Міністерство культури та стратегічних комунікацій України

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет фортепіано, джазу та популярної музики

Кафедра спеціального фортепіано №1

КОГУТ Ігор Романович

Звукозображальність в фортепіанній музиці М.Равеля. На прикладі «Ondine» з циклу «Gaspard de la nuit»

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво
Профілізація - Фортепіано

Бакалаврська робота

Науковий керівник:

Доцент кафедри спеціального фортепіано №1
ЛНМА імені М.В.Лисенка
Максимов Олексій Борисович

Рецензент:

кандидат мистецтвознавства,
доктор філософії (Ph.D), доцент,
професор кафедри загального та
спеціалізованого фортепіано та кафедри
камерного ансамблю та квартету
ЛНМА імені М.В.Лисенка
Дика Ніна Орестівна

Львів – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП……3

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЗВУКОЗОБРАЖАЛЬНОСТІ У МУЗИЦІ……5

1.1. Поняття звукозображальності у музиці: історичний контекст та теоретичні підходи……5

1.2. Засоби музичної звукозображальності у фортепіанній творчості…..8

РОЗДІЛ 2. ЗВУКОЗОБРАЖАЛЬНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ МОРІСА РАВЕЛЯ……12

2.1. Творчість Моріса Равеля як прояв французького музичного імпресіонізм……...12

2.2. Фортепіанний цикл «Gaspard de la nuit»: загальна характеристика…..17

2.3. Аналіз твору «Ondine» як зразка звукозображальності…….…….20

ВИСНОВКИ……..23

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…….24

ДОДАТКИ…….26

Вступ

Актуальність теми. Проблематика звукозображальності є дуже важливою до вирішення для сучасного мистецтва та є одним із ключових аспектів дослідження образності та художнього змісту будь-якої музичної композиції. Важливе місце посідає саме фортепіанна музика імпресіоністів, зокрема багатогранна творчість французького композитора - імпресіоніста Моріса Равеля. Його фортепіанний цикл «Gaspard de la nuit» відіграє провідну роль у формуванні звукозображальності, художнього задуму. Також, «Нічний Гаспар» вирізняється сильною технічною складністю. За ці складові його вважають одним з найскладніших творів написаних для фортепіано. Твір «Ondine», натхненний поезією Алоїза Бертрана, є дуже яскравим прикладом відтворення образу водної стихії та містичних персонажів, які пов'язані з нею, та відтворення їх лише за допомогою музичних засобів. Тут використовується широка палітра звукової фантазії, глибокої образності і унікальне поєднання з технічною складністю. Вивчення цього твору є важливим для розвитку образного мислення, для розуміння всіх звукозображальних моментів та ефектів, для осягнення стилю імпресіонізму та стилю Равеля.

Мета і завдання дослідження.

Метою даної роботи є виявлення та аналіз звукозображальних елементів у творі «Ondine» Моріса Равеля. Завдання:

1. ***Охарактеризувати*** поняття звукозображальності у фортепіанній музиці
2. ***Проаналізувати*** особливості імпресіонізму у фортепіанній творчості Равеля
3. ***Дослідити*** гармонічні, структурні та образні елементи в «Ondine», що забезпечують створення звукового образу
4. ***Встановити зв'язок*** між поетичним джерелом і текстом музичного твору

Об'єкт дослідження – фортепіанна творчість Моріса Равеля.

Предмет дослідження – звукозображальність у творі «Ondine» з циклу «Gaspard de la nuit».

Методологія.

У цій роботі використана низка методів музикознавчого аналізу, а саме: структурно-композиційний, стилістичний, образний, порівняльний, інтерпретаційний та художній. Теоретична основа роботи базується на працях з музичної естетики, робіт на тему імпресіонізму та аналізу фортепіанної творчості.

Наукова новизна.

Наукова новизна цієї роботи полягає в широкому поєднанні всіх аспектів музичної мови та детальності опису твору «Ondine» Моріса Равеля, як апогей французького імпресіонізму, його зв'язок з літературою та життям композитора, а також сприяння розвитку світового музичного мистецтва.

Практичне значення.

Матеріали з цього дослідження можуть бути використані для глибшого пізнання твору для виконавців, у педагогічній роботі над музичним твором, а також може слугувати, як основа для інших наукових досліджень фортепіанної творчості композиторів-імпресіоністів, зокрема цілої низки музичних доробок Равеля.

Структура роботи.

Робота складається з вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. У першому розділі розглядається теоретична база про поняття звукозображальності в музику. У другому – творчість Равеля у контексті імпресіонізму, зокрема французького. Третій розділ призначений для детального музичного аналізу твору «Ondine».

