темпі (*Meno mosso*) проспівує вихідну елегічну мелодію першої частини, і напередодні кульмінації перед початком репризи складної тричастинної форми, що збігається зі скандуванням терцового мотиву другої теми цієї ж частини циклу.

Звертаючись до драматургічних можливостей обраної музичної форми, К. Дебюссі вписує в неї безліч контрастних образів, які відтіняють основний і розкривають його різні грані. У цьому йому допомагають ансамблеві засоби, що дозволяють створити різноманітні тематичні й фактурні комбінації завдяки природній диференціації інструментальних тембрів. Вступ відкривається «пейзажними» фігурами фортепіано з мелодично осмисленими нижніми звуками, при перенесенні яких із примарних «верхів» у середній регістр (витримане *pp*), вступає скрипка з цитатою з першої частини циклу зі збереженням барви *g-moll*. Основна тема проводиться у впевненому *G-dur*, у первісно заданому темпі, причому її абсолютна сольність у першому реченні нагадує про каденції зі вступу Інтермедії. У другому реченні вихідний танцювальний рух постає в новому варіанті, проводиться в супроводі акордових вертикалей рояля, верхні звуки яких утворюють відносно самостійну, не позбавлену співучості мелодійну лінію. Новий образ намічається в ц. I, де остинатна формула, яка вимальовує нижньою терцією тонічного акорду в низькому регістрі скрипки, слугує тлом, – зауважимо, вирослим із темряви, отже, таким, що містить «пам'ять» про неї, є маркованим мотивом рояля. Не виливаючись у більш або менш масштабний розділ, цей комплекс швидко змінюється ще однією темою, яка відбрунькувалася від початкового звороту другого речення першої та широкого стрибка зі зв'язки. Під «темою» тут мається на увазі складно організована музична тканина, складена із чотириголосся

фортепіано та ще одного голосу – скрипки. К. Дебюссі підкреслює зміну «картинки» метроритмічними засобами, виставляючи $3/8$ на противагу $9/16$, які позначали вихідну тему основного розділу частини. Примітно, що обидва розміри подано в дужках, це свідчить про їхнє призначення не стільки як указівку на зміну власне розміру, скільки внутрішню пульсацію – майже диригентська мета, що має на увазі не зміну «сітки», а характер руху.

Мелодія скрипки становить танцювально-ігрове начало. Вона абсолютно квадратна за структурою й містить остинатну повторність мотивів. Деталізація штрихів надає їй шарму жіночного кокетства, а розташування в низькому, «грудному», регістрі – властивості колоратурного меццо-сопрано. Рояль веде свою партію у всеозброєнні фактурних можливостей клавішного інструмента. Бас описує хроматичну послідовність, верхній голос приймає на себе *perpetuum mobile* тріолей, заданий скрипкою у зв'язці, один із середніх становить терцову через октаву втору баса, а другий веде контрастну відносно скрипкової мелодію, що також не позбавлена танцювальності та утворює квадратні чотиритакти. Паралелізм партій зберігається і в другому періоді, *crescendo* якого підводить до тоніки *G-dur*, а відновлення танцювального соло скрипки сповіщає про настання репризи. У ній фортепіано, повернувши повноваження носія рівномірного руху скрипки, награв мелодію, яка одночасно нагадує друге речення вихідної теми й тенорову партію фортепіано в середньому розділі.

Серединний розділ всієї форми Фіналу Сонати рельєфно виділяється в контексті образного світу частини. Він написаний у темпі, удвічі повільнішому порівняно з першим розділом, забарвлений у «романтичні» тони *h-moll* і містить характерні прикмети вальсу-бостона: м'який, глибокий бас, зупинка на другій долі такту, короткі мотиви. Не позбавлену м'якості тему з хроматичними ковзаннями, інтонаціями-зітханнями

ведуть обидва інструменти в три голоси, а типово вальсова пластика «кружляння» постає у виконанні скрипки. Плавна течія музичних звуків порушується вторгненням у первісному темпі спільної каденції солістів, яка розчиняє рельєфний тематизм у фактурних прийомах. Наступна побудова насичена внутрішньою енергією. Скрипка нескінченно повторює двотактову фразу в низькому регістрі, а фортепіано в басовому ключі веде «заклинальну» мелодію, яка обіграє терцовий мотив, що в інверсії відтворює вихідне обернення другої теми *Tres anime*. Зауважимо, що ідея терцовості вже реалізувалася у фіналі в *ostinato* скрипки в переддень другої теми цієї частини циклу. У кульмінаційний момент наростає напруга (*Poco a poco animato*), струнний інструмент підхоплює «заклинальну» мелодію в дуже високому регістрі та грає її *quasi* – канонем із роялем. Виникає ефект постійного виходу теми на поверхню, створюючи ситуацію очікування якогось проголошення, результату. Замість цього звучання обривається (*subito p*) та починається тематична реприза фіналу. Як часто буває у К. Дебюссі, вона істотно усічена. Скрипка веде тему паралельно з акордово викладеним вільним її варіантом у фортепіано (власне, збігаються вихідні звороти, відповідно, шістнадцятими й восьмими, і подальший спадний рух). У *Meno mosso* ще раз змінюється характер руху, утворюючи два ритмічно самостійні ряди: 6/16 у скрипки, 3/8 у рояля. Аналогічно оформлений тематизм. Скрипка *staccato* грає остинатну фігуру легкими шістнадцятими, а фортепіано поза супроводжувальними голосами – типову для К. Дебюссі тему-арабеску *marcato*, яка приводить до кульмінації – стрімкого пасажу скрипки й акцентованих акордів рояля (тризвуки *fis-moll*, *gis-moll*, *H-dur*). Повторений іще раз на малу терцію вище цей епізод завершується тризвуком *D-dur* (домінанти тональності), після чого починається кода подвійним *ostinato* скрипки й фортепіано, які зберігають тематичну незалежність і за допомогою яких здійснюється поступовий підхід до кульмінації – підсумку, що закріплює образ радості.

Узагальнюючи зроблений аналіз, можемо резюмувати, що кожна з трьох частин Сонати демонструє різний підхід до камерного ансамблю. В *Allegro vivo* перевагу надано монологічного началу, образ створюється щонайперше за допомогою мелодично представленого тематизму, унаслідок чого велика увага приділена скрипці. Для фортепіано залишаються переважно приховані або явні контрапункти, гармонічне й фактурне «розспівування», що не виключає і – часом – тематичного амплуа. В Інтермедії відповідно до програмного підтексту авторського найменування відбувається персоніфікація інструментів, які поступово беруть участь у діалозі один із одним. Театралізація образів, що передбачає «пластичну драматургію», зумовлює активізацію факторів руху, інтонаційних жестів, коротких реплік, метроритмічних комбінацій. У Фіналі партнерські дії спрямовані на створення складно організованої музичної матерії та її рухливості, що виникає за рахунок змінюваності прийомів викладу. Так само, як в Інтермедії, важливим засобом виразності є часова впорядкованість, аж до асинхронності ритмічної пульсації в учасників ансамблю. Чималої значущості набувають сонорно-акустичні ефекти, що досягаються за допомогою розрідженої та щільної фактури, одноголосся й багатоголосся, а також реєстрових зіставлень. Із композиційно-драматургічного погляду Фінал становить «вузол» змістових ліній усього циклу, опрідметнених за допомогою цитат, «естафети» ліричних епізодів, оперування музичним часом, деякими принципами формоутворення (багатотемність, яка призводить до «монтажності» структури). Традиційно Фінальним можна вважати заключний «висновок», останнє слово завершальних тактів, і це – слово радості. У ньому виражена не бетховенська віра в розумність буття, а істинно французьке захоплення досконалістю його форм, які зберігають свою естетичну цінність, незважаючи на трагічні колізії сучасного композитору життя. Цікаво, що в сонатному циклі К. Дебюссі відсутня наскрізна лінія опору, подолання, так

само, як у ньому немає місця для глибоких філософських роздумів. Зв'язки між частинами забезпечуються шляхом «приєднання», що не виключає й більш складних відносин під знаком «анти» у перших двох та ролі узагальнення, покладеної на Фінал. Отже, перед нами, безперечно, соната як твір концептуальний, хоча й такий, що не має жодної сонатної форми й підкорюється трохи іншим логічним законам, викристалізованим у французькій інструментальній традиції впродовж трьох століть та індивідуально інтерпретованим у стилі композитора, якому судилося вивести національне музичне мистецтво на орбіту художньої культури ХХ століття.

Глава 3. Струнні ансамблі М. Равеля за участі фортепіано

На відміну від К. Дебюссі, який створював камерно-інструментальні ансамблі в діалозі з традицією, М. Равель розробляв цю галузь національного мистецтва, успадковану ним від учителя – Г. Форте – під знаком сучасності. Серед п'яти написаних ним у цій галузі творчості опусів жоден не повторює інший у плані виконавського складу. Віддавши данину наставнику присвяченим йому Струнним квартетом (1902–1903 роки), композитор розширює коло тембрових поєднань в Інтродукції та алєгро для арфи, смичкового квартету, флейти й кларнета (1906 рік). Пробуючи далі свої сили в жанрах фортепіанного тріо (1914 рік) і сонати, одна з яких призначена для нетрадиційного для класико-романтичної музики дуєту струнних – скрипки й віолончелі (1920–1922 роки), друга – для більш звичного союзу скрипки й фортепіано (1927 рік). Останній залучений також у програмній рапсодії «Циганка» (1924 рік). Як бачимо, фортепіано не є неодмінним учасником камерно-інструментальних ансамблів М. Равеля, хоча й охоче використовується ним. Чи не більшою мірою його цікавлять

виражальні можливості смичкових, і він не нехтує нагодою звернутися до них у різних тембрових поєднаннях. Показово, що без них не обходиться жоден із названих творів. Що ж до фортепіано, то ресурси цього інструмента композитор активно опановував у спеціально розрахованих на нього творах, успішно конкуруючи з К. Дебюссі.

Слід зазначити, що інтерес до жанрової сфери камерного ансамблю М. Равеля не був викликаний особливим творчим завданням відродження національного досвіду в цій галузі, що належить до далекого минулого, як це відбувалося у Клода Дебюссі. Його стимулювала внутрішньостильова потреба в такому висловлюванні, яка проявилася в оркеструванні М. Равеля й опрідметнилася в ансамблевих творах. А. Альшванг указує також на звернення композитора до «маленьких інструментальних ансамблів як інструментального супроводу до пісень на слова С. Малларме та до “Мадагаскарських пісень”» [1, с. 165]. Отже, інструментально-ансамблева музика не стоїть осібно в творчому доробку композитора, а посідає паритетне місце поряд із іншими жанровими сферами. Відповідно до дослідницької мети цієї роботи звернемося до камерно-інструментальних творів М. Равеля за участі фортепіано. Оскільки рапсодія «Циганка» не входить до їхнього загальновизнаного списку через приналежність до жанру концертної програмної п'єси, в актив аналізу включені Соната для скрипки й фортепіано, а також Фортепіанне тріо.

