



УДК 78.071.1 (44)(092): 780.616.432

DOI 10.34064/khnum2-1913

Михайлова О. В.

ORCID 0000-0002-8246-3679

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, Харків, Україна

Образний світ фортепіанних творів Флорана Шмітта на прикладі диптиху «Міражі»

АНОТАЦІЯ ■ Михайлова О. В. Образний світ фортепіанних творів Флорана Шмітта на прикладі диптиху «Міражі». ■ Стаття покликана частково заповнити прогалини в знаннях про творчість Ф. Шмітта, звернувшись до його фортепіанних творів. Фортепіанну спадщину композитора репрезентовано з позицій образно-тематичного змісту його музики. Серед близьких йому тем і образів відзначено жанрові сценки, стани оточуючого середовища, лірику, гру фантазії. Простежується вплив імпресіонізму та мистецтва К. Дебюссі на музику Ф. Шмітта, а також на опуси його сучасників, композиторів рубежу ХІХ–ХХ ст., як свідоцтво актуальної на той час перехресної інспірації. Одним з її проявів є звернення до суміжних мистецтв у пошуках натхнення, яке видається характерним явищем у національній культурі тієї доби. Диптих «Міражі» Ф. Шмітта представлено як окремий його приклад, оскільки обидві п'єси мають літературний прообраз: перша, «І Пан внизу пшениці місячної причаївся», – вірш П. Фора «Філомела»; друга, «Трагічна поїздка», – романтичну поему Д. Байрона «Мазена». У зв'язку з цим аналізується вплив поетичних образів на вибір композитором музичних засобів – типу фактури, метроритміки, композиції, прийомів запису. Попри те, що диптих «Міражі» не вважається програмним твором, п'єси народжують живі, виразні образи. Емоційна насиченість, гра тембрів, мальовничість наділили твір оркестровим потенціалом – за ініціативою С. Кусевіцького він був інструментований. Цей факт відкриває новий поворот у перспективі дослідження творчості Ф. Шмітта. У свою чергу, фортепіанні твори композитора потребують вивчення з урахуванням їх оркестрової «зарядженості».



■ **Ключові слова:** фортепіанна творчість Ф. Шмітта, імпресіонізм, спадщина К. Дебюссі, інспірація, поетичний образ, виразні засоби.

АННОТАЦІЯ ■ Михайлова О. В. **Образный мир фортепианных сочинений Флорана Шмитта на примере диптиха «Миражи».** ■ Статья призвана частично заполнить пробелы в знаниях о творчестве Ф. Шмитта, обратившись к его фортепианным сочинениям. Фортепианное наследие композитора представлено с позиций образно-тематического содержания его музыки. Среди близких ему тем и образов отмечены жанровые сценки, состояния окружающей среды, лирика, игра фантазии. Прослеживается влияние импрессионизма и искусства К. Дебюсси на музыку Ф. Шмитта, а также опусы его современников, композиторов рубежа ХІХ–ХХ вв., как свидетельство актуальной в то время перекрёстной инспирации. Одно из её проявлений – обращение к смежным искусствам в поисках вдохновения, которое представляется характерным явлением в национальной культуре того времени. Диптих «Миражи» Ф. Шмитта представлен как отдельный его пример, так как обе пьесы имеют литературный прообраз: первая, «И Пан внизу пшеницы лунной притаился», – стихотворение П. Фора «Филомела»; вторая, «Трагическая поездка», – романтическую поэму Дж. Байрона «Мазепа». В этой связи анализируется влияние поэтических образов на выбор композитором музыкальных средств – типа фактуры, метроритмики, композиции, приёмов записи. Несмотря на то, что диптих «Миражи» не считается программным произведением, пьесы рожают живые, выразительные образы. Эмоциональная насыщенность, игра тембров, живописность наделили произведение оркестровым потенциалом – по инициативе С. Кусевичского оно было инструментовано. Этот факт открывает новый поворот в перспективах исследования творчества Ф. Шмитта. В свою очередь, фортепианные сочинения композитора требуют изучения с учётом их оркестровой «заряженности». ■ **Ключевые слова:** фортепианное творчество Ф. Шмитта, импрессионизм, наследие К. Дебюсси, инспирация, поэтический образ, выразительные средства.

ABSTRACT ■ Mykhailova Olha. **The figurative world of Florent Schmitt's piano works (following the diptych “Mirages”).**

■ **Statement of the problem.** An important place in the creative heritage by F. Schmitt (1870–1958) is occupied by music for piano, which in the last decade



actively entered to the repertoire of many foreign pianists. At the same time, it remains beyond the focus of Ukrainian performers. From this viewpoint, the **relevance** of the study is seen in revealing characteristic features of F. Schmitt's composing style and shaping national musicians' vision of the creative work of the composer.

The purpose of the paper is to fill in the gaps in knowledge about the work of F. Schmitt, to analyze the figurative world of the composer's piano pieces, to evaluate the influence of cross creative inspirations using the example of the diptych "*Mirages*". In this regard, cultural-historical, comparative and structural-functional research **methods** are used.