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЗВУКОЗОБРАЖАЛЬНОСТІ У МУЗИЦІ

1.1. Поняття звукозображальності у музиці: історичний контекст та теоретичні підходи

Звукозображальність у музиці – це особлива форма музичного осмислення, яка дозволяє відтворювати за допомогою звукових засобів різні природні явища, стихії, події, внутрішній стан людини тощо. Вона не обмежується лише елементом для відтворення конкретних звуків (як, наприклад, шум, спів пташок тощо), а передбачає створення цілих детальних образів, що сприймається слухачем, як художнє відображення чогось реального або уявного.

Історичні витоки звукозображальності сягають дуже далеких років. Напротязі багатьох століть звукозображальність відігравала різну роль у житті музикантів, слухачів, а насамперед – композиторів. Ще у добу античності філософи обдумували над зв'язком між музикою та природними явищами. У епоху Середньовіччя та Відродження у музиці виник так званий «живописання звуком» - наприклад, у мотетах або мадригалах простежувалась тенденція композиторів до використання музичної мови для буквального ілюстрування окремого слова чи образу тексту.

У XVIII ст. звукозображальність була дуже важливою складовою у музичній риториці того часу. Наприклад, у творах Йоганна Себастьяна Баха зустрічається імітація багатьох природніх явищ, таких як: грім, вітер, пташине щебетання. Імітаційна поліфонія тісно переплiталась з елементами відображення природніх явищ, наприклад у деяких побудовах можна почути інтервальні стрибки та ритмічні повтори, що нагадують щебет пташок, як у творах Луї Дакена «Зозуля» та Жан-Філіппа Рамо «Перекличка птахів». У цей період програмність тісно переплiталась з звукозображальністю, тому це стало невід'ємною частиною загального емоційного сприйняття музики тих часів. (Див. ***Приклад 1.***)

У період класицизму композитори теж часто звертались до образності та використовували різні прийоми для імітацій природніх явищ та емоцій. Яскравим прикладом є знаменита симфонія №6 «Пасторальна» Людвіга ван Бетховена, де у IV частині твору можна почути наслідування грому та бурі. За допомогою стрімких рухів струнних та тремоло у нижніх регістрах передається блискавка та грім.

У XIX ст. у період романтизму поняття звукозображальності набуло нового осмислення – як інструмент вираження внутрішнього стану суб'єкта, підсилення програмності у музиці, а також літературної основи. Музика стає більш емоційною та експресивною, ідея музики як мови про почуття закріплюється у побуті європейців, у їх естетиці та поглядах на неї. Твори програмного характеру, наприклад, симфонічні поеми або фортепіанні мініатюри починають показувати звукозображальність з нового погляду, а також демонструють тісний зв'язок з літературним началом.

Сьогодні звукозображання сприймається слухачам, як синтез музичних елементів, що ілюструють певні поняття, конкретного або абстрактного образу. Це може бути:

1. **Пряма імітація** (водоспад, сніг, град, дзвін)
2. **Метафоричне відображення** (передача відчуття сну, погоди, польоту, тощо)
3. **Емоційне зображення** (певного стану людини: тривоги, радості, печалі, захоплення, любові)

До основних засобів зображальності можна віднести:

1. **Гармонія** (використання ладів для створення образу: дорійський – мужність, симетричні лади – простір та мрійливість, тощо)
2. **Фактура** (дрібна чи акордова, щільна чи розріджена, прозора чи тяжка)
3. **Динаміка та агогіка** (зміни гучності чи темпу для підсилення ефектів та драматизації)

4. **Артикуляція і тембр** (базується на виконавській майстерності і вдалого підбору туше для імітації звучання конкретного образу)

У теоретичних дослідженнях все частіше основну увагу приділяють на особистісних характер звукозображальності. Вона залежить не тільки від об’єктивних музичних параметрів, також і від культурного контексту та слухацького досвіду.

Важливу складову у звукозображальності посідає фортепіанна творчість. Фортепіано – це інструмент, який відкриває дуже широкі можливості для імітації настроїв, явищ та іншого. Через велику варіативність, педалізацію, багатство фактури, регістрові можливості, композитор має широкі можливості у використанні цих складових для створення музичних образів чи настроїв.

Особливо активно звукозображальність у фортепіанній музиці розвивалась у кінці XIX ст. – на початку XX ст. У цей час фортепіано є не лише інструментом для передачі звуків, чистих гармоній та красивої мелодії, але стає повноцінним елементом для створення музики образів, постає як повноцінний образний медіум, здатним імітувати природні явища, магічні світи та психологічні трансформації.