Соната для скрипки й фортепіано складена в післявоєнний період (роки її створення – 1923–1927) та відзначена новими стилістичними рисами.

За словами В. Смирнова, «Равель звернувся до звільненої від гармонічних барв мелодії та контрапункту (діатонічного – французького, а не хроматичного – бахівського). Проте його мелос, – зауважує далі автор, – нічим не схожий на механічну, зовні “динамічну” лінеарність, а має діатонічно-ясний склад <...> запозичує свою свіжість у ладових поворотах

<...>, у ритмічній плинності, вільній від суворої періодичності <...>» [10, с. 317–318]. Разом із тим, у Сонаті зберігаються чисто равелівська цікавість до музичної пластики, темброво-акустичних ефектів, тематичної спаяності різноманітних деталей, несподіваних штрихів, що вносить у загальну образну картину пікантність, типово французьку витончену дотепність, схильність до багатопланового втілення гри, спрямованість до колишнього національного мистецтва, робота з різними жанровими й Стильові «зразками».

Багатий родовід Сонати охоплює жанрову традицію XVIII століття в її різних історико-культурних заломленнях. Із музичним бароко її пов'язує принцип зіставлення контрастних різних п'єс; із вiденським класицизмом – тричастинна будова циклу із сонатною формою в його початковій фазі. Неоднозначність генези цього твору зумовлює можливість його різного прочитання. В. Жаркова вбачає в ньому тип концептуального жанру, позначеного рисами формулювання мети й у цьому сенсі – фіналоцентризму.

Безпосередньо названа авторка не оперує такими поняттями, однак наведений погляд впливає із запропонованого нею трактування драматургічної ідеї опусу як «сходження від ідилії до філософської гри» [3, с. 361].

Як бачимо, притаманна М. Равелю схильність до «зашифрованих» висловлювань, посилювана до кінця його життя, дає про себе знати в Скрипковій сонаті відкритістю для можливих тлумачень.

Отже, у Сонаті три частини. Якщо порівняти її з класичною композиційно-драматургічної моделлю, то впадає в око відсутність медитативного «центру», який забезпечує темповий, семантичний, психологічний контраст усередині циклу та підкріплює дію ключової сонатної опозиції активних крайніх частин і споглядальної серединної. М. Равель порушує цю канонічну симетрію, вибудовуючи своєрідне

crescendo: перша частина, *Allegretto*, – чверть із крапкою = 76, друга, *Moderato*, – чверть = 108, третя, *Allegro*, – чверть = 152. Тим не менше, зберігаються завуальовані, опосередковані зв'язки з усталеними нормативами. Так, ніжна лірика, відображена в початковому розділі циклу, частково компенсує відсутність власне повільного висловлювання; далі йде скерцозно-ігровий образ, після чого настає черга невпинного руху, що нагадує про колообіг фінальних рондо.

Іще прозоріші аналогії виникають між равелівською Скрипковою сонатою та прийомами формоутворення епохи бароко. Кожна з її трьох частин має ясний жанровий прообраз, двічі – у *Moderato* й *Allegro* – виведений у заголовок, відповідно, «Блюз» та «Вічний рух» («*Perpetuum mobile*»). Що ж до *Allegretto*, то воно становить типову пастораль, атрибутовану характерними ознаками жанру. Тож у Сонаті проявляються скупність і спорідненість із бароковою *sonata de camera*. Цей зв'язок виявляється і в обраному композитором типі контрасту. Цикл вибудовується за принципом зміни різних рухів під час панування танцювальності й «чистої» моторики – двох найважливіших показників інструменталізму – XVII–XVIII століть. До цього історичного часу відсилає й оперування звуковим простором, що особливо рельєфно виділено в умовах взаємодії різнометрових, наділених акустичними рисами інструментів: струнного смичкового з його «тяглим», вібруючим, хвилюючим звуком і клавішного, у чийй повній назві не випадково є визначення «ударний». Тож до акустичного розведення простору, освоєного епохою бароко, додається темброво-фонічний, завдяки чому виникає барвисто-мальовниче звукове полотно.

Зміна типів руху й простору не тільки є засобом композиційно-драматургічної організації циклу, але й проектується на трактування інструментального дуєту, яке реалізує специфічну поліфонію акустичних, темброво забарвлених просторів. Незважаючи на те, що партнери постійно

обмінюються рольовими функціями (як у класико-романтичному ансамблі) та об'єднані спільним тематизмом, між ними постійно зберігається звукова дистанція, індивідуальна свобода висловлювання, «недоторканість», подібно до того як в іспанському фламенко танцюристи довго «приміряються» одне до одного, створюючи власний хореографічний малюнок. Оскільки в кожній із частин Сонати такий підхід до скриpkового-фортепіанного діалогу вирішується по-своєму, народжується маленький «хореографічний спектакль» із власною драматургією, гармоніюючи як із балетно-симфонічними, так і чисто інструментальними опусами композитора.

Зміст *Allegretto* М. Равель розкрив у бесіді з М. Розенталем. Відчувши під час перебування в Англії тугу за батьківщиною, він подав усе, що, на його думку, символізує Францію, а саме її провінцію, село, ферму. «Що особливо чути на фермі? – запитує композитор. – Пташиний двір, кудкудакання курей. Я побачив це так ясно, що коли того ж вечора я почав складати Сонату, перша частина стала результатом цієї ностальгії. Мені хотілося, аби тут об'єдналися тягла лірична фраза (спогад) і конкретний елемент, <...> природа в її повсякденному вираженні <...>» [цит: 3, с. 354]. У цій своєрідній «програмі» хочеться виділити останній момент. Попри те, що до часу створення Сонати імпресіонізм – і в живописі, і в музиці – утратив колишню актуальність, проте, мабуть, саме в першій частині циклу простежуються зв'язки з неповторною аурою імпресіоністичних живописних і звукових пейзажів. Із вибагливого, постійно змінюваного ладового забарвлення головної теми, яка нагадує імпровізований наспів на пастушому ріжку; немов легкої музичної тканини, позбавленої важкої противаги басів; переважної гри фортепіано в скриpkовому ключі; Фоніки створених консонансів; витриманості єдиного світлого настрою, що майже не знає контрастних перемикань, народжується «зримий», відчутний образ пленеру.

Імпресіоністична вишуканість музичного висловлювання не заважає ясності, членовності, рельєфності композиції *Allegretto (G-dur)*. Воно написане в сонатній формі з проведенням головної теми в кінці експозиції, що зближує її з рондо-сонатою, стислою репризою та кодою. Головна партія становить період із двох речень, що включають по два проведення вихідної фрази. Відкриває її одноголосна абсолютно позбавлена будь-якої фактурної підтримки мелодія фортепіано, яка не стільки «проспівується» скільки «наспівується» («награється»). У ній очевидні танцювальні прообрази, що постають із вихідного розміру 6/8 і повторюваних ритмічних фігур (восьма – дві шістнадцяті – восьма – три восьмих). Однак М. Равель постійно грає ритмічними, ладовими, артикуляційними одиницями, створюючи відчуття звільненості від будь-якого диктату, безпосередності й одночасно деталізованості заявленого образу. Так, він змінює метр (6/8, 9/8, 6/8), то подовжуючи, то скорочуючи остинатну формулу та позбавляючи її суворої періодичності; варіює послідовність звуків у повторюваних групах тонів; мислить то тривалою фразою, що охоплює два такти, то короткими мотивами; удається до прийому ладової змінності, швидко чергуючи мажорний і лідійський тетракорди, мінорні тризвуки, елементи пентатоніки. При цьому мелодія чітко ділиться на тритактові фрази, а з нею й звучання. Функції партій ясно розділені: мелодичний рельєф вимальовує скрипка на квінту вище порівняно з фортепіанним «зачином», клавішний інструмент створює мерехтливе тло за допомогою *quasi-tremolo* октав. До того ж виникає накладання різних звуковисотних площин, що підкреслює функційну розведеність партнерів, незважаючи на те, що ці партії в одному регістрі. Уникаючи простого тембрового перефарбування вихідного наспіву, М. Равель варіює його в другому проведенні згідно із семантичним амплуа скрипки як співучого, ліричного інструмента. Він скорочує кількість танцювальних формул і, навпаки, розширює зону дії пластичних кантиленних зворотів, постійно «заводячи» інструмент у першу октаву, у

той час як фортепіано захоплює все більш високий регістр. Однак композитор зовсім не має наміру занурювати слухача у виниклі «спогади» (згадаймо «програму»), моментально привносячи до ліричного пейзажу гумористичний штрих: скерцозний «конкретний елемент» у лівій руці, що, як уважає В. Жаркова, імітує «кудкудакання». М. Равель і його виділяє звуковисотними засобами – кварта «*cis-fis*» у поєднанні з педаллю «*b*» у фортепіано і «*g*» у скрипки. Отже, музична картина отримує потрійний вимір, у якому водночас зведені ліричний, пейзажний і жанровий «шари». Оновлення вихідного стану в другому проведенні початкової мелодичної думки призводить до його значного розширення – 10 тактів проти 6.

У другому реченні (ц. I) М. Равель значно розширює теситуру; хоча він досі не виставляє басовий ключ, у лівій руці з'являється щось на кшталт «басів» із опорою на «*q*» малої октави (великий децимакорд), права грає тему в прозорому високому регістрі, а скрипка грає орнамент, який рівномірно ллється, заповнюючи весь діапазон звучання. При другому проведенні інструменти за традицією змінюють диспозицію, причому фортепіано грає широкі «арфові» арпеджіо, і отже, прийоми створення живописного тла ніде не повторюються буквально. На додаток до сказаного зазначимо, що згадані децимакорди фортепіано вперше підкреслюються педаллю, яка раніше не виставлялася, очевидно, в розрахунку на пальцеве *legato*. Окрім того, тут посилюється лірична експресія скрипки, завдяки чому досягається кульмінація, що веде в дуже високий регістр і посилена декламаційно – «мовленнєвою» роздільністю кожного звука.