Presentation of the main material. F. Schmitt turned to piano music during all his creative life, leaving more than 30 works, among which cyclic compositions predominate. The range of images is extremely wide: genre scenes, environmental conditions, lyricism, fantasy, etc. Here the influence of impressionism and the art of C. Debussy can be traced. Musicians all over the world were in awe of the talent of this master. Suffice it to recall the unprecedented collaborative work by famous European composers at the turn of the centuries – the multi-genre series of miniatures "*Le Tombeau de Claude Debussy*", written in memory of the great creator. F. Schmitt also showed his admiration of the genius of "Claude de France" in the piece "*Et Pan, au fond des bles lunaires, s'accouda*". At first, it existed as one of the numbers of "*Le Tombeau de Claude Debussy*" (1920), and later, together with "*La tragique chevauchée*", it made up the diptych "*Mirages*" (1921). The poem "*Philomela*" by a French poet Paul Fort was a kind of inspiring impetus for writing the diptych. The appeal for creative inspiration to related art forms was a frequent occurrence in France at the turn of the 19th and 20th centuries. This took place due to a special cultural environment, marked by a fruitful co-working of writers, artists and musicians. Poets were composed verses inspired by the works of visual art they had seen, artists were created illustrations for literary works that had affected them, composers, in turn, were written music pieces, which embodied poetic images.

Paul Fort's poem have several interwoven semantic plans. In the piece "*Et Pan, au fond des bles lunaires, s'accouda*" F. Schmitt follows the multiplicity of these plans. On the one hand, he preserves the plot narrative, on the other hand, he emphasizes landscape descriptiveness. According to the content of the poem, the music is divided into episodes, and each of which reveals a new facet of the



narrative. This is expressed by a change in pace, key signatures and texture. The sound image of the piece, its texture, metro-rhythm, composition, recording techniques were equally determined both by the inspiration that came from the lines by P. Fort, and by the dedication to the memory of C. Debussy. The piece is characterized by all-encompassing register, juxtaposition of colors, chiaroscuro – the features, by which the musical language of C. Debussy is recognized. At the same time, the contrast of texture, registers and metro-rhythmic complexes involves certain redundancy of information that contradicts the signs of Debussy's manner of expression, who tended to be more compact and monolithic. This suggests that F. Schmitt creates a kind of anthology of C. Debussy's legacy, organizing the piece on the principle of stringing small, diverse fragments. Parallels with the cycles "Images", "Estampes", and "Préludes" can be noticed in the resulting micro-suite composition.

In the piece "*La tragique chevauchée*" F. Schmitt clearly recreates the spirit of the dramatic events of the poem by George Byron, following the literary plot in music. Two contrasting thematic spheres prevail. The first sphere, which sets the main tone, is characterized by the rapid pace remarked by the author's notice "Emporté et violent", a bouncing dotted rhythm, acute accentuation, toccata texture, sudden dynamic changes, dissonant tremolo harmonies. It reflects the outer side of the action – a crazy gallop of a horse running wild with fear, overcoming an endless series of obstacles on the way, and the physical suffering of an exhausted rider. The other one, which is less amplitudinous, is represented by a melancholic, as if crying, cantilena, symbolizing the inner experiences of the tormented hero. The grotesque expressive means in the foreground are a kind of scenery for the action, while the cantilena element, as if remaining in the background, bears the stamp of the inner drama of G. Byron's poem.

Conclusions. Despite the fact that the diptych "*Mirages*" is not a program composition, the pieces that make it up give rise to vivid, distinct images. Emotional richness, play of timbres, picturesqueness endowed the work with orchestral potential, which drew the attention of contemporaries. At the initiative of S. Koussevitsky, it was instrumented and found a new life on the symphonic stage. It is noteworthy that the eminent conductor's interest in the timbre side of F. Schmitt's music did not end there and was realized in "*Symphonie Concertante pour piano & orchestra*", op. 82 (1931), written at the request of S. Koussevitsky. This fact opens up new turn in **the perspectives for the study** of F. Schmitt's creative work. The symphonic



version of the diptych “Mirages” arouses curiosity in terms of the original idea implementation. The composer’s piano works require study taking into account their orchestral potential. ■ **Key words:** *piano creative work by F. Schmitt, impressionism, C. Debussy’s legacy, inspiration, poetic image, expressive means.*