Цей підхід характерний зокрема композиторам французького імпресіонізму. Митці прагнули відтворити емоційні враження у своїх творах, миттєвих почуттів, ефемерних образів. Серед найпопулярніших композиторів цього нахилу були Клод Дебюссі та Моріс Равель. Вони використовували багато елементів музичної мови для підсилення звукозображальності. У композиціях цих авторів та їх сучасників фортепіано поставало як жива палітра – барвисті та легкі арпеджіо, мелодія виходить на другий план, повнота гармоній, дзвінкі музичні прикраси та ледь помітні динамічні переходи. Саме поняття імпресіонізму спочатку було у живописі, а вже згодом з’явилось у музиці, тим самим поєднавши бачення картини та слухання композиції. Багато творів було написано саме

під враження композитора від полотна. Ерік Саті, французький імпресіоніст, визнавав, що багатьом в своїй творчості він завдячує саме художникам.

Окремої уваги заслуговує проблематика звукозображальності в українському музикознавстві. У творчості таких композиторів, як Микола Лисенко, Станіслав Людкевич та Мирослав Скорик прослідковується використання імітаційних музичних викладів. Також у сучасній українській академічній музиці спостерігається прагнення до поєднання народних образів з різними вишуканими формами звукотворення.

1.2. Засоби музичної звукозображальності у фортепіанній творчості

Фортепіано, як один із найуніверсальніших інструментів сьогодення, має надзвичайно широкий спектр виразових можливостей. Його величезний діапазон, широкі регістри, можливість поліфонічного мислення, багатство фактури, педалізація роблять його найкращим засобом для реалізації звукозображальності. Протягом XIX – XX століть саме фортепіанна музика стає своєрідним полігоном для експериментів над звуковими ефектами, міфічними сюжетами, а також психоемоційними відчуттями.

Одним із ключових засобів для вираження образного звукового середовища є ***гармонія***. Саме зміна гармонічних структур дозволяє створити образ тіні чи світла, занурення у простір, хвилі у морі, вібрації від землетрусу та містичної атмосфери. У фортепіанній музиці імпресіонізму, в тому числі і у творчості Моріса Равеля активно використовуються:

1. ***Паралельні акордові структури*** (C-dur, D-dur, E-dur…);
2. ***Модальні гармонії*** (Дорійський, фрігійський, лідійський лади);
3. ***Цілотоновий лад***;
4. ***Розширені акорди*** (9-, 11-, 13-акорди);

Завдяки цим гармонічним засобам можна досягти ефекту «плаваючого ковзання», показати архаїчну, «неземну» атмосферу, передати

образ невизначеності, сну чи міражу, а також створити ефект напруженості та збагатити момент емоційно. Завдяки цьому, композитор намагається сформувати специфічне відчуття часу, простору та настрою, яке навіть не потребує жодного тексту чи слова, тобто слухач буквально «бачить» музику через звук. Застосування паралельних акордових структур у фортепіанній музиці ілюструє початок твору «Ondine» М. Равеля (див. ***Приклад 2.***)

Фактура у фортепіанних творах також відіграє дуже велику роль для звукозображальності. Вона дозволяє «намалювати» картину звучання, об'єкт чи середовище за допомогою не однієї ноти, а завдяки цілій тканині звучання.

Типові приклади звукозображальної фактури:

1. ***Арпеджіо*** – імітація хвиль, руху повітря, вітру;
2. ***Тремоло*** – передача вібрацій, напруги, поривів;
3. ***Розщеплення текстури*** – поліфонія, що роз'єднує, наприклад, низ – це ландшафт, а верх – політ птахів;
4. ***Октавна та акордова фактура*** – використовується для показу величі, загрозливої сили, бурі, сильних поривів;

У творах Равеля часто використовується «дзеркальна» фактура, де обидві руки рухаються назустріч одна одній, або віддзеркалюються. Також часто можна зустріти складні поліфонічні побудови, де кожен голос переплітається, створюючи значну складність для виконання.

Ритм у звукозображальній музиці може виконувати як описову, так і психологічну функцію. Нерівномірний, хвилеподібний ритм часто використовується для зображення нестійкого середовища: води, диму, вітру. Пульсуючі фігури вказують на рух, дихання або серцебиття. Ритмічна нестабільність — раптові змінні розміри, синкопи, паузи — допомагають передати відчуття магічного чи небезпечного простору, прихованого сенсу або порушеної реальності.

Наприклад, у «Ondine» Равеля слухач відчуває, як ритміка твору то прискорюється, то завмирає, немов би хвилі набігають і зникають.

Динамічні зміни в фортепіанній музиці використовуються не лише для контрастів, а й для імітації природних процесів:

1. поступове ***crescendo*** передає наростання хвилі, бурі або емоційної напруги;
2. ***diminuendo*** створює ефект зникання, затухання, сну;
3. ***sfz*** або ***акцентовані ноти*** — ефекти удару, падіння, сплеску.