У сполучній партії (ц. 2 + 4 т.) під час утримання вже використаних тематичних ідей просторові характеристики музичної тканини змінюються. У лівій руці піаніста з'являється басовий ключ, а скрипка переходить у «грудний» нижній регістр, унаслідок чого звучання набуває більш темних, «земних» барв. Густиоту й насиченість ліриці похідної теми від головної, дорученої струнному інструменту, надає і ясно відчутна вальсова пластика

мелодичного малюнка. Однак, як і в попередньому розділі експозиції, М. Равель не дозволяє почуттю цілком опанувати музичним висловлюванням. «Мереживні» візерунки спочатку випишує фортепіано, знову постаючи ініціатором дуєтної гри, і негайно скрипка – усього лише через два такти – нагадує скерцозний елемент, на який рояль реагує невагомим рухом паралельних мажорних тризвуків у холоднуватопрозорих верхах, розсуваючи теситуру й створюючи враження «повітря». Тут і вступає скрипка з ліричною темою – варіантом щойно прозвучалої. Якщо у викладі фортепіано вона здавалася лише натяком на ліричне переживання, оповите серпанком поетичної мрійливості, то в повнокровному тембрі вібруючої скрипки (ремарка *espressivo*) вона набуває повноти й проникливості. Цього разу іронічне нагадування про реальність робить клавішний інструмент, причому «леткі» паралельні мажорні тризвуки проводяться в басовому ключі. А резюмує цей специфічний діалог різнопланових звучань фортепіано, збираючи у вертикаль мелодичні фігури теми сполучної партії, які в цій проєкції є засобом кадансового розмежування розділів сонатної експозиції.

У побічній партії М. Равель звертається ще до одного, нового прийому просторової організації музичного звучання. Немов оголюючи акустичні можливості кожного інструмента, він доручає скрипці мелодію широкого дихання, яка «нескінченно» ллється протягом більше ніж тридцяти тактів. Розташована в найбільш вживаній теситурі, вона, нарешті, цілком заволодіває ліричною інтонацією та виразно відтіняється гранично скромним, практично обмеженим грою правою рукою прозорим, типово фортепіанним обертоновим тлом, утвореним вільною послідовністю чистих квінт. Із тематичного погляду мелодія скрипки становить розспіваний, той, що вуалює колишню танцювальність, вільний варіант вихідної музичної ідеї *Allegretto*. Як бачимо, уся експозиція виростає з ініціальної інтонаційної тези, що не перешкоджає виникненню контрастних образів, а при

очевидному домінуванні експозиційності – цілеспрямованості драматургічного розвитку, яку можна визначити як поступову кристалізацію ліричного стану.

Монолог скрипки завершується в сріблястих «верхах», у той час як фортепіано повертає собі роль коментатора й у тихих безтерцових акордах, подвоєних обома руками чистих квінтах знаменує настання кадансової зони заключної партії. Нагадуванням роялем головної теми, розсуванням діапазону звучання обох інструментів до нічим не заповнених чотирьох октав завершується перший розділ сонатного *Allegretto*.

Розробка становить перекомбінування вже використаного музичного матеріалу, що супроводжується постійною зміною просторових характеристик. Фортепіано грає переважно в скрипковому ключі, і лише піднявшись на самісінький верх у кульмінації (ц. 9), поступово скочується в баси, відокремлюючи розробку від репризи. Композитор постійно звертається до техніки контрапункту, доручаючи партнерам то одночасне проведення самостійних мелодичних ліній, то перериваючи плавне висловлювання короткими арабесками, створюючи рухливість музичної тканини та здійснюючи рухливість музичної тканини й тематичний розвиток – тематичний, оскільки будь-яка репліка, аж до простої послідовності двох октавних стрибків, наповнена змістом, викликає пластичні (виразний жест) або словесно-мовленнєві асоціації. Яскравий приклад ідеального двоголосся учасників ансамблю знаходимо в ц. 6, де кожен із них веде свою партію поза будь-якими супровадами голосів. В образному плані центральний розділ сонатного *Allegretto* постає синтезом лірики й танцювальності, який обертається то одним, то другим боком, то зливається в нерозривній єдності, то складає одноразовий контраст. Подібно до експозиції, драматургічний розвиток спрямований на вивільнення захопленого почуття, причому в розробці воно виявляється з

максимально допустимою в такому акварельному контексті силою експресії, що підкреслено скрипковим *tremolo*, який акцентує кожен звук.

У предиктової зоні (від ц. 10) партії ансамблів розташовуються в різних часових, просторово-звукових та семантичних вимірах. У продовження тематичних та артикуляційних ідей кульмінації скрипка прийомом частого *tremolo* виписує «вальсові» звороти, що в умовах первісно витриманого *pp* у низькому регістрі створює таємничий, вібруючий фон. Ліва рука піаніста в глибоких басах грає на лівій педалі домінантове «*d*», а права, так само в басовому ключі, виконує у вигляді двоголосної вільної імітації співучу тему *legato*. Просторово-звуковий поділ партій скрипки й фортепіано підкреслюється різною метроритмічною акцентністю: одночасна гра інструментів, відповідно, у розмірах $9/8$ і $3/4$. Прийом локалізації фактурних пластів поширюється й на репризу. Її початок відзначено сполученням танцювальної головної теми, що відтворюється правою рукою піаніста в розмірі $9/8$, басів у лівій руці, цього разу на тоніці, продовження співучої мелодії з предиктової зони, також у лівій руці, що утворює контрапунктивний голос до кантиленної лінії скрипки, яка грає, як у лівій руці в партії фортепіано, у розмірі $3/4$. Зауважимо, що ліричний комплекс розташовується переважно в середньому регістрі, у той час як танцювальний наспів тяжіє до верхнього й ніби летить над більш щільною фонікою струнно-фортепіанного дуету. Таким чином створюється ефект тембрового багатоголосся, який досягається всього двома інструментами.

Принцип сполучення різних акустичних горизонтів зберігається протягом усієї репризи. Просторовий розподіл музичного матеріалу то поширюється на всю «ширину» клавіатури, то обмежується фортепіанним двоголоссям, у той час як скрипка продовжує свій монолог. У коді (ц. 14) голоси приводяться до розміру $3/4$, а в ц. 15+2 т. – $6/8$, що супроводжується

послідовним сходженням скрипки в прозорі «верхи» і вповільненням темпу, повертаючи до чистого пленеру.

Із погляду композиційного реприза постає суттєво зміненою порівняно з експозицією. У ній повністю змінюється «сценарій» тематичних подій, всуціль до виключення побічної партії та «вальсового» кружляння. Зберігаються, окрім пасторальної головної теми, жанровий скерцозний елемент і злети паралельними мажорними тризвуками, причому весь цей тематичний набір доручено виключно фортепіано. Скрипка ж веде свою партію в дусі «нескінченної» мелодії, доводячи до відчутної «предметності» ліричний потенціал експозиції та розробки. Отже, варіантність, покладена в основу темо- й формоутворення *Allegretto* отримує найбільш послідовне вираження в його репризному розділі.

Під час переходу до другої частини Сонати – «Блюзу» – свідомість немов робить стрибок у культурно-історичному часі: із витонченого європейського передвоєнного декадансу композиторська воля переносить нас в американізований післявоєнний художній світ жорстких ритмів. Імітація гри на банджо (акорди *pizzicato* скрипки), томно-ледачі інтонаційні жести струнного інструмента, різноманітність ритмічних фігур, домінуюче *staccato* фортепіано, загальна імпровізаційна розкутість музичного процесу створюють майже натуральну імітацію джазової композиції. І все ж, незважаючи на очевидну «портретну» подібність до заокеанського прообразу, равелівський «Блюз» викликає абсолютно французькі асоціації, нагадуючи іронічні жанрові сценки на картинах Е.-Ж. Тулуз-Лотрека. Чого варта ремарка *nostalgico* перед вступом «глісандуючої» скрипки!

Ігрова природа п'єси заявляє про себе у використанні різноманітних звукових кунштшюков скрипки: виконання біля грифа та біля підставки, звернення до «грудного» й «фальцетного» регістрів, зміна прийомів *arco* і *pizzicato* тощо. Свої риси безперечного соліста скрипка проявляє протягом усієї головної партії. Більше того, їй доручають і вступні

такти, які вона вільно заповнює широкими акордами *pizzicato* і *G-dur*, у той час як фортепіано, що підключається в сьомому такті, марно намагається за допомогою кадансової формули залучити її в *As-dur*. Отже, залишаючись на других ролях, фортепіано організовує вихід партнера, чому чимало сприяє рівномірний рух із підкресленням сильної долі вертикальним «потовщенням», яке регламентує зміну синтаксичних одиниць скрипкової мелодії.

Картина змінюється в побічній партії, де кожен інструмент наділений власним тематизмом і часовими характеристиками. Клавішний – грає гостро ритмізовано синкопами й пунктиром тему, що нагадує танго, а смичковий – мелодію широкого дихання, експресія якого близька академічному вокалу. Тож знову виникає специфічний різновид поліфонії, базований на одночасному контрасті різних стилістик і типів руху.

Як і в *Allegretto*, у кінці першої частини музичної форми «Блюзу» повертається головна тема, але цього разу вона виникає на тлі тематично багатоскладової партії фортепіано, яка включає обернення побічної теми. Цей момент відповідає заключному розділу сонатної експозиції.

У розробці (ц. 15) фортепіано бере реванш за відносно скромну роль на початку експозиції та виконує функцію лідера. Тут активно обігруються обернення побічної теми, причому М. Равель постійно змінює фактурні прийоми: спершу тему веде права рука при повному мовчанні лівої, але під акомпанемент скрипки. Потім обидва ці голоси переносяться в партію рояля, а смичковий інструмент виконує канонічну імітацію з темою партнера. Іще далі виникають акордові «потовщення», на тлі яких скрипка імпровізує з включенням декламаційно-мовних зворотів. Новий етап (другий розділ розробки) пов'язаний із максимальним ущільненням музичної тканини, і отже, стратегія центрального розділу сонатної форми підпорядковується логіці поступового розбухання звукової матерії, що нагадує аналогічний прийом у равелівському «Болеро». Кульмінація

оформлена як остинатна пульсація чотиризвучних акордів скрипки *pizzicato* з використанням *glissando*, гостро ритмизованої мелодії в лівій руці піаніста й синкопованих повторюваних мотивів у правій. Весь цей комплекс чергується з нагадуванням вихідного обернення головної теми фортепіано на тривалому тлі смичкового інструмента. Зауважимо, що роялю набагато важче, ніж скрипці, домогтися глісандового звукового ефекту, і немов компенсуючи відсутність цієї властивості, він спершу демонструє власні можливості такого роду пасажем, який «ллється», а потім, під час повторного проведення вихідного мотиву продовжує його в пристрасній, із елементами декламаційності мелодії (ц. 8). Новий вимір вона отримує при переході до скрипки, яка в дуже високому регістрі вільно імпровізує на задану тему, задіюючи не тільки характерні глісандові звороти, але й примхливу ритміку. Одночасно фортепіано грає ідеально рівномірний *ostinato* чвертями та власну тему *marcato*, вигадливо розташовану щодо тактової риси, але яка завдяки рівному руху восьмими також несе ідею *ostinato*. Виникають три по-різному організовані часові пласти. У верхньому, у партії скрипки, – рух регулюється непередбачуваністю зміни різних ритмічних груп: двох шістнадцятих і восьмої, залігової з подальшим тривалим звуком, восьмою й чвертю, лігою через тактову риску. Цей процес пронизаний принципом синкопи, який отримує різні втілення. Два часові пласти містить партія фортепіано. Вони реалізують іншу ритмічну ідею – остинатності, проте в крайніх пластах фактури (розподілені між обома руками вертикалі) витримана регулярна акцентність, а в середньому (виклад теми-мелодії) – нерегулярна. Тут виникає асоціація з хабанерою в її різних композиторських інтерпретаціях: Ж. Бізе («Кармен»), К. Дебюссі («Вечір в Гренаді» з фортепіанного циклу «Естампи») й самого М. Равеля (фортепіанна п'єса й третя частина «Іспанської рапсодії»).