□ □ □

Постановка проблеми. Важливе місце в творчій спадщині Ф. Шмітта (1870–1958) посідає музика для фортепіано, яка протягом останнього десятиліття активно увійшла в репертуар багатьох зарубіжних піаністів. Назвемо серед них, наприклад, Рея Лака (США), Вінсента Лардере (Франція), Томоїа Моріуру (Японія), Андрія Каспарова (Вірменія–США), Оксану Луцишин (США). У той же час, вона лишається поза увагою українських виконавців. З цих позицій, актуальність даного дослідження полягає в розкритті характерних особливостей композиторського стилю Ф. Шмітта задля формуванні уявлення про його творчість серед вітчизняних музикантів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ім’я Флорана Шмітта, чия творчість прийшла на першу половину ХХ ст., а художньо-естетичні погляди формувалися не без впливу звукової атмосфери, яка панувала у Франції в порубіжний період, рідко зустрінеш на сторінках вітчизняних досліджень, а вся інформація про нього представлена досить узагальнено. Так, І. Медведєва (1969) згадує ім’я композитора, описуючи культурний контекст того часу, панораму творчих взаємовпливів, симпатій і антипатій. Г. Шнеерсон (1970) представляє більш розгорнуту характеристику спадщини Ф. Шмітта, з періодизацією та переліком основних творів композитора; разом з тим, ці відомості вписані в канву дослідження і носять конспективний характер. Уявлення про розмах його композиторської та музично-громадської діяльності дають енциклопедичні видання. У них повідомляється про те, що Ф. Шмітт – не тільки композитор, але і музичний критик, директор консерваторії в Ліоні, член інституту Франції, лауреат Римської премії (Шмітт Флоран, 1982: 353–355; Музыкальный словарь Гроува, 2001: 1004). Судячи з закордонних видань, композитор був помітною фігурою в музичному житті свого часу і активно працював в різних



жанрах. Так, Е. Шеннон (2015: 37) пише про надзвичайно серйозне ставлення Ф. Шмітта до своєї роботи критика: «Однією з його чудових рис була схильність утримуватися від суджень, поки він не вивчив і ретельно не обдумав музику». Композитор, за словами дослідника, виступав «адвокатом нової музики», пропагуючи твори М. Равеля, Ш. Кеклена і М. Делаж на противагу «диктату» в музичних колах С. Франка та В. д'Енді (там само: 25). Високу оцінку заслужила композиторська діяльність Ф. Шмітта. Зокрема, Н. Слонімський (1994: 64) схвально відгукується про *«Псалм» ор. 38*, відзначаючи «дивовижну прогресивність його новаторських методів, що включають асиметричні метри, недозволені дисонантні структури і примітивістську вокальну лінію». П. О. Ферро (1928: 100) зазначає таку привабливу сторону особистості Ф. Шмітта, як «вміння привернути увагу дітей» в сюїті для фортепіано в 4 руки *«Тиждень маленького ельфа Оле-Лукойе»*: «<...> діти щасливі, коли він всерйоз розповідає найкрасивіші історії в світі з властивим йому переконливим музичним красномовством».

Мета статті – частково заповнити прогалини в знаннях про творчість Ф. Шмітта, проаналізувати образний світ фортепіанних творів композитора, оцінити вплив перехресних творчих інспірацій на прикладі його диптиха *«Міражі»*. У зв'язку з цим було задіяно культурно-історичний, порівняльний та структурно-функціональний методи дослідження.

Виклад основного матеріалу. До фортепіанної музики Ф. Шмітт звертався протягом усього свого творчого життя, залишивши більше 30 творів, серед яких переважають циклічні композиції. Судячи з їх назв, композитор тяжів до програмності, виступаючи продовжувачем національної традиції. Коло образів надзвичайно широке: жанрові сценки (*«Діти»*, *«Маленькі жести»*), стан навколишнього середовища (*«Сутінки»*, *«Римські ночі»*), лірика (*«Інтимна музика»*), гра фантазії (*«Міражі»*) тощо. У цьому вбачається вплив імпресіонізму і мистецтва К. Дебюссі. Загальновідомим є пієтет музикантів усього світу перед генієм цього майстра. Досить згадати безпрецедентний колективний твір відомих європейських композиторів рубежу століть, написаний в пам'ять великого композитора – різножанрову серію мініатюр *«Le Tombeau de Claude Debussy»* (*«Гробниця Клода Дебюссі»*).



Даний цикл демонструє множинність особистісних поглядів на творчість К. Дебюссі, свого роду «імпресій», вражень, породжених його музикою. Тут мирно сусідять п'єса для гітари М. де Фальї «*Homenaje*» («Данина пам'яті»), *mélodie* Е. Саті «*En Souvenir*» («Сувенір»), дует для фортепіано та віолончелі М. Равеля. Частина номерів апелює до фортепіанного стилю К. Дебюссі. Так, «*L'accueil des Muses*» («На прийомі у муз») А. Русселя і «*Fragment des Symphonies pour instruments a vent*» І. Стравінського відсилають до «Руїн храму при світлі місяця» з другого зошита «Образів» або прелюдій «Дельфійські танцівниці» і «Затонулий собор». Загальним для всіх стає верховенство гармонічної вертикалі, у чому вбачається характерне для К. Дебюссі «підпорядкування мелодії гармонічному колориту», зазначене Р. Куницькою (1982: 62). «*La plainte, au loin, du faune*» («Скарга фавна вдалині») П. Дюка перекидає арку до «Післяполудневого відпочинку фавна»: трепетно-ліричний мелодичний зворот п'єси перегукується зі скорботним флейтовим наспівом у К. Дебюссі. Серед споріднених рис – не тільки колористична гармонія, як один з основних репрезентантів звукообразу, а й композиційно-драматургічна логіка, згідно з якою за експозицією основного мотиву і динамічною кульмінацією слідує емоційний спад із поверненням вихідної тематичної ідеї та її наполегливим повторенням.