Агогічні засоби (ritardando, rubato, accelerando) надають музиці «людського дихання», елементу природності, непередбачуваності, що важливо для звукозображення, зокрема у творах на міфологічні, фольклорні чи фантастичні теми.

Важливо згадати за використання тембрів у фортепіанній музиці. За допомогою різноманітності відтворення барв на цьому інструменті звукозображальність змогла досягнути дуже високого рівня і більшої точності відтворення задумки. Звісно, використання регістрів, туше та педалізації суттєво впливають на технічні можливості фортепіано. Це сталось завдяки сильному прогресу в розробках інструментів. Багато чинників залежить і від виконавця, котрий мусить чітко і свідомо підібрати правильну артикуляцію при ілюструванні музичного образу.

Можливо, найважливішим і найсуттєвішим для звукозображальності є програмність у музиці. За допомогою неї можна в загальних рисах окреслити історію твору та легше зрозуміти замисел композитора. Коли музика супроводжується літературною або візуальною основою, вона має змогу оперувати не лише звуковими засобами, а й асоціативними рядами слухача.

М.Равель, наприклад, використовував багато літературних прикладів, надихався поезією та відтворював свої враження у композиціях. Вірші Алоїза Бертрана були основою до написання фортепіанного шедевру «Gaspard de la nuit»

Отже, фортепіанна звукозображальність – це не лише про технічні засоби, а і про повне розуміння задуму, про формування музичного мислення, про глибокий сенс та про всеосяжне злиття автора і виконавця.

РОЗДІЛ 2. ЗВУКОЗОБРАЖАЛЬНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ МОРІСА РАВЕЛЯ

2.1. Творчість Моріса Равеля як прояв французького музичного імпресіонізму

В кінці XIX – на початку XX ст. розвиток романтичної музики суттєво сповільнюється, що є передумовою створення нових течій. Через це романтичний напрям поступається імпресіонізму, що мав свій початок ще у другій половині XIX ст., але у іншому виді мистецтва – живописі. Ймовірно, найвпливовішою ця течія виявилась для формування французької музики. Нове мистецтво кидало виклик усталеним академічним канонам, відстоюючи власні естетичні засади, що продовжували еволюцію і в перші десятиліття XX століття. Найвідомішими постатями французького імпресіонізму були Моріс Равель та Клод Дебюссі.

Оцінюючи творчість Моріса Равеля, можна зрозуміти, що це один із найвеличніших феноменів в музичному мистецтві. Його твори тісно пов’язані з традиціями композиторів попередніх століть та водночас вражає своєю новизною, що в той же час створило нову еру сучасного мистецтва.

Слухаючи музику Равеля, можна поринути у світ фантазії та водночас ми опиняємось у дивовижному, неповторному місці, де вирує багатство музичної мови. Композитор часто звертався до традицій минулого та прагнув до нового одночасно. У музиці Равеля пульсує справжнє людське єство. Його мистецтво засвідчило гармонію геніального творця. Бездоганність техніки, зваженість пропорцій, кришталева чистота стилю - все це є незамінною формою вираження почуттів, виплеканих в глибинах його серця. Завдяки унікальності стилю та віртуозності письма, несхожій серцевині його творчості, яку осягнути не так просто, композитор отримав титул «найвеличнішого музиканта Франції».

Проведемо короткий екскурс з життя Моріса Равеля. Народився 7 березня 1875 року у містечку Сибурі, що знаходиться на півдні Франції. Дитинство композитора пройшло у Парижі, де він і почав вивчати гру на

фортепіано. Його сім'я була заможною завдяки успішному бізнесу батька, тому у нього були всі можливості для подальшого розвитку як музиканта. Як більшості відомо, багато музикантів змушені були відступати від власних бажань заради забезпечення себе матеріально, тож можна припустити, що саме це сприяло гладкому розвитку майбутнього генія.

Варто зазначити, що з дитинства у Равеля була незвичайна зовнішність: худорляве тіло, короткі пальці рук, був малим на зріст. Але це жодним чином не вплинуло на його завзяття до музики та він вступає до Паризької консерваторії. Саме в цей період він зацікавився літературою та в майбутньому дало поштовх до створення творів надихаючись поезією та іншими творами письменників. Улюбленим композитором Моріса Равеля був Моцарт. Цікавлячись творчістю митців попередніх століть він не забував і про сучасних нахил у музиці, цікавився такими постатями як Ерік Саті та Еммануель Шабріє, які дали сильний поштовх та направили мистецтво Равеля до його унікального стилю.