Окреслений ансамблевий комплекс відкриває репризу. У продовження взятої ним екстатичної ноти на сцену виходить побічна тема,

що набуває тут надзвичайної щільності звучання. Скрипка грає широкими акордами *pizzicato*, а рояль – насиченими вертикалями, що заповнюють всю клавіатуру, при динаміці від *ff* до *fff*. Отже, почавши сходження по лінії накопичення експресії ще в розробці, музична емоція досягає свого максимуму в репризі, нагадуючи вже не тільки равелівське «Болеро», а й традиційні «Вакханалії» в операх французьких композиторів XIX ст., зокрема, у «Фаусті» Ш. Гуно, і фіналах симфоній Г. Берліоза.

У коді (ц. 12), немов у знеможі, скрипка та рояль по черзі відтворюють фрагменти «своїх» тем (*p*) і ніби в останньому пориві злітають до заключного акорду. Блискучий номер програми паризького кабаре завершено.

Якщо в перших двох частинах Сонати оперування різнорідними часом і простором слугували засобом створення картинних асоціацій, то в її фіналі вони постають у чистому вигляді, як ключові категорії самого буття, утілені музичними засобами. Присвоєне йому авторське найменування – «*Perpetuum mobile*» – відкриває завісу над задумом композитора, який поставив за мету відтворення вічного двигуна життя. Із огляду на схильність М. Равеля до прихованих або досить прозорих посилань на музичні твори минулого («Епітафія Куперену», яка воскрешає, здавалося б, забутий жанр епохи бароко; «Шляхетні та сентиментальні вальси» – данина Ф. Шуберту, що писав твори з аналогічною назвою: цитата-алюзія першого «Мефісто-вальсу» Ф. Ліста в «Скарбо» із фортепіанного циклу «Нічний Гаспар» та ін.), неважко встановити романтичні прообрази фіналу Сонати, зокрема, трактування заключних рондо, що становлять свого роду «карусель» осіб і подій, у фортепіанних сонатах К. Вебера і Р. Шумана. До речі, фінал Першої сонати для фортепіано К. Вебера часто використовують як самостійну п'єсу під назвою «Вічний рух».

Завершальна частина равелівського опусу якнайкраще відображає властиве автору як французькому композиторові розуміння «руху». Убачаючи в цій категорії один із суттєвих показників певного національного мислення, К. Мелік-Пашаєва зазначає, що німецькій культурі більше притаманне розуміння руху як становлення й розвитку, французькій же – як перебування, розтягування, своєрідної вібрації звукопростору. У другій із них, за словами музикознавця, рух постає «як сутність просторової концепції музичного твору <...>» [7, с. 471]. Сказане не означає, ясна річ, відсутності тематичного розвитку, просування та кульмінації, а лише вказує на наявність типу форми, яку ця дослідниця називає формою-станом на противагу «німецькій» формі-процесу. Вона характеризується безперервним оновленням за рахунок широко застосовуваної варіантності – «цвітіння, такої собі орнаментальності», тонкої гри «відтінків музичної тканини твору» [7, с. 476]. Наведені спостереження якнайкраще підтверджуються Сонатою М. Равеля в цілому, особливо, – фіналом, який становить конденсат не тільки цієї риси музичної форми, а й тематичних деталей усього циклу. Дозволимо собі ще раз процитувати К. Мелік-Пашаєву, що знайшла, на наш погляд, абсолютно точну метафору, яка визначає художній феномен просторового трактування руху. «Звуковий світ, – пише дослідниця, – уявляється кристалом, що обертається в просторі, і його грані висвічуються то одним, то іншим кольором» [7, с. 476]. У цьому разі «повороти кристала» вихоплюють різні фрагменти попередніх частин, немов поєднуючи їх в одночасності. В. Жаркова відзначає у зв'язку із цим відтворення трансформованого «мотиву кудкудакання», використання великих септим (уточнимо: зменшених октав і великих септим) із першої частини, цитату її головної теми, синкоповані ритми «Блюзу» [3, с. 360–361]. Власне просторово-часові засоби розкриваються у трактуванні ансамблю. Тут у чистому вигляді постає принцип розділеності партій, які ніде, за винятком вступу,

не вступають між собою в діалог-перекличку, діалог-взаємодію, утворюючи два самостійні пласти, кожен із яких існує за власними законами. Починаючи з моменту вступу головної партії (ц. I) і до самого кінця скрипки доручається чиста моторика, виражена за допомогою рівномірного руху шістнадцятих. Це і є знак абсолютного часу, на звуковій авансцені якого фортепіано розіграє ексцентричний спектакль, немов жонглюючи різними ритмічними, фактурними, тематичними елементами. М. Равель звертається до змінної ритмічної пульсації, чергування мелодично змістовних фраз і суто «ударних» деталей, постійно оновлюючи музичну тканину. Інтенаційне оновлення в межах «загальних форм руху» відбувалося і в партії скрипки, що супроводжується зміною теситури, яка дозволяє створити в цьому механічному бігу внутрішнє «життя», надати йому осмисленості, включати в споглядуване ціле не як нейтральний фон, а як частину живої матерії. У драматургічному плані виділяються дві кульмінації – обидві в зоні побічної партії, відповідно, в експозиції (*H-dur*) і репризі (*G-dur*), причому перша з них розташована всередині цього розділу, а друга відкриває його. В епізодах у фортепіано виникає діалог «ударних» елементів і мелодичних фраз, які претендують на ліричний вислів. Генеральна, третя, кульмінація збігається з початком коди (ц. 16), де проходить цитата головної теми *Allegretto*.

Підхоплюючи метафору звукового кристала, зазначимо, що будова фіналу равелівської Сонати виконана з максимальною архітектонічною, майже «інженерною» упорядкованістю. Композитор ясно членує музичну форму на синтаксичні та композиційні одиниці, які разом становлять сонатну схему з епізодом замість розробки. У цьому також проявляється просторовість форми-стану, що складається з підігнаних один до одного «блоків», яким у цьому разі відповідають розділи сонатної структури, позбавленої причиново-наслідкових зв'язків. Звідси – вічний рух стає впорядкованим і осягненим для ока, утрачаючи закладений у самій його

ідеї характер суцільного, недиференційованого потоку. Велика роль у цьому належить фортепіано. При всіх ритмічних забаганках, змінах якості пульсації воно незмінно акцентує сильну долю, створюючи чітку метричну сітку й тим самим квантуючи музичний час, керуючи ним.

Здійснений аналіз Сонати М. Равеля дозволяє зробити деякі висновки, що стосуються тлумачення композитором обраного жанру. Обумовимо: під «жанром» у цьому разі мається на увазі тип музичного твору, призначеного для певного інструментального складу. Інакше кажучи, окреслене поняття вбирає в себе ансамблеві й темброві характеристики. Співпала за часом із розквітом неокласицизму, соната стикається з ним у плані спілкування з минулим музичного мистецтва через звернення до класико-романтичної жанрової традиції. Однак, на відміну від своїх молодших сучасників – Ц. Хіндеміта, Б. Бартока, І. Стравінського, які також мали досвід творчості в руслі цієї традиції, – М. Равель залишається вірним імпресіонізму, доказом чого може служити звукова багатовимірність його опусу й сам феномен звучання як засобу створення багатогранної образної палітри. Кожна частина циклу подає особливий звуковий світ, унаслідок чого контраст між ними здійснюється на темброво-фонічному рівні.

В *Allegretto* М. Равель використовує обертонові властивості рояля, що причому досягаються майже без допомоги педалі – завдяки специфічному мелодичному малюнку, звивистість якого дозволяє швидко охопити досить широкий діапазон, у той час як рухливий темп і *legato* перешкоджають виникненню акустичних «порожнин» між окремими тонами, заповнюючи простір. Композитор не рекомендує зловживати педаллю, виставляючи її вкрай ощадливо, і уникає великої кількості звукових «плям», «туманностей», лише зрідка вдається до них як до короткого штриха, який додає до прозоро виписаної картини ноту загадковості й легкої мрійливості. Уже тут виявляється схильність

М. Равеля до ясної пальцевої «дикції», виразної артикуляції, чіткого звукового контуру, що несподівано зближує його з класичною декламацією та органічніше – із національної клавесинною традицією. Така ж легкість і прозорість передбачаються і в партії скрипки, що, утрачаючи щільність вібруючого звучання, підносить мелодійні фрази, немов наспівуючи. У «Блюзі» акустична картинка різко змінюється. Фортепіано «згадує» про своє походження, а скрипка широко експлуатує «ударні» можливості, які виходять із її щипкової природи, і глісандові ефекти. Інакше кажучи, М. Равель не обмежується якоюсь однією концепцією музичного звучання й відповідним амплуа інструментів, видобуваючи доступні їхній механіці виражальні засоби й не долаючи її обмеженості, а довіряючи її специфіці та розкриваючи її. Це справжній «ансамбль звучань». І все ж, попри всю новизну трактування інструментального дуету композитор зберігає таку найважливішу традицію, як режисуюча роль фортепіано. Вона заявляє про себе, перш за все, в організації музичного часу, що набуває особливої значущості в умовах описаної вище концепції метро-ритмічного начала. У *Allegretto* рояль ненав'язливо виконує покладену на нього місію регулятора процесу руху за допомогою м'яких акцентів, які відзначають момент взяття органного пункту, сплеску короткого арпеджіо, виставленої педалі, рівномірного чергування інтервальних і акордових вертикалей. Особлива функція при цьому належить лівій руці піаніста, подібно до досвідченого капельмейстера перешкоджає розповзанню музичної тканини в часовому континуумі. Із іще більшою очевидністю режисерське призначення фортепіано проявляється в наступних частинах. У «Блюзі» воно «тримає» метричну сітку, а в «*Perpetuum mobile*» забезпечує подільність звукового потоку партії скрипки на рівні відрізки – такти. Отже, темброво-акустичні, просторові, часові властивості ансамблю, поряд із функційною диференціацією його учасників, позначаються фактором розвитку та єдності не меншою мірою, ніж власне тематичні. У цьому плані вони самі

постають носіями тематичного змісту Сонати і, як наслідок – її образного світу.