Своє захоплення генієм «Клода Французького» закарбував і Ф. Шмітт в п'єсі «*Et Pan, au fond des bles lunaires, s'accouda*» («І Пан внизу пшениці місячної причаївся»). Спочатку вона існувала як один з номерів «Гробниці Клода Дебюссі» (1920), а пізніше в парі з «*La tragique chevauchée*» («Трагічна поїздка») склала диптих «*Міражі*» (1921). Надихаючим поштовхом до її написання став вірш «Філомела» французького поета П. Фора¹ (Ферро, 1928: 94).

Звернення за творчою інспірацією до суміжних видів мистецтва було типовим явищем французької культури рубежу ХІХ–ХХ ст.,

¹ Поль Фор (1872–1960) увійшов в історію як драматург і театральний діяч, постановник своєї комедії в прозі «*Маленьке чудовисько*» і кількох драм М. Метерлінка. Розмах його творчості як поета можна порівняти з масштабністю спадщини таких музичних гігантів, як Й. С. Бах і В. А. Моцарт. Доказом служать більше ніж 20 віршованих томів під загальною назвою «*Французькі балади*».



позначеної тяжінням до синтезу різних видів мистецтв та плідною співтворчістю письменників, художників і музикантів. Поети склали вірші, нав'язані побаченими творами образотворчого мистецтва, художники малювали ілюстрації до літературних творів, композитори, в свою чергу, створювали музику, що втілювала поетичні образи. Досить згадати «Бестіарій» Г. Аполлінера, вірші якого були надруковані у вигляді підписів під гравюрами Р. Дюфі, або ілюстрації П. Пікассо до новели «Невідомий шедевр» О. де Бальзака. Такий творчий «симбіоз» був притаманний і музичному мистецтву завдяки синтетичним жанрам – від романсу і *mélodie* до опери і кантати тощо. Найбільшу цікавість у композиторів того часу викликала символістська і сюрреалістична поезія. Так, Г. Форе, К. Дебюссі і М. Равелю був близький музично-текучий, обволікаючо-абстрактний світ образів П. Верлена, С. Малларме та П. Валері, наступне покоління музикантів – Е. Саті, А. Онеггер, Ф. Пуленк – відгукнулося на конкретику, предметність і гостроту «автоматичного письма»² Ж. Кокто, Г. Аполлінера і П. Елюара. Активний культурний обмін між представниками різних видів мистецтва, який панував у французькому музично-мистецькому середовищі, нерідко визначав спрямованість індивідуальної творчості.

У цьому контексті інтерес Ф. Шмітта до вірша П. Фора, з одного боку, здається закономірним, з іншого – висуває низку питань. Зокрема, на думку П. О. Ферро (1928: 95), «Міражі» не є програмним твором. Не заперечуючи таку інтерпретацію, уточнимо, що будь-яке найменування, як вважає В. Конен (1975), спрямовує сприйняття слухача до певного асоціативно-емоційного русла. Поетична інтерпретація П. Фором давньогрецького міфу дозволила Ф. Шмітту створити додаткові смислові зв'язки з творчістю К. Дебюссі, аргументуючи його ім'я в присвяті, оскільки великого імпресіоніста відрізняв інтерес до міфології і античності. Згадаємо його п'єсу для флейти «Сиринкс» і романс «Флейта Пана» з циклу «Пісні Білітіс», «Післяполудневий відпочинок фавна» для оркестру, прелюдію «Дельфійські танцівниці» для фортепіано. Вибрані композитором прообрази – боги Пан, Фавн,

² Мається на увазі техніка відтворення несвідомого в поетичному сюрреалізмі.



античне місто – свідоцтво рівного його інтересу до грецької і римської міфології, до епохи Античності в цілому. Звернення Ф. Шмітта до античної тематики – не тільки прагнення висловити своє шанування К. Дебюссі, а й ще один доказ поширеності міфу в художній практиці того часу³. Дослідники виділяють різні форми звернення до міфу – явну, коли задіяним є його безпосередній сюжет, і опосередковану, коли включаються приховані алюзії і паралелі. Наприклад, А. Денисов (2007: 42) говорить про дистанцюючу функцію міфологічного матеріалу, яка дозволяє «уявити все, що відбувається поза конкретно-персоніфікованим “виміром”». Тим самим підкреслюється позачасовий характер дії, що виходить, таким чином, за межі безпосередніх прагматичних відносин сюжету». Подібний підхід до інтерпретації давньогрецького міфу бачиться і в вірші П. Фора. Згідно з його змістом, фракійський цар Терей збезчестив сестру своєї дружини Філомелу і вирвав їй язика, щоб його злочин залишився в таємниці. Однак Філомела вишила розповідь про його діяння на тканині, а сама померла від сорому. У поетичному тексті П. Фора сюжетна лінія зберігається опосередковано, тоді як на передній план виходить пейзаж, який виступає індикатором настрою:

*Пой в сердце тишины, незримый соловей!
Все розы слушают, склоняясь со стеблей.
Крыло серебряной луны скользит несмело.
Среди недвижных роз тоскует Филомела.
Среди недвижных роз, чей аромат сильнее
От невозможности отдать всю душу ей.
Как пеньё соловья в ночи совсем беззвездной
Похоже на призыв к богам подземной Бездны!⁴*

³ А. Денисов (2007) зазначає, що «міф виявився одним з найпопулярніших сюжетних джерел для опери – аж до ХХ ст.» (38). Згадаймо опери «Жанна Д'Арк на вогнищі» А. Онеггера, «Цар Едип» І. Стравінського, «Страждання Орфея» Д. Мійо, «Орфей і Еврідіка» Е. Кшенека, триптих «Орфеїди» Дж. Маліп'єро, симфонічну поему «Прометей» А. Скрыбіна, балет «Орфей» І. Стравінського.

⁴ Переклад Б. Лівшица (Фор, П., 1896). За відсутністю україномовних перекладів тут і далі використовуються художні переклади російською мовою.

У наведеному фрагменті символістські поетичні рядки П. Фора складаються зі сплетіння декількох змістовних ліній, кожна з яких репрезентована власними «персонажами»: «соловей – троянда», «місяць – ніч», «душа – туга», «беззорянність – безодня». Надалі вони обростають додатковими образами. Ф. Шмітт, прагнучи через поезію домогтися певної афористичності, слідує множинності цих ліній. З одного боку, він зберігає сюжетність оповідання, з іншого, робить акцент на пейзажній описовості, що сприяє посиленню ліричної експресії. Відповідно до змісту вірша, музика ділиться на епізоди, кожен з яких розкриває нову грань оповідання. Це виражається зміною темпу, ключових знаків і фактури. Так, в початковому епізоді (*«Пой в серце тишини, незримый соловей! / Все розы слушают, склоняясь со стеблей. / Крыло серебряной луны скользит несмело. / Среди недвижных роз тоскует Филомела»*) нотний текст малює нічну картину, сповнену чар і суму. Насторожуючий, тяжкий мотив в нижньому регістрі, зазначений хроматичним рухом вгору і подальшим «провалом» на септиму через дві октави – в саму прірву людської печалі, втілює тугу. Повторючись кілька разів, він сприймається як лейтмотив героїні. На цьому тлі в переливчастих фігураціях верхнього регістру *«щебече соловейко»*, а з прозорих інтервально-акордових сплесків струмує світло *«срібного місяця»*, відсилаючи слухача до схожій розповіді в *«Місячному світлі»* з *«Бергамаської сюїти»* К. Дебюссі. Паралелі, що виникають, народжуються від зіставлення похмурого і піднесеного, гри світлотіні, реєстрової барвистості.

Зрушення в настрої головної героїні обумовлює драматургічний поворот в сюжетному оповіданні: *«О песнь бессмертия! Не птичьи это трели! / Ах, волшебства её нельзя преодолеть. / Не из Аида ли исходят эти трели?»*. В силу цього новий музичний епізод відзначений сплеском емоційної напруги. Стрімкі завиваючі тріольні вихори шістнадцятих немов звиваються до небес, схвильовано пульсуючі гармонії обривають ці злети і ніби тягнуть вниз. І ось вони, ворота пекла – як удари грому звучать акорди *ff*, а тріольні фігурації, що летять з самих крайніх регістрів назустріч одна одній, стикаючись, нагадують витаючих демонів, що ось-ось заберуть душу богині. Всі задіяні музичні засоби спрямовано на нагнітання стану безвиході: динамічні



перепади від *p* до *ff*, зміни метру (15/8 – 3/4 – 15/8 – 9/8 – 3/4) і ключових знаків, хроматизація гармонічної вертикалі, максимальний регістровий розбіг, який спонукав до використання додаткового нотоносця. Такого роду кульмінація мимоволі викликає асоціації з градусом емоційного напруження в трагічній розв'язці опери «*Пеллеас і Мелізанда*» К. Дебюссі, коли спроба героїв вирватися з темної печери життєвих обставин закінчується зануренням в безодню людських пристрастей.

У наступному епізоді буря емоцій несподівано стихає: «*Куст облетевших роз – дремоты сладкий гнет... / Безмолвье, молньями насыщенное бури, / Иль безмятежное, как облако в лазури, / Всю ночь подчинено тебе лишь одному, / Пэан, навеянный луною Филомеле!*». Спокій і умиротворення чуються в м'якому тріольному пульсі, мажорному звучанні, приглушеній звучності *p*, а відчуття наповненості повітрям створюється розрідженістю фортепіанної фактури в умовах регістрової віддаленості її пластів. Образи природи, нічного пейзажу, що народжуються при цьому, змушують згадати картини, створені К. Дебюссі в прелюдіях «*Звуки й аромати майорять в вечірньому повітрі*» і «*Тераса, відвідувана місячним світлом*».