Навчаючись у консерваторії він написав свої перші твори: «Павана на смерть Інфанти», «Хабанера». На жаль, професори не оцінили новаторство молодого Равеля та не визнавали його музики. Та це не вплинуло на думку оточення та юних музикант ставав дедалі популярнішим. Вдруге на несправедливий вирок «старої школи» композитор потрапив вже після закінчення консерваторії. Він подався на престижний конкурс « Римська премія», де йому не вдалося її отримати аж 4 рази. Та це жодним чином не повпливало на думку слухачів, його вважали рівним по новаторству з Клодом Дебюссі.

Згодом, він переїхав до передмістя Парижу, де працював у театрі. Через невеликий відрізок часу йому вдається написати музику до опери «Іспанська година», а прем'єра відбулась в 1911 році. Робота у театрі посприяла створенню балету на одну дію «Дафніс і Хлоя» за однойменним романом давньогрецького письменника Лонга за який отримав велике визнання.

Всі плани на щасливе життя перервала Перша світова війна у 1914р. Через маленьких зріст та слабке тіло його не хотіли брати у армію, але патріотизм взяв гору. М.Равель використав зв'язки та таки домігся відправки на фронт, але в якості водія. Там він пробув цілих 3 роки, а згодом його комісували через поранення. Цей період став тяжких не лише через жорстоку війну, майже відразу після повернення зі служби померла його мама, він тяжко переживав утрату і саме це посприяло композиторській паузі.

До 1920-х років М.Равель став світовою знаменитістю, гастролював цілою Європою та за її межами. У Оксфорді йому було присуджено звання «доктора музики». У 1925 р. був створений його найпопулярніший твір «Болєро», де він використав іспанські мотиви та майстерно об'єднав їх з класичною музикою.

Помер композитор у 1937 році після невдалої операції на головному мозку.

Протягом довгого часу музична еліта не могла побачити новизну полотна Равеля на фоні його сучасника Клода Дебюссі, який був засновником музичного імпресіонізму. Саме це не давало побачити індивідуальність і творчу різницю між ними. Абсолютно очевидним є те, що Моріс Равель мав ширше розуміння імпресіонізму і виходив за рамки цього терміну, тому це і посприяло його більшому реалізму і більшого вигуку з життям.

Вважається, що естетика імпресіонізму полягала саме у суб'єктивному погляді на речі, тобто жоден не міг це явище сприймати однаково. Але саме композитор прагне до більш об'єктивного викладу, що позначилось на його програмних творах. На відміну від Дебюссі, якого можна вважати символістом, М.Равель старається вдаватись до більшої ясності. Разючою відмінністю також є поширене використання фольклору. Також автор часто вдається до рельєфного тематизму. Розвиток у Равеля більш стриманий та структурований, вибудовується на чітких моделях.

Жанру його творчості постає з конкретно окресленими рисами, йому не властива імпровізаційність, яка є невід'ємною частиною стилю Дебюссі.

Естетський світ митця – це багатогранне зібрання різних естетичних і стильових напрямів. На різних відрізках його творчості можна спостерігати риси класицизму, романтизму з імпресіоністським забарвленням та мелодійного конструктивізму, а також знаходимо відголоски експресіонізму.

У ранніх фортепіанних композиціях автора яскраво простежується контакт із класичним надбанням. Серед найперших робіт – «Античний менует», що був схвалений і підготовлений до публікації. У цьому творі неможливо не відчути слід впливу Шабріє, який зіграв значну роль у творчості Равеля, разом з композиторами, серед яких Шуман, Шопен, Вебер та Ліст.

У «Менуеті» відчувається прихована лірична глибина, що привертає увагу. Композитор ніби презентує своє трактування танцю, над його архаїчністю він легко іронізує, застосовуючи витончені гармонійні новації.

Продовженням цієї лінії творчості є також «Павана на честь покійного інфанта». Це один з найвидатніших зразків його ранішньої творчості, де фігурує чітка класична форма, що нагадує рондо клавесиністів. Прозорість викладу ілюструє розрив блискучої простоти музики. Це не клавесинний твір, а стилізація фактури камерного ансамблю під добу лютневої та клавесинної музики. Стиль Равеля вбирає в себе класичні риси, простежуючись від «Античного менуету» та «Павани на честь покійного інфанта» аж до його Сонатини.