Інший підхід до ансамблю М. Равель демонструє у **Фортепіанному тріо** (1914 рік). У цьому творі безперечним лідером постає рояль, що не означає, ясна річ, відсутності уваги до струнної пари. Панування клавішного інструмента виявляється в його рішучій першості як носія тематизму, організатора кульмінацій, процесу темо- й формоутворення, творця багатогранної звукової палітри, у якій властиві йому барви визначають акустичний образ твору. Навіть тоді, коли мелодійна ініціатива передається скрипці або віолончелі, або їм обом, фортепіано створює особливу обертоново-фонічну ауру, зближуючись зі специфічним звучанням арфи. Нерідко союз ансамблевих партій вирішується за принципом додатковості, що породжує різні семантичні ряди, і на перший план виходять діалогічні прийоми організації музичної фактури. Отже, композитор не відмовляється від традиційного здійснення спільної гри, поєднуючи з індивідуальним її рішенням.

У фортепіанному тріо чи не більшою мірою, ніж в аналізованій Сонаті, виявляється загадковість, приховування справжнього змісту авторського висловлювання. Наприклад, В. Смирнов вважає, що хоча воно завершувалося під час війни, «у ньому відсутні похмурі, важкі настрої, а є суворозосередженість, палка жвавість, життєствердність». Музикознавець пояснює такий характер Тріо тим, що військові випробування не зломали М. Равеля, його віри в кінцеву перемогу гуманізму» [10, с. 307]. Навпаки, В. Жаркова застосовує відносно нього епітети «драматичне» та «експресивне» [3, с. 308]. Як видається, емоційно-образний світ твору складають множинні контрасти, що не допускають однозначних визначень. Так, за дещо меланхолійною, позначеною короткочасними спалахами екстазу першої частини йде ігрова друга, що змінюється похмурою третьою, яка прийомом *attacca* переходить у натхнений фінал. Найбільший

контраст, що доходить до антитези, припадає на межу останніх двох частин, це нагадує про старовинну танцювальну сюїту, де наголошувалося на диспозиції найбільш повільного та найбільш моторного номерів – сарабанди й жиги, також розташованих під кінець циклу. На схожість із сюїтою вказує й різноманітність кожної частини Тріо, що не виключає їхньої звукової, фактурної, ладової, ансамблевої деталізації. Розділи циклу об'єднані монотематичною ідеєю, закладеною в початковій темі *Modere*, унаслідок чого в ньому виникають ознаки форми другого плану: варіаційний. Вона ж визначає формотворчі прийоми окремих частин, що у свою чергу забезпечує одночасно стабільність заявленого способу та його внутрішню рухливість. Не менш важливим фактором єдності циклу постає опертя на баскський фольклор і різноманітно подану танцювальність. Відповідно до класико-романтичної традиції всі рухомі частини тяжіють до *a-moll* і *A-dur* із тональним зсувом у повільній із центром *fis-moll*.

Як і в інших інструментальних творах М.Равеля, у Фортепіанному тріо винятковою виразною роллю наділена ритмо-пластична організація музичного тематизму. У виставлених розмірах крайніх частин закладена метрична змінність, яка створила специфічну акцентність, що за принципом подібності відображає різне ритмічне групування. У *Modere* такт, рівний 8/8, розділений на три групи із синкопами в першій і третій: 3+2+3. Однак абсолютна симетрія не виникає через різне втілення ідеї синкопування. У першій групі за подовженою завдяки точці другою восьмою слідує шістнадцята, що загострює ритмічний малюнок і дає поштовх до подальшого руху. У третій групі відбувається гальмування – завмирання на чверті, це породжує очікування продовження. У фіналі використовуються розміри 5/4, 7/4, у яких постійно відбувається акцентне перегрупування. Окреслені метричні вказівки поширюються на ритм музичної форми. Якщо в *Modere* мислення восьмитактами ще може пояснюватися тяжінням М. Равеля до суворих структур, то в *Anime* фіналу відповідність розміру

синтаксичних одиниць демонструється оперуванням п'ятитактами. Розмір 7/4 виставляється з метою продовжити мелодичне розгортання в розвивальних зв'язках і кульмінаціях. Мінлива акцентність в умовах єдиного розміру (3/4) властива моторній другій частині, де вона набуває ігрової семантики, яка кореспондує зі скерцозним генезисом цього розділу циклу. Окрім того, М. Равель удається до прийому поліметрії, коли у двох різних шарах фактури виставляються одночасно 3/4 і 4/2. Найбільш стабільна в метроритмічному плані третя частина, жанр якої – повільний танець-хода, очевидно, виключала часову рухливість.

Перша частина Тріо (*Modere*, 8/8), усупереч традиції, далека й від сонатної форми, і від сонатності як типу мислення. Вона укладається в так зване непарне двотемне «мале» рондо за схемою $A-B-A^1-B^1-A^2$ –(кода). Теми належать єдиному образно-смісловго ряду, але контрастують за типом руху. При збереженні тактового поділу ритмічний малюнок другої теми інший; відсутній пружний пунктир, синкопа між другою і третьою групами, що виникає завдяки лізі, пом'якшена наступними восьмими. Обидва рази тема *B* іде в більш повільному темпі (*Plus lent qu'an debut*), відрізняється співучістю, утворений нею розділ невеликий за масштабами (він становить 17 тактів супроти 34 тактів розділу *A* – тобто вдвічі менше), у ньому відсутні кульмінаційні спалахи, причому при повторенні він слідує відразу після сплеску експресії розділу A^1 , без зв'язки, лише після невеликого двотактового *poco diminuendo* і *rallentando* в кінці, контрастно відтіняючи його та надаючи музиці глибокого вмиротворення.

Особливий звуковий аромат *Modere* виникає завдяки зверненню до засобів модальності. Основна його тема (*A*) переливається фарбами еолійського, дорійського, фригійського, іонійського ладів, а загальна стратегія тонального розвитку вказує на натуральні *a-moll*: власне, починається перша частина Тріо його тонічним акордом. У кульмінації ж тематизм схиляється до пентатоніки. Ладовий зміст другої теми (*B*)

становить майже ідеально витримана «білоклавішна» діатоніка, лише зрідка підфарбовувана мажорним «*cis*». Тільки у зворотній мелодичній «хвилі», у завмиранні, ніби викликаному магією чарівності споглядуваного образу, постають трепетні хроматичні ковзання з подальшим відновленням чистої діатоніки.

Першу частину Тріо відкриває фортепіано. Воно тематично самостійне та утримує роль носія музичної думки протягом усього першого періоду й першого речення другого. Йому ж належить «кульмінаційне проголошення» і наступний «відкат». Скрізь витримується акордова фактура, що, як і звичайно у М. Равеля, слугує потовщенням мелодичної лінії та засобом створення акустичного ефекту за допомогою чергування переважно мінорних і мажорних тризвуків та їхніх обернень із рідкісним введенням специфічної фоніки великих секунд. Певна самодостатність фортепіано змушує поставити запитання про роль струнних. Вони вступають у другому реченні першого періоду та грають із інтервалом у дві октави в першій, із частковим захопленням малої, – віолончель, у третій, із частковим захопленням другої, – скрипка, що створює виразний акустичний ефект «порожнього» простору. У музичному плані ведена ними лінія дублює один із середніх голосів фортепіанних акордів. Коли тематична ініціатива переходить до струнних, між ними розгортається діалог, у якому вихідна музична думка отримує варіантний виклад, що, власне, і підкреслюється висуненням на перший план смичкових. Зміна провідного тембру знаменує собою й активізацію експресії: що першою подає голос віолончель. Щоправда, вона грає у високому регістрі, це, очевидно, пов'язано з бажанням композитора уникнути несподіваної на тлі прозорої аури попередніх структурних одиниць густоти звучання, до того ж зберігається виставлене раніше *p*, але автор обумовлює виразність виконання (ремарка *expressivo*), а скрипці, яка потім вступає, і всьому ансамблю рекомендує грати *Animes peu a peu*, швидко надихаючись на

підході до кульмінації *tutti*. Слід звернути увагу на пожвавлення ритмічної пульсації в партії фортепіано, якому доручаються арпеджовані фігурації шістнадцятими, причому між ними та струнними виникає метричний паралелізм. У той час, як віолончель, а потім і скрипка витримують остинатну фігуру, задану темою рояля, сам клавішний інструмент виконує рівні тривалості, ясно ділячи такт на 8/8, хоча їхнє групування збігається з поділом метра на симетричні частки. Не зайвим буде зауважити, що й у першому, фортепіанному проведенні теми кожна з партій мала власну ритмічну сітку.

Пожвавлення, яке спостерігається з початком другого періоду, забезпечується також прискоренням темпу. Якщо сама тема була позначена метрономічним зазначенням $\text{♩}=132$, то тепер рекомендується грати $\text{♩}=144$, а безпосередньо в кульмінаційному «розбігу» (ц. 2) – $\text{♩}=192$. Певне уповільнення підводить до нагадування теми в новому варіанті, причому набрана швидкість руху виявляється невичерпною: $\text{♩}=176$ (ц. 3). Тут знову одночасно панує рояль, а струнні створюють вібруючий фон. Складно організована тканина перших чотирьох тактів зв'язки змінюється тихими акордами й октавними стрибками фортепіано. Мірним ходом четвертих (за реальною міркою), ремаркою *Rallentizzer* – знаками закінчення першого розділу частини.

Спокій і статика розділу *B* досягаються, окрім більш стриманого темпу, виділеністю мелодичного начала (скрипка, потім віолончель), високим регістром фортепіано, якому доручені тривалі вертикалі, що складаються з двох октав, які одночасно звучать і утворюють специфічну фоніку великих секунд. Друге проведення теми озвучене роялем, у якого вона отримує більше «темне» й густе забарвлення за рахунок розташування в малій октаві. Музика робиться дещо таємничою, готуючи диво сходження нового варіанта теми від «*a*⁴» до «*a*», що інтонується скрипкою на тлі

написаної на трьох нотних станах партії рояля, чії пересувні гармонії на органному басі «е» охоплюють широкий простір клавіатури.

Проминання цієї специфічної «тихої» кульмінації, що абсолютно втрачає темпову жвавість ($\text{♩}=100$ супроти $\text{♩}=122$ початку розділу), відбувається у своєрідному ліричному доповненні-післямові, коли фортепіано чотири рази проводить у басах перший такт теми *A* на тлі барвистих плям багатозвучних вертикалей, а скрипка й віолончель із інтервалом у дві октави проспівують мелодичні фрази, які виростили з теми *B* як імпровізація на неї.