У завершальному фрагменті п'єси знаходять відгук фінальні рядки вірша: «*Пленённое землёй, всё ближе сердце. / Стук его всё явственней в траве, примятой ветром. / Порхают лепестки. <...> И в розах, голубых от лунного сиянья, / Богиня вечная, всесильная Кибела, / Подъяв чело, тебе внимает, Филомела*». Боги не залишилися байдужими до страждань обдуреної – всесильна мати богів Кібела, що дає родючість і воскрешає загиблу природу, оживляє Філомелу і перетворює її на солов'я. Звідси умиротворене, повне повітря і світла, звучання, яке виникає завдяки високому регістру, приглушеній динаміці *pp* і *p*, прозорим октавним арпеджованим унісомам в мелодії на м'якій «подушці» глибоких низьких басових гармоній. Стук серця оберненої на птицю Філомели чути в лейтмотиві, який тепер звучить в середньому регістрі і позбавлений крокуючої в басову безодню септими. Немов останнє нагадування про страшні образи Аїда, різким контрастом вклинюється акордовий елемент з кульмінації, щоб так само раптово підкоритися переможній силі добра і світла.



Як бачимо, звуковий вигляд п'єси, її фактуру, метроритміку, композицію, прийоми запису визначили в рівній мірі і натхнення, навіяне рядками П. Фора, і присвята пам'яті К. Дебюссі. Вона була написана в 1920 р. і несе на собі печатку новітніх тенденцій в музиці свого часу. Зокрема, композитор звільняється від пут тональності, оперуючи можливостями дванадцятитоновості. В силу цього, періодична зміна ключових знаків сприймається, з одного боку, як гра «білого» і «чорного», з іншого – як засіб, що полегшує запис і, відповідно, читання нотного тексту. Вишуканість метричної будови п'єси, де задіяні складні розміри, як, наприклад, 15/8, 6/4, непередбачуваність зміни ігрових фігур відображають пластичність внутрішньої течії музичної думки, сплесків і спадів емоційних станів. П'єсу вирізняє реєстрова всеосаяжність, зіставлення барв, гра світлотіні – риси, за якими впізнається музична мова К. Дебюссі. Разом з тим, контрасти фактурного, реєстрового і метроритмічного комплексів несуть в собі певну надмірність інформації, що входить в протиріччя з манерою висловлювання композитора, який тяжів до більшої компактності і монообразності. Це наштовхує на думку, що Ф. Шмітт створює своєрідну антологію спадщини К. Дебюссі, вибудовуючи п'єсу за принципом нанизування невеликих різнопланових фрагментів. У мікросюїтності, що виникає при цьому, вгадуються паралелі до циклів «Образи», «Естампи», «24 прелюдії».

Пару до мотивів з творчості К. Дебюссі в «Міражах» склала п'єса «Трагічна поїздка», присвячена А. Кортю (1877–1962). На перший погляд, вибір адресата може здивувати. Однак згадаємо, що А. Кортю, видатний швейцарський піаніст і виконавець, вихований корифеями французької школи – Е. Декомбом і Л. Дем'єром. Процес формування його творчої особистості проходив в стінах Паризької консерваторії, а в коло його виконавських інтересів входили твори С. Франка, Г. Форе, М. Равеля та К. Дебюссі. Не випадково дослідниками відзначається вплив національної фортепіанної традиції на сценічний почерк Кортю-піаніста. Так, Д. Рабинович (1979: 22) звертає увагу на властиві виконавцю «риси по-ламартинівски пишномовної декламаційності»; Н. Кашкадамова (2006: 219), характеризує інтонацію піаніста, бачить в виразній атаці звуку і підкресленій цезурності прикмети чисто французької декламаційної манери гри.



Подібно до початковою п'єси, другий номер диптиха має літературний прообраз – романтичну поему Д. Байрона «Мазепа». В основі її сюжету лежить розповідь героя про поразку шведської армії Карла XII. Ф. Шмітта зацікавив центральний епізод поеми, в якому юного Мазепу прив'язують до спини коня і відпускають в поле. Його переслідують зграї розлючених вовків, а в небі кружляють спрагли до наживи стерв'ятники.

*«Вперед!» – Мне захватило грудь.
Не понял я – куда наш путь.
Бледнет чуть начал небосвод;
Конь, в пене, мчал – вперёд, вперёд!
Последний человеческий звук,
Что до меня донесся вдруг,
Был злобный свист и хохот слуг;
Толпы свирепой гоготня
Домчалась с ветром до меня⁵.*

У тяжінні композитора до фабульності і сенсуалізації музики вбачається згадана М. Друскіним (1987: 57) увага французів «до точно сказаного слова, до мистецтва красномовності»: «Музика прагне долучитися до виразності слова, хоче стати настільки ж чіткою, конкретною». Разом з тим, використаний композитором прийом залучання немuzичного матеріалу для створення необхідного уявлення про музику корелює з принципом *сенсуалізму*⁶, в основі якого лежить примат чуттєвого – відчуттів і уявлень. У цьому контексті поетичне відсилання Ф. Шмітта актуалізує філософську ідею, дозволяє створити конкретний художній образ згідно з актуальними тенденціями національної композиторської традиції. З цієї точки зору, вибір адресата пояснюється позицією, яку займав А. Корто щодо необхідності образного програмування виконуваних творів. Як пише О. Якупова

⁵ Тут і далі переклад Г. Шенгелі (Байрон, Дж. Г., 1981).