У творчості Равеля також простежують і риси романтичного стилю, які називають «листіанством». Можна розглянути ці моменти на двох рівняї: колористичний і на рівні віртуозного ефектного піанізму, який був не дуже поширеним в музичних колах початку ХХ ст. Ці риси відчутні у його у п’єсах для двох фортепіано, що мали назву «Чутні пейзажі». Цей цикл складався лише з двох творів: «Хабанера» та «Серед дзвонів». Вони не були

видані за життя автора, але він використав їй для своїх подальших композицій. Музичну тванину «Серед дзвонів» М.Равель використав для п'єси «Долина дзвонів» з фортепіанного циклу «Віддзеркалення», а «Хабанера» була без жодних змін використана для його «Іспанської рапсодії».

Яскравим прикладом творення його піаністичного стилю є геніальний твір «Гра води». Тут він вперше показав свої нововведення, які чітко охарактеризували його новітній стиль. Композиція була написана у 1901 році. Тут також відчутний вплив циклу Ліста «Роки мандрів» та «Фонтанів вілли д'Есте». М.Равель показує поетичні образи, досвід з власного життя та ніби «показує» нам хлюпання води. Разючою відмінністю від Ліста є постійне збереження фону руху води, а також баланс між образністю та емоційністю. Колористика в творах Ліста часто втрачає чіткість картинки, у Равеля – повне збереження картинки з ускладненням фігурацій.

У фортепіанній творчості композитора риси імпресіонізму найвиразніше показано у циклі «Віддзеркалення». Тут він використовує нові принципи музичного викладу, такі як: гармонія, ритм, артикуляція. Наслідком його новацій у цьому циклі стане його найдосконаліший цикл «Нічний Гаспар». Яскравим прикладом фольклорних тем є «Альборада» з «Віддзеркалення». Тут він використовує іспанські мотиви, а саме стиль фламенко та іспанський мажоро - мінор. Ті ж мотиви також використовуються і у інший творах автора, таких як «Болеро» та «Іспанська рапсодія».

М.Равель колись казав: «Я хотів зробити транскрипцію оркестру на фортепіано». Майже усі фортепіанні композиції мають свій оркестровий варіант («Античний менует», «Павана», «Альборада» з циклу «Віддзеркалення», «Гробниця Куперену», «Благородні і сентиментальні вальси», «Вальс» та ін.)

2.2. Фортепіанний цикл «Gaspard de la nuit»: загальна характеристика

Мабуть, всі музиканти, а особливо піаністи знайомі з фундаментальним шедевром – фортепіанним циклом французького композитора, який має назву «Нічний Гаспар». Цей цикл можна вважати апогеєм фортепіанної віртуозності, а також образності та звукозображальності. Тут М.Равель використав всю свою майстерність, новизну та складність мислення, що разюче помітно у музичній тканині даного циклу.

Головним натхненником для написання композицій був французький поет та письменник Алоїзіус Бертран. Саме за мотивами його поезії був написаний цикл, а також взято назви до програмних п’єс. Складається він з трьох образів та творів:

1. **«Ondine» («Ундіна»)**
2. **«Le Gibet» («Шибениця»)**
3. **«Scarbo» («Скарбо»)**

Завдяки літературному началу можна легко зрозуміти про що йдеться у кожному елементі циклу. В основному тут відображається бачення ночі, пітьми, злих духів, всього потойбічного світу. Цікаво, що Гаспаром у Франції називали всю нечисть, але не дияволів, а містичних істот на кшталт домового.

За основу твору М.Равель вибрав лише 3 вірші зі збірника Бертрана, їх є набагато більше. Варто зазначити, що у цих творах відчувається сильний страх та це ніби «музика жахів».

Як нам вже відомо, за основу взято містичні події, істоти та похмура темна атмосфера, але на початку циклу у нас з’являється оманливе відчуття безпеки, що показується у його першому творі «Ундіна». Тут розповідається про водного духа, що заманює до своїх володінь наївних людей. Якщо розглянути детальніше, то можна помітити аналогію з русалкою. У Равеля вже був досвід з написання творів на тему водної стихії раніше, а саме у

творі «Гра води», але тут він вийшов зовсім на інший рівень художнього задуму, тому що показує одночасно дуже багато образів: озера, хвиль, природи, Ундіни, співу. Саме тому для виконавця постають складні випробовування на шляху до істинного розуміння всіх пластів музичної тканини.