Уже сам початок розділу *A*¹ (ц. 7), який повертає первісну тему й вихідний темп ($\text{♩}=132$), позначено істотним перерозподілом ансамблевих функцій. Партія фортепіано розділяється на два «яруси», відсунуті один від одного на різні кінці клавіатури. Ліва рука продовжує остинатне нагадування в глибоких басах першого такту основної теми, нівелюючи тим самим тематичний кордон із доповненням-резюме розділу *B*, у той час як права грає ажурні фігурації у верхньому регістрі. У перервах проведення остинатної фігури рояль виконує «арфові» перебори, «пробігаючи» по всьому діапазону, а скрипка в прозорих верхах, і трохи пізніше віолончель інтонує вихідну фразу теми *A* з наступним вільним мелодійним розгортанням. Виникає оригінально вирішений діалог, що поєднує прийоми реплік і спільного виконання. Уся окреслена побудова, із її мелодичним і ритмічним *ostinato*, незмінними «*dis*» у басу, витриманістю *pp* сприймається варіантом початкового викладу тематизму в розділі *A*. У музичній пластичності з'являється трепетна схвильованість, лірична експресія набуває великої наповнюваності, хоча й не виплескуючись назовні, залишаючись цілком «імпресіоністичною», прихованою, «під сурдинку» і зберігаючись десь на рівні невловних відчуттів. Емоційне оновлення як результат звернення до інших, порівняно з аналогічним розділом, фактурних і тембрових засобів супроводжується тональним зсувом на тритон: *dis-moll*.

Оформлення другого періоду розділу *A'* нагадує «тиху» кульмінацію розділу *B*. Знову партія фортепіано розписується на трьох нотоносцях, доповнювана двома рядками, призначеними для смичкових. Тут триває діалог клавішного та струнних інструментів, причому репліки рояля викладаються акордами двома руками на дуже низько (у контроктаві) розташованому органному пункті «*cis*», скрипка грає октавні репетиції з легкими флажолетами на верхніх звуках, а віолончель – остинатну фігурацію дубль-штрихом. Коли ж мелодична ініціатива переходить до струнних, які ведуть тему з інтервалом у дві октави, кожна з партій фортепіано вільно, ніби незалежно одна від одної, викреслює свій фігураційний візерунок. Яскравий спалах експресії, що відзначає кульмінацію, вирішений трохи інакше порівняно з аналогічною драматургічною ситуацією в розділі *A*. Установлюється тоніка *a-moll*, рояль проголошує перший такт теми і лише потім іде мелодичний «відкат» із подальшим поверненням руху. Отже, фортепіано знову заявляє про свою першість, відводячи партнерам роль творців активного, енергетично насиченого тла (фігурації з відстанню у дві октави, високий регістр, дубль-штрих). Певне гальмування підводить до розділу *B'*, «майже повільно» якого переходить у «повільно», аж до дещо загадкового «темпу як на початку (трохи уповільнюючи)».

Тема цього разу доручена віолончелі, що грає на тлі великих і малих, мажорних і мінорних септаккордов, які чергуються. Вона більше не повторюється, викладається як фрагмент, швидше нагадуючись, після чого награвється в середніх голосах акордів рояля, одночасно у верхніх імпровізуючи похідні мелодичні ідеї. Лише в «тихій» кульмінації спершу скрипка, потім віолончель утворюють мелодичний рельєф. Ця ж тактика ведення ансамблю зберігається в доповненні, а в коді (ц. 13, $\text{♩}=100$) на тлі прозорих флажолетів віолончелі та скрипки, яка приєднується до неї, фортепіано в первісній фактурі нагадує перше речення теми *A*, проте з

опертям на *C-dur*. Нарешті від теми залишається тільки ритмічна фігура, відстукувана лівою рукою піаніста в контроктаві, чергуючись із двозвучними мотивами в правій. Загальне *Perdendosi* й акорд *C-dur* у роля та віолончелі *pizzicato* завершують цю вишукану картину.

Друга частина циклу (*Assez vif, a-moll*) має незвичне ім'я – Пантум. Як впливає з уміщених у нотах коментарях, словом «*rantoum*» позначають поширену у французькій романтичній поезії XIX століття форму побудови вірша, запозичену з малайської версифікації. В. Смирнов наводить її композиційну схему: 12342542546, тобто другий і четвертий вірші кожної строфи стають першим і третім віршами кожної наступної [10, с. 308]. Важко сказати, що спонукало М. Равеля дати скерцозній частині Фортепіанного тріо таку назву, оскільки алгоритм чергування багатьох розділів, що становлять її будову, не вкладається в наведену поетичну схему, швидше наближаючись до рондо з двома рефренами. Можливо, відповідь полягає у зверненні до ігрового комбінування. Поетичну строфу нагадує поділ епізодів подвійною тактовою рисою і зміною ключових знаків. Інша грань ігрового начала виявляється в нескінченному варіюванні вихідних музичних ідей, а також у вторгненнях на «чужу» територію матеріалу першого рефрену. Навіть у центральному епізоді (ц. 11+4 т.), де у світ звукової ексцентрики несподівано входить пісенна мелодія широкого дихання, скерцозний елемент не відсутній, а далі, у ц. 14, відбувається накладання тем центрального й четвертого епізодів, останній із яких, у свою чергу, постає варіантом першого.

Очевидно, саме ігрова установка зумовила відхід від «облігатного» трактування ансамблю в другій частині Тріо та приведення його учасників до паритетності. Інструменти то обмінюються рольовими функціями у фактурній моделі «тема – супровідні голоси», то вступають у контрапунктичні зв'язки, то утворюють різні смислові горизонти. Уже перша «строфа» Пантума (рефрен *A, a-moll*) уражає розмаїттям

виконавських прийомів. У початковому реченні веде фортепіано, тема якого викладена у «струнному» вигляді, нагадуючи Великий етюд за Паганіні (*a-moll*) Ф. Ліста й «Ісламея» М. Балакірева, щоправда, нотні знаки розташовані у М. Равеля на двох нотоносцях. Штрих *staccato* підкріплюється точковими акордами *pizzicato* струнних; розкидані по різних долях, вони вступають у своєрідний ритмічний контрапункт із роялем, що грає рівними восьмими. У той же час виставлені акценти згладжують посталий паралелізм, демонструючи солідарність партнерського висловлювання. У другому реченні учасники, за традицією, обмінюються функціями, причому знак арпеджіо в акордів рояля імітує щойно відлуналі *pizzicato* струнних, віолончель підтримує його, а скрипка «вправляється» у розмаїтті прийомів звуковидобування, встигаючи за короткий проміжок часу пред'явити *pizzicato* й *arco*, флажолети та гру на закритих струнах.

У другій «строфі» (рефрен *B*, *Fis-dur*) ампула інструментів змінюються. «Тепла» романтична тональність, томні «зітхання» струнних, ноктюрновий супровід фортепіано, штрих *legato* в першому періоді; мелодичне розшарування музичної тканини зі збереженням арпеджованого тла в другому створюють ліричний образ.

Перший епізод (ц. 5) з'єднує скерцозність (фортепіано) й лірику (скрипки), причому як кантиленне начало виступають мелодичні звороти, які «виспівують» заховану в токатну моторику тему рефрену *A*. І все ж гра тут явно перемагає спробу «олюднити» звукове жонглиювання. Мелодичні репліки струнних короткочасні, навіть у, здавалося б, кантиленній фразі перший тон береться *pizzicato*, а в ц. 6 смичкові охоче повертаються до веселого каламбуру теми *A*. Як показує загальна схема музичної форми, черговість композиційних подій дещо нагадує поетичний пантум прийомом повторності других рефренів між новими «рядками» (епізодами), однак не збігається з реальним структурним планом вірша, що дозволяє говорити про

«зустрічний ритм форми» за аналогією із «зустрічним ритмом» у музично-поетичному творі, за висловом Є. Руч'євської.

Незважаючи на певну калейдоскопічність подієвої канви, у розглянутій частини Пантума діє й принцип цілеутворення, що виявляється у двох сполучених між собою кульмінаціях, розташованих, відповідно, у розділах B й B^2 , мінорно та мажорно забарвлених, причому друга з них, на перший погляд, вичерпавши закладену в ній енергію, у результаті призводить до ще одного *ff*, яке замикає цю частину скерцо.

Центральний епізод Пантума складається з двох просторово-часових і семантичних планів. Фортепіано грає в розмірі 4/2, великими тривалостями (цілими й половинними) просту пісенну тему в акордової фактурі, а скрипка в розмірі 3/4 обіграє звороти першого рефрену, зберігаючи притаманну їй скерцозність, *staccato*, і час від часу підфарбовуючи її флажолетами. У другому реченні у спілці з віолончеллю вона грає короткі мотиви, які мають не стільки тематичне, скільки фонічне наповнення, а в другій частині центрального епізоду смичкові інтонують елементи теми A . Прийом накладання різних музичних просторів використовується й далі в останньому епізоді, але тепер фортепіано доручається скерцозний тематизм, а струнні з інтервалом у дві октави викладають пісенну мелодію. Отже, ансамблеві засоби дозволяють реалізувати установку на комбінаторність у вигляді свого роду «подвійного контрапункту». Процедура вертикального сполучення уже прозвучалої та нової музики триває в проведенні другого рефрену, в який вписана ще одна пісенна тема струнних на тлі вальсового руху фортепіано, заявленого вже у другій частині цього рефрену під час його першої появи, але відчутно поданого в цьому розділі завдяки типовій формулі «бас – два акорди» рівномірними чвертями й кантиленності тематизму. Тож крізь тематичні куншттюки й скерцозність послідовно проростає справжнє почуття, це дозволяє говорити про прогресуючу ліризацію, що виливається в яскраву

кульмінацію, яка збігається з досягненням мелодії струнних вищої точки в максимально високій теситурі, підтриманій акордами й низькими басами рояля. Разом виникають п'ять ліній фактури й охоплюють чи не весь можливий діапазон звучання ансамблю. У наступних «строфах» виділимо такий, що раніше не зустрічався в уже згадуваному опусі, прийом фортепіанного *glissando* й використання багатозвучних вертикалей рояля, що вносять у партитуру нові барви й надають музичному образу таємничого колориту. Наступні події, базовані на чергуванні обох рефренів, приводять до променистого *A-dur*.