⁶ Сенсуалізм – напрям в теорії пізнання. Термін був введений французьким мислителем В. Кузеном (1792–1867).



(1998: 10), «в основі виконавської концепції Корто полягала ідея залежності не тільки і не стільки від уміння створити розгорнутий “сценарій” <...> твору, скільки від загальної здатності творчо реконструювати його поетичну атмосферу».

У п'єсі «Трагічна поїздка» Ф. Шмітт виразно відтворює дух драматичних подій поеми Д. Байрона, слідуючи в музиці за літературною фабулою. Панують дві контрастні за характером тематичних сфери. Для першої, яка задає основний тон, характерні стрімкий темп «зі злістю і силою», пружний пунктирний ритм, гостра акцентуація, токатність, раптові динамічні перепади, дисонантні тремолоючі гармонії. Вона відображає зовнішню сторону дії – галоп ошалілого від страху коня, що долає на своєму шляху нескінченну низку перепон, і фізичні страждання змученого наїзника: *«Лил ливнем хладный пот с меня / На гриву буйную коня, / И, в ярости и страхе, тот, / Храпя, все длил безумный лёт. / <...> / Ремень мне кожу перетёр / Меж тем, и кровь текла по нём, / И в горле сдавленном моём / Пылала жажда, как костёр»*. В оркестровій версії її характер передають пронизливі, ріжучі тембри мідних духових інструментів, численних ударних – від литавр і великого барабану до тарілок і дзвіночків – і металево-гостре звучання струнної групи. Друга – дещо поступається першій за масштабністю, вона представлена тужливою, ніби плачучою кантиленною мелодією, що символізує внутрішні переживання змученого героя. У наступній редакції твору тему було доручено гобою та англійському рожку, тембровий потенціал яких дозволив відтворити звуки благання, скарги, протяжного стогону. Вона вступає, коли, за сюжетом, герой втрачає зв'язок з дійсністю, свідомість покидає його, він розуміє, що переможений: *«Что ж странного, коль я на миг / Под гнётом мук моих поник? / Земля исчезла; небосвод / Вдруг вбок поплыл. Свалюсь! Вот-вот! / <...> / Я силится очнуться, но / Не мог собрать себя в одно! / Так, утопая, льнёшь в тоске»*. Тематичний діалог, досягнувши кульмінації, раптово обривається в довгому згасаючому акорді: *«І раптом виснажений монстр зупиняється. Це кінець тортур?»,* – характеризує перелом П. О. Ферро (1928: 96). Дійсно, після граничної експресії основної дії бальзамом ввижається прозорий, ефірний фінальний епізод. Цю образну метаморфозу дослідник



пояснює настанням щасливої розв'язки: «Красива козацька дівчина виявляє, що Мазепа непритомніє на коні, втомлений до смерті. Своєю турботою вона повертає молоду людину до життя» (там само).

Отже, виразні засоби, що виступають на авансцені, – гострий пунктирний ритм, токатність, тремоловання, динамічні контрасти, дисонантність гармонії, є своєрідною декорацією дії, тоді як кантиленний елемент, залишаючись немов би на другому плані, несе на собі печатку внутрішнього драматизму поеми Д. Байрона.

Висновки. Попри те, що диптих «*Міражі*» не вважається програмним твором, п'єси, що його складають, народжують живі, виразні образи. Емоційна насиченість, гра тембрів, мальовничість наділили твір оркестровим потенціалом, який не лишився поза увагою сучасників. За ініціативою С. Кусевицького диптих було інструментовано, і він знайшов нове життя на симфонічній сцені. Показово, що інтерес іменитого диригента до музики Ф. Шмітта в аспекті тембрового симбіозу «фортепіано-оркестр» на цьому не вичерпався. Він був реалізований в «*Концертній симфонії для оркестру і фортепіано*» (1932), написаній на замовлення С. Кусевицького. Цей факт відкриває новий поворот у перспективі дослідження творчості Ф. Шмітта. Так, симфонічна версія диптиха «*Міражі*» викликає цікавість з точки зору реалізації його вихідної ідеї. У свою чергу, фортепіанні твори композитора потребують вивчення з урахуванням їх оркестрової «зарядженості».