«Шибениця» - другий твір циклу, який вже більше вражає темою смерті та невідворотності, дійсно дуже трепетний твір. Тут постають два ключові образи: дзвін (виражений як лідируючий елемент на звуці сі-бемоль) та образ повішеного, що виникає завдяки живописним, «порожнім» (тобто, мертвим) нонакордам, які ніби «коливаються» навколо стрижневого тонічного акорду. Твір Равеля базується на поступовому, чітко вибудованому розвитку тематичного матеріалу, де бракує великих барвистих контрастів. Надзвичайно похмура музика та різка виразність гармонійної мови «Шибениці» споріднюють її з роботами експресіоністів. Завдяки поезії можна також додати, що всі вищезгадані пункти супроводжуються звуками стогону та болю, а також говорить нам про калюжу крові, що робить обстановку ще напруженішою. Вартим уваги є також те, що теоретики помітили і елементи джазу у цьому творі, що ілюструє новизну поглядів Равеля як визначну людину в музиці експресіонізму. Гармонію та ритміку «вільної» музики можна помітити в перехресних рухах нонакордів, а ключовим елементом ритму стає тема дзвону, які переплітаючись утворюють схожість з елементами імпровізаційності.(див. ***Приклад 3***)

«Скарбо» – ім'я нічного демона-карлика, героя поезії Алоїзіуса Бертрана, взятої зі збірки «Gaspard de la nuit» (1842). У Бертрановому тексті Скарбо постає надприродною істотою, мінливою, неконтрольованою. Він виринає та щезає без видимої потреби, обертаючись то на комаху, то на тінь, то на велета, а потім знов – на пил. Поезія в прозі Бертрана витримана в атмосфері нічного жахіття: це більше ніж просто вигадка–це дивне марення на межі божевілля. Саме ця нічна туманність, це відчуття переляку й втрати

орієнтації стало фундаментом музичної концепції Равеля. Він підкреслював, що прагнув відтворити не стільки фабулу, як дух тексту – тобто, не зобразити демона, а створити у слухача відчуття його присутності. Віртуозність «Скарбо» проступає більш виразно. М.Равель прагнув створити найскладніший твір для фортепіано і, можливо, йому це вдалося. Дух Ліста також відчутний, але хоча Трансцендентні етюди, зазвичай, зосереджені на якомусь одному різновиді складності в кожному творі (арпеджіо, октави, гами). «Скарбо» подібний до диявольської енциклопедії всіляких пасток, перепон та підступів, які тільки безмежна уява може вигадати для пальців піаніста: повторювані ноти, трелі, акорди, що чергуються, стрімкі стрибки, стаккато пасажі зап'ястям. Рука ніколи не може заспокоїтися. Не менш складною є обставина, що це твір, написаний на pianissimo з численними спалахами у темпі, що потребує суворого контролю, з паузами та акцентами, аби надати йому необхідного полегшення. Його часто виконують надто гучно. Ці паузи, коли карлик Скарбо, припиняє свій метушливий рух і застигає в образі, викликають дивний неспокій, може, навіть сильніший, ніж заплутані гармонії, що випливають з безлічі нерозв'язаних аподжатур. (див. ***Приклад 4.***)

Прем'єра циклу «Gaspard de la nuit» відбулася в залі Salle Érard в Парижі, 9 січня 1909 року. Це був авторський концерт, на якому прозвучали кілька нових композицій Равеля. Саме фортепіанна трилогія відкривала програму. Виконавцем був Рікардо Віньєс, каталонський піаніст, який був одним з найближчих друзів та найбільш відданих інтерпретаторів Равеля. Він вирізнявся не тільки віртуозною майстерністю найвищого рівня, але й був тонким художником та інтелектуалом, знайомим з поезією Бертрана, символістів та філософією французького декадансу. Віньєс вже мав за плечима прем'єри численних новаторських творів – зокрема Дебюссі, Саті, Форе, Дюка. Саме йому М.Равель довірив втілення цього технічно вибухового та філігранного циклу. Перші відгуки на «Gaspard de la nuit» були вражено-захопленими. Критики відзначали:

- Неймовірну складність фактури, що здавалася місцями непідвладною людським рукам;
- новаторську гармонію, яка «розчинялася в повітрі, мов дим»;
- емоційну глибину, що наближалася до психічного потрясіння;
- вражаючий образний ефект, який, як писали сучасники, «перевершує словесні описи».

Особливу увагу приділяли останньому розділу – «Scarbo». Після концерту неодноразово згадували, що це була одна з найжахливіших та найгіпнотичніших музичних візій, коли-небудь створених для фортепіано. У листах Равеля до друзів та знайомих, як-от М. Дюка, І. Гедаля та Ж. де Марлієва, знаходимо згадки про процес створення циклу. Він неодноразово підкреслював, що «Gaspard de la nuit» було написано «з єдиною метою – перевершити Ліста», маючи на увазі його Трансцендентні етюди. У спогадах сучасників, зокрема піаніста Альфреда Корто, зазначається, що чимало піаністів відмовлялися від виконання цього циклу, ледь побачивши ноти. Відомий випадок, коли він визнав «Скарбо» технічно нездійсненним. Це лише посилювало містичну ауру циклу.