Після впевнено взятого всім тріо мажорного тризвуку, який блискуче завершує чарівну гру «Пантума», тема Пасаклії (*Tres large, fis-moll*) здається особливо похмурою, немов після яскравого денного світла ми опиняємося під суворими монастирськими склепіннями. Соборні асоціації виникають із перших звуків третьої частини циклу, які подає фортепіано в гучних басах великої та контроктави, що нагадують про фоніку нижнього регістру органу. Таке враження підкріплюється аскетичною монодією в еолійському *fis*, ніде не «приправленої» типовою для М. Равеля ладовою змінністю, викликаючи подібність із безбарвним григоріанським хоралом; дуже повільним темпом, який відповідає руху ритуальної ходи; приглушеною динамікою (*pp*). Очевидно, що обираючи для медитативного розділу Фортепіанного тріо жанр пасакалії, композитор всіма доступними засобами прагне об'єктивувати образ скорботи, надати йому позаособистісних рис – на відміну від тенденції перетворювати його на авторське слово, проповідь, сповідь. Досить згадати повільні частини Другої симфонії А. Онеггера і Восьмої – Д. Шостаковича. Ніби підхоплюючи національну романтичну традицію, М. Равель одночасно малює картину ходи та розкриває ставлення до події, що ховається за ним, явно забарвленої в жалобні тони. Зауважимо, що в ладовій системі мажоромінора *fis-moll* часто пов'язується з темним колоритом і навіть зловісними

тонами. Це й Герман П. Чайковського в очікуванні зустрічі зі своєю долею, і охоплений безумними сумнівами Отелло Дж. Верді, і Ортруда Р. Вагнера, яка вигадує підступи проти посланця Священного Граалю. Однак якщо в згаданих оперних прикладах *fis-moll* розкривався у всьому багатстві експресії, що міститься в системі функційних тяжінь, змушуючи співпереживати подіям, то модальна гармонія равелівської Пасакалії занурює в абстрактний від людських пристрастей стан, являючи фігуру Скорботи в «одязі» відчуженості й безмовності.

І все ж М. Равель не залишається цілком у межах заданого образу. Вступає з темою віолончель (ц. 1) у контрапункті з одноголосою (з т. 4 – в октаву) лінією рояля та ще продовжує взятий тон висловлювання. Скрипці, яка перехоплює ініціативу, уже рекомендується грати *expressif* (ц. 2), у той час як фортепіано продовжує рівномірно відмірювати долі такту, але тепер – різноманітними у фонічному плані вертикалями, де поряд із паралельними квінтами зустрічаються утворення терцової структури, унаслідок чого монотонія «абсолютної» діатоніки, збережена протягом усіх трьох проведень теми, дещо відступає, посунута акустично різноманітними деталями.

Основні події Пасакалії приурочені до її серединного розділу. М. Равель не витримує форму, властиву цьому жанру, протягом усієї частини вдаючись до варіантного викладу теми, піддаючи її секвентному розвитку й вибудовуючи енергетично насичену кульмінацію з подальшим поверненням до первісного вигляду вихідної музичної думки. Урешті постає складна тричастинна форма з розвивальною серединою і дзеркально-симетричним замиканням: у репризі черговість вступу інструментів із темою подана в інверсії – спершу її веде скрипка, потім віолончель і, нарешті, фортепіано. Загалом така драматургія створює майже візуальний ефект наближення й віддалення процесії.

Проведенням варіанта теми роялем у перших тактах серединної частини (ц. 3) Пасакалія починається її поступове «олюднення». Вона досі розташована в басовому ключі, грається затаєно, на лівій педалі, *pp*, однак, у басовій лінії окреслюються звуки тризвуку *e-moll*, а сам мелодичний голос послідовно «потовщується», унаслідок чого фоніка набуває об'ємності. У розростанні акустичного простору беруть участь і струнні, і саме їм доручається інтонування теми в кульмінаційній зоні в поєднанні з контрапунктом у протирусі, що належить роялю, партія якого складається з повнозвучних акордів у тісному розташуванні, виконаних обома руками, і «дзвонових» басових октав. Кульмінаційна зона складається з двох хвиль, друга з яких починається *subito p* (ц. 5) і за допомогою мелодійного розгортання досягає *ff* (ц. 6). Тут фортепіанна вертикаль іще більш ущільнюється за рахунок упроваджуваних тонів, причому між роялем і смичковими утворюється подвійний контрапункт: урочисте сходження та ораторські вигуки поперемінно використовуються учасниками ансамблю. Тиха «післямова» знову доручається клавійному інструменту (ц. 7) під час повного мовчання його партнерів, підтверджуючи його панівну роль у спільній грі. Остання репліка також належить роялю, який повертався в басы, закруглюючи картину.

Подібно до того як моторика Пантума різко гальмувалася статикою Пасакалії, темні барви третьої частини циклу змінюються мальовничістю фіналу. Тон йому задають струнні, які створюють акварельний фон, що переливається обертонами у вступних тактах *Anime (tremolo)* подвійними нотами дуже високої віолончелі та арпеджіо флажолетами скрипки). У головній партії сонатної форми панує фортепіано, яке веде тему та здійснює її розвиток. У головній партії відсутні басові опори, тема, викладена паралельними досконалыми консонансами на лівій педалі «літає» в скрипковому ключі, що, особливо порівняно з украй низькими звуками інструмента в кінці Пасакалії, сприймається стрімким перенесенням із

похмурих «глибин» у небесну височінь, викликаючи пленерні асоціації. У розвивальному розділі головної партії, навпаки, вона лише поступово завойовує звуковий простір, піднімаючись із басового регістру у високий. Тут звертає на себе увагу «гудуча», підкреслена правої педаллю октава – тонічний органний пункт, накопичення тонів звукової вертикалі та легке, «летке» *tremolo* смичкових разом створюють багатобарвну темброву палітру.

У великій сполучній партії головну тему та її варіант виконують струнні в супроводі струмуючих фігурацій рояля. Ущільнена фактура розріджується, диференціюючись на три пласти: рельєф – скрипка, гармонічне опертя (свого роду *basso continuo*), арпеджований фон. Завдяки такому рішенню в темі оголюється танцювальність, раніше прихована звуковою розсіяністю та відсутністю підкреслених ритмічних акцентів. Варіант, інтонований віолончеллю на 7/4, у цьому плані більш опосередковано танцювальний, але з початком двоголосого дуету смичкових до фігурацій фортепіано підключаються басові звуки, які точно відмірюють тактовий час. Зв'язка безпосередньо перед побічною партією нагадує розвивальну частину головної з тією лише різницею, що тепер тематична функція належить струнним, а рояль грає *tremolo* подвійними нотами й басові скачки. Отже, головна та сполучна партії з погляду трактування ансамблю становить «дублі» зі зміною рольових амплуа, причому це не просто перестановка голосів, а активний варіантний розвиток – тематичний, гармонічний, фактурний.

Блискуче *glissando* рояля й високі трелі смичкових, що виникають на гребені крещендууючої зв'язки, підводять до кульмінації, піком якої стає проведення побічної теми (*Fis-dur*, ц. 4+2 т.). Вона цілком доручена фортепіано на тлі безперервних *tremolo* струнних, які виступають тут, як і під час викладу головної, темброво-фонічної барви, такою, що розцвічує звучання клавішного інструмента. Тема подається повнозвучними

акордами в обох руках, іде в більш стриманому темпі (четвертна=120 супроти четвертої=152 попередні розділи), що в поєднанні з декламаційними зворотами (фігура тріолей чвертями), переважанням мажорних тризвуків створює атмосферу святкової урочистості.

Драматургічний зв'язок Пасакалії та фіналу, підкреслений прийомом *attacca*, нагадується у вступі розробки. Певне прискорення темпу, що так і не досягає початкового, незважаючи на рекомендацію повернутися до нього із застереженням *in peu moins anime*, четвертна=132, супроводжується ремінісценцією головної теми, яку веде фортепіано. Але вкрай низький регістр (контроктава), одноголосий виклад, який набуває дещо зловісного відтінку, відсилають до теми Пасакалії. Нагадаємо, що обидві названі теми, так само, як мотивне зерно Пантума похідні від вихідної музичної думки *Moderate*.

На початку основного розділу розробки будь-які темпові рекомендації відсутні, проте драматургічна логіка підказує, що саме із цього моменту передбачається виконання першої частини згаданої ремарки. М. Равель вибудовує велику хвилю наростання від *pp-mp-f-ff* до *fff* з невеликими відступами всередині цієї неухильно крещендууючої схеми, причому в кульмінаційній зоні відбувається зрощення обох тем фіналу, що явно свідчить про звернення композитора до сонатного принципу розвитку. В ансамблевому плані виникає ряд мікростадій, кожна з яких відзначена зміною інструментування. На першій стадії звучання зосереджено в низькому регістрі, ніби в продовження ідей вступу, хоча усталений акорд *C-dur* явно веде в бік просвітлення. Тематизм фортепіано аналогічний другій частині головної партії, віолончель грає широкі арпеджіо, а скрипка – трель. На другій стадії основна тема у варіанті грається віолончеллю, потім скрипкою на тлі фігурацій рояля. На третій стадії (невеличкий відступ у *pp* після досягнутого *f*) фортепіанна фактура розшаровується: права рука виконує нову тему з рисами маршевої, сигнальної (фігура одна

четвертна дві тридцять других разом і одна четвертна, тріолі), а ліва – мелодичну лінію з першої стадії і «дзвонові» басы. Каноном із контрапунктом рояля постає скрипка, а віолончель ще більш ущільнює музичну матерію та оживлює рух за допомогою широких арпеджіо. При такому розташуванні фактурних пластів оркестральність звучання, що підкріплюється оформленням вершини динамічної хвилі. В уповільненому темпі, як у побічній партії експозиції, рояль відтворює в акордовому викладі тематичний «мікст», також в акордовому множенні контрапункт, сигнальні звороти й щойно прозвучалу маршову мелодію. По суті, сама фортепіанна фактура має тут оркестральний характер – як за безліччю голосів, так і за об'ємом звучання. Струнні ж додають у репетиційному октавно-квінтовому *ostinato* власне оркестрову тембральність, притаманну групі смичкових. Крім того, ціна тривалостей цього *ostinato* – шістнадцяті, збагачує кульмінаційне *tutti* внутрішньою схвильованістю, емоційною активністю.