ЛІТЕРАТУРА

- Байрон, Дж. Г. (1981). Мазепа. (Г. Шенгели, Пер.). *Байрон, Дж. Г. Собрание сочинений*. (Тт. 1–4). Т. 3. Москва: Правда. Отримано з http://lib.ru/POEZIQ/BAJRON/byron3_7.txt
- Денисов, А. (2007). Мифологический сюжет в опере XX века. *Общество. Среда. Развитие (Terra Humana)*, 3(4), 37–43.
- Друскин, М. (1987). *Очерки. Статьи. Заметки*. Москва: Советский композитор, 302.
- Кашкадамова, Н. (2006). *Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя*. Тернопіль: Астон, 608.
- Конен, В. (1975). *Театр и симфония*. Москва: Музыка, 376.



- Куницкая, Р. (1982). *О романтической поэтике в творчестве Дебюсси*. Москва: Музыка, 88.
- Медведева, И. (1969). *Франсис Пуленк*. Москва: Советский композитор, 240.
- Музыкальный словарь Гроува*. (2001). Москва: Практика, 1095.
- Рабинович, Д. (1979). *Исполнитель и стиль*. Москва: Советский композитор, 320.
- Фор, П. (1896). (Обновлено: 22/01/2018). Избранные стихотворения. *Lib.ru/Классика*. Отримано з http://az.lib.ru/f/for_p/text_1896_about.shtml
- Шмитт Флоран. (1982). В кн. *Музыкальная энциклопедия*. (Тт. 1–6). Москва: Советская энциклопедия, т. 6, 1008.
- Шнеерсон, Г. (1970). *Французская музыка XX века*. Москва: Музыка, 576.
- Якупова, О. (1998). *Аспекты творчества Альфреда Корто. Исполнительство, педагогика, редакторская деятельность*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Магнитогорская государственная консерватория, Магнитогорск, 20.
- Ferroud, P. O. (1928). *Autour de Florent Schmitt*. Paris: Durand, 109.
- Shannon, E. C. (2015) *Florent Schmitt and the Lied et Scherzo, op. 54*. (Doctor's thesis). University of Oklahoma graduate college. Norman, Oklahoma, 228.
- Slonimsky, N. (1994). *Music since 1900*. New York: Schirmer Books, 1260.

REFERENCES

- Byron, G. G. (1981). Мазепа. (G. Shengeli, Trans.). *Byron, G. G. Sobranie sochineniy [Collected Works]*. (Vol. 1–4). Vol. 3. Moscow: Pravda. Retrieved from http://lib.ru/POEZIQ/BAJRON/byron3_7.txt
- Denisov, A. (2007). Mifologicheskii syuzhet v opere XX veka [Mythological plot in the 20th century opera]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana) [Society. Environment. Development (Terra Humana)]*, 3(4), 37–43 [in Russian].
- Druskin, M. (1987). *Ocherki. Stati. Zametki [Essays, Articles, Notes]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 302 [in Russian].
- Ferroud, P. O. (1928). *Autour de Florent Schmitt*. Paris: Durand, 109.
- Fort, P. (1896). (Updated: 22/01/2018). Izbrannye stikhotvoreniya [Selected Poems]. *Lib.ru/Classics*. Retrieved from http://az.lib.ru/f/for_p/text_1896_about.shtml
- Kashkadamova, N. (2006). *Istoriia fortepiannoho mystetstva XIX storichchia [The history of the 19th century piano art]*. Ternopil: Aston, 608 [in Ukrainian].



- Konen, V. (1975). *Teatr i simfoniya [Theatre and symphony]*. Moscow: Muzyka, 376 [in Russian].
- Kunitskaya, R. (1982). *O romanticheskoy poetike v tvorchestve Debyussi [About romantic poetics in the creative work by Debussy]*. Moscow: Muzyka, 88 [in Russian].
- Medvedeva, I. (1969). *Fransis Pulenk [Francis Poulenc]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 240 [in Russian].
- Muzykalnyy slovar Grouva [Grove dictionary of music]*. (2001). Moscow: Praktika, 1095 [in Russian].
- Rabinovich, D. (1979). *Ispolnitel i stil [Performer and style]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 320 [in Russian].
- Shannon, E. C. (2015) *Florent Schmitt and the Lied et Scherzo, op. 54*. (Doctor's thesis). University of Oklahoma graduate college. Norman, Oklahoma, 228.
- Shmitt Floran [Schmitt Florent] (1982). In *Muzykalnaya entsiklopediya [Music encyclopedia]* (Vols. 1–6). Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, vol. 6, 1008 [in Russian].
- Shneerson, G. (1970). *Frantsuzskaya muzyka XX veka [French music of the XX century]*. Moscow: Muzyka, 576 [in Russian].
- Slonimsky, N. (1994). *Music since 1900*. New York: Schirmer Books, 1260.
- Yakupova, O. (1998). *Aspekty tvorchestva Alfreda Korto. Ispolnitelstvo, pedagogika, redaktorskaya deyatelnost [Aspects of Alfred Cortot's creative work. Performance, pedagogy, editorial activity]*. (Extended abstract of Candidate / PhD Thesis). Magnitogorsk State Conservatoire. Magnitogorsk, 20 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 20.01.2020 р.