2.3. Аналіз твору «Ondine» як зразка звукозображальності

Фортепіанна п’єса «Ундіна» з циклу «Нічний Гаспар» потребує детального аналізу її форми, для досягнення повноти розуміння образності і звукозображальності. Згідно з задумом композитора, це музична інтерпретація однойменної прозової поезії Алоїзіуса Бертрана, в якій водна німфа спокушає юнака, описуючи йому чарівне підводне царство. Коли ж він відмовляє, вона щезає у воді. Образ Ундіни, втілений у музиці, є уособленням жіночої чуттєвості, недосяжної краси, спокуси та розчарування.

Твір має вільну тричастинну форму з рисами фантазії та репризності. Умовний поділ можна окреслити як А – В – $А^1$, де кожна частина плавно переходить в іншу, без чітких меж. Експозиція твору (приблизно перші 50 тактів) базується на тональності Cis-dur, проте вже з перших фраз тональна стабільність підважується складною гармонійною мовою. Основний тематичний матеріал не подається чітко артикульовано, а ніби виникає з глибини фактури, приховано, злитий із хвилеподібними арпеджіо в крайніх регістрах. Таке представлення теми нагадує тінь, мерехтливий відблиск світла на воді. Характерна імпресіоністська риса– замаскованість головної теми – створює ефект відстороненого споглядання. (див. ***Приклад 5.***)

Середня частина композиції значно драматичніша. Вона містить розвиток образу німфи, яка, втрачаючи контроль, намагається звабити героя пристраснішими інтонаціями. Музично це реалізується через збільшення щільності фактури, появу хроматичних мотивів, активні модуляції та часте застосування цілотонового ладу. Динаміка наростає, ритмічна структура стає більш знервованою. Звучання змінюється з прозорого й лагідного на хвилеподібно-бурхливе, з раптовими акцентами, що викликають образ внутрішньої боротьби або ж психологічної тривоги. (див. ***Приклад 6.***)

У третій частині (реприза) відбувається повернення до первинної тематики, але вже трансформованої. Вона подається сповільненою, з більшою кількістю пауз, із ще тоншою динамікою. Це музичне втілення зникнення Ундіни, що тане в повітрі, як волога в нічній тиші. Гармонічна мова остаточно втрачає функціональність, переходячи в планові переміщення акордів, а фактура стає ще більш прозорою, з використанням найвищих регістрів фортепіано. (див. ***Приклад 7.***)

Гармонічна організація твору заслуговує на окрему увагу. М.Равель використовує зменшені септакорди, акорди з надбудовами (9, 11, 13), хроматичні та модальні переміщення, де часто відсутні логічні каденційні зв’язки. Застосування діатонічних плановостей, цілотонових ліній, паралельного голосоведення у верхньому регістрі надає твору

«плаваючого» характеру. Така гармонічна мова не створює напряму, а лише простір, в якому пливе мелодія, наче відбиток у озері.

Ритміка твору відрізняється великою свободою. Хоча нотний запис структурований у 6/8, метричні відчуття постійно змінюються за рахунок внутрішніх синкоп, затримок, агогіки та тривалих педалізацій. М.Равель широко використовує rubato, а також раптові прискорення й сповільнення, що підкреслюють химерний, казковий, майже сновидний характер музики. Така агогічна структура не просто виконує декоративну функцію, а стає змістовною: вона реалізує образ хвилі – з її пульсацією, неочікуваними поривами й зникненнями.

Фактура в «Ундіни» має показовий імпресіоністський характер – вона переважно арпеджійована, але це не просто фігурація, а організована у вигляді багатошарових музичних планів. Верхній план створює «блиск» і легкість, середній – передає мелодичний зміст, а нижній – майже непомітний, але надає гармонійну основу. Все це об’єднується педаллю, яка виступає не стільки засобом звукового зв’язку, скільки інструментом формування акустичного середовища. В багатьох місцях мелодія ледь чутна, заглиблена у фактуру, що передає стан напівусвідомленого, внутрішнього бачення.

Висновки

Дослідження показало, що звукозображальність, втілена М.Равелем, є не просто художнім засобом, а фундаментальним принципом побудови структури та розвитку драматургії музичного твору та вирішило наступні завдання:

1.Розглянуто концепт звукозображальності у фортепіанному виконавстві, проаналізовано його історичний розвиток та ключові виразні елементи.

2.З'ясовано особливості звукозображення у музиці Моріса Равеля, зосереджуючись на циклі «Gaspard de la nuit», зокрема, на вирішальній ролі фортепіанної фактури, гармонії та динаміки у формуванні звукових картин.

3.Здійснено структурно-музичний аналіз першої частини циклу – «Ondine», в якому виявлено характерні засоби звукового