У тематичній репризі (ц. 9) установлюється баркарольний рух тріолей віолончелі та широкі ходи у фортепіанних басах, на тлі яких права рука піаніста награв головну тему. Та ж фактурна комбінація зі скрипкою, обома струнними підводить до сполучної партії (ц. 10). До її початку М. Равель приурочив прийом «обманутого очікування», коли після розширюваної вилки замість динамічного «піку» встановлюється *subito pp.* Власне, звідси починається тональна реприза, що закріплює барву *A-dur*. Подальші події в цілому відповідають музичному сюжету експозиції з типовим для сонатних реприз новим тональним результатом побічної партії (*D-dur*), що йде з тим же уповільненням і в тому ж вигляді, що і в експозиції. Однак на відміну від першого розділу сонатної форми, де кульмінація йшла на спад в очікуванні розробки, у заключній драматургічній фазі вона охоплює й наступний етап музичного процесу – коду, де повертається первинний темп, відтворюється випущений у репризі матеріал другої частини головної партії і з новим уповільненням – тема побічної, що

виконується акордами рояля на тлі трелей і *tremolo* струнних. Як бачимо, генеральна кульмінація фіналу, та й, мабуть, усього циклу приурочена до кінця твору, переконуючи в подоланні скорботних станів Пасакалії у всеосяжну радість.

Отже, перед нами – справді фортепіанне тріо, у якому струнні, які часом несуть тематичну функцію, у більшості випадків доповнюють і розфарбовують «слово» рояля. Клавішний інструмент починає всі чотири частини циклу, причому двічі – у першій і третій частинах, під час мовчання його партнерів. Він же забезпечує драматургічний ефект *quasi*-цитати Пасакалії у вступі розробки Фіналу. Властива йому поліхромність дозволяє створити ілюзію органності, дзвоновості, гімновості. Інакше кажучи, рояль царює як істинний «король», із істинною великодушністю час від часу даючи право голосу скрипці та віолончелі, що вносять відтінювальну своєрідність у звучання фортепіано та доповнюють його барвистим декором. Сказане не означає, як можна було переконатися в процесі аналізу, пасивність або виключно акомпануючу роль смичкових. Але їх зіставлення з партією клавішного інструмента змушує згадати про взаємодію соліста й ансамблю-оркестру на зорі становлення новоєвропейських музичних жанрів, у тому числі, камерних, концертних та оркестрових. Такого роду генетичні зв'язки у фортепіанному тріо М. Равеля ріднять цей твір із Першим фортепіанним квартетом Г. Форе, що, можливо, сигналізує про спадкоємні зв'язки, які об'єднують учителя та учня в єдину творчу школу.

ПІСЛЯМОВА

Обмеження невеликою кількістю зразків камерно-інструментальних ансамблів трьох французьких композиторів, специфіка сформульованого в монографічних нарисах дослідницького завдання не дозволяє зробити масштабні узагальнення концептуального плану, що стосуються

константних властивостей, завдяки яким можна було б вивести «формулу» національної традиції в цій жанровій сфері. Зазначимо лише деякі риси подібності проаналізованих творів, що простежуються на різних рівнях музичного тексту.

Перш за все, очевидно, що не тільки Г. Форє, вихований у лоні художньої культури ХІХ століття (хоч і переступив цей часовий рубіж), але й обидва імпресіоністи, чия спадщина майже цілком належить уже ХХ сторіччю, не відмовляються ні від класичних жанрів сонати, фортепіанного тріо (М. Равель), фортепіанного квартету (Г. Форє), ні від усталених виконавських складів – поряд із пошуками двома останніми альтернативних тембрових рішень. При цьому Г. Форє успадковує романтичне розуміння камерності як передусім сполучення мелодично трактованих голосів, що відтворюють ситуацію довірчої бесіди, співпереживання, унаслідок чого соната набуває в нього ліричного характеру, відтворюючи драматургію станів. Навіть друга із Сонат, із її жорсткуватою фонікою та імпульсивної ритмікою головної частини циклу, урешті спрямована на розкриття інтимно-особистісного начала. К. Дебюссі виходить із барокового розуміння інструментального дуєту, імітуючи часом супровідну роль фортепіано в дусі *basso continuo*, але в реальності ніде не зводячи його партію до простого акомпанементу. Надаючи обом проаналізованим Сонатам схожості із сюїтою, як це було біля витоків жанру, композитор, разом із тим, адаптує в контексті власної музичної мови класичний підхід до їхнього трактування, наділяючи музичний сюжет наскрізними мотивами й тематичними ремінісценціями та надаючи твору властивості концептуального цілого. Камерність письма проявляється в нього в максимальній деталізації музичної тканини, коли кожен мотив, інтервал, акорд, короткий пасаж, ігровий прийом, регістр і навіть окремо взятий звук стають наділеними власним смислом оперативними одиницями. Уникаючи прямолінійного опертя на вироблені у творчій

практиці минулого інтонаційні прообрази або використовуючи їхні натяки, К. Дебюссі змінює в музичній матерії декламаційно-мовленнєві та ритмопластичні моделі, які постають упізнаваними знаками національної художньої культури. Так чи так, композитор задіює досвід історичного минулого, переважно доромантичного, хоча ХІХ століття також дає про себе знати – у ліричній споглядальності, поетичності сприйняття, сплесках ностальгічного смутку. М. Равель розуміє сонату як систему різнохарактерних п'єс, єдиною основою яких є рух. Незалежно від того, до якого роду семантики він звертається, «драматургія рухів» зберігає свою значущість. Наслідуючи від Г. Форє дбайливе ставлення до мелодичного начала, він так організує його, щоб надати йому ритмічної індивідуальності й відтінити інші пластичні ідеї – як ті, що є супутніми для основної лінії, так і ті, що змінюють її. У фортепіанному тріо, також ідучи по стопах учителя, М. Равель демонструє здатність до втілення глибокого змісту, хоча й не перетворюючи створюваний опус на своєрідний музичний філософський трактат. Не ігноруючи замилювання естетичною красою ритмо-інтонаційної пластики, самого феномена звучання, він усе ж перетворює їх на засіб створення широкої шкали почуттів, ніде, утім, не переступаючи незримої межі, яка відокремлює уявлення психологічного стану від емоційних одкровенень.

Усі три композитори мислять класичні жанри як циклічні композиції. Г. Форє, найбільш близький до недавніх традицій, незмінно звертається до сонатної форми та драматургії в перших частинах своїх опусів. Не відмовляється від сонатної структури й М. Равель, хоча для нього, на відміну від попередника, вона не є обов'язково-нормативною. К. Дебюссі до сонатності не тяжіє. Дивну солідарність ці автори виявляють відносно скерцозних частин створюваних циклів, демонструючи вражаюче розмаїття ігрових прийомів: ритмічних, структурних, штрихових, фактурних тощо. У цих розділах композицій особливо наочно представлені

справді французька свобода й винахідливість у розпорядженні музичним часом і простором. У зв'язку із цим укажемо на рідкісність використання простих дублювань або розведення дубльованих ліній на відстань у дві октави, у край економне доручення віолончелі функції баса й наділення її мелодичною ініціативою нарівні зі скрипкою та фортепіано, динамізм зміни рольових амплуа інструментів та елементів фактури, диференціацію тембрових барв, розкриття обертової природи фортепіано, поєднання водночас різних метрів і розмірів, гнучку мінливість темпу на малих проміжках тексту, виразність артикуляції, акцентні перебивки тощо. Перераховані властивості притаманні не тільки скерцозним частинам, але саме тут вони виходять на поверхню, виявляючи семантику ансамблю як співучасті-змагання, спільної гри на музичних інструментах, а з другого боку, – властиві французькому мисленню парадоксальність і схильність до дотепних рішень.

Сполучною ланкою між Г. Форе, К. Дебюссі й М. Равелем є особлива чутливість до ладо-гармонічного компонента музичної мови. Уже в першого з них відбувається активна розвідка нових шляхів у цій галузі, що долають пізньоромантичну, перш за все, вагнерівську («німецьку») хроматику та загострену функційність. Нове відкриття виражальних можливостей модальної гармонії в розглянутих творах Г. Форе підготувало ґрунт для пошуків у цій галузі К. Дебюссі й М. Равеля, ставши відмінною рисою сучасної їм французької музичної мови. Причому якщо у Г. Форе діатоніка слугує специфічною барвою, що відтіняє характерні елементи пізньоромантичної гармонії, то в композиторів-імпресіоністів вона становить основу звуковисотної системи. Це істотно впливає на звуковий образ камерного ансамблю, приводячи до тлумачення камерності як витонченої мінливості чуттєвих відтінків. Відзначимо також захоплення цих композиторів варіантно-варіаційним принципом розвитку й прийомами

поліфонічного письма, які переважають над «німецькою» мотивною розроблювальністю.

Ці спостереження – лише короткий коментар до здійсненого аналізу. Для того, щоб побачити у виявлених рисах подібності між камерно-інструментальними ансамблями трьох метрів французької музики певну закономірність, що утворює національну жанрову традицію, буде потрібний більш широкий, різноманітний матеріал, який охоплює різні етапи історичного розвитку цієї сфери творчості в його контекстуальних зв'язках. Наші монографічні нариси можуть послужити першим серйозним кроком на цьому шляху.

Література

1. Альшванг А.А. Твори К.Дебюссі і М.Равеля /А.А.Альшванг/.-М .: Гос.муз.гіз., 1963, - 176 с., Нот.
- 2.Денісов Е. Про деякі особливості композиційної техніки Клода Дебюссі /Е.Денісов // Сучасна музика і проблеми еволюції композиторської техніки. - М .: Сов.композитор, 1986. - С.90-111.
- 3.Жаркова В.Б. Прогулянки в музичному світі Моріса Равеля (в поіскахсмісла послання Майстри): монографія / Валерія Жаркова. - К: Автограф, 2009. - 528 с .: іл.
- 4.Задерацкій В.В. Поліфонічне мислення І. Стравінського: дослідження /В.В.Задерацкій. - М .: Музика, 1980 с., Нот., Схем.
- 5.Куришева Т. Театральність і музика /Т.Куришева. - М .: Сов. композитор, 1984. - 200 с.
- 6.Мартинов І.І. Клод Дебюссі / І.І.Мартинов. - М .: Музика, 1964.-280 с. нот.
- 7.Мелік-Пашаєва К.Пространство і час в музиці і їх переломлення в французької традиції / К.Мелік-Пашаєва // Проблеми музичної науки: Сб.ст. - Вип.3. - М .: Сов.композитор, 1975. - с. 467-479.
- 8.Мелік-Пашаєва К.Л. Творчість О. Мессіан: дослідження /К.Л.Мелік-Пашаєва. - М .: Музика, 1987. - 208 с., Нот.
- 9.Сігітов С.М. Габріель Форе / С.М.Сігітов. - М .: Сов.композитор, 1982.-280., Нот.
- 10.Смірнов В. Равель / В. Смирнов // Музика ХХ століття. Нариси. - Ч. І, кн.2.- М .: Музика, 1977. - с. 275-325.
- 11.Твердовская Т.І. Прелюдії Клода Дебюссі: нарис / Т.І.Твердовская.-СПб .: Санкт-Петербурзька державна консерваторія, 2006.- 52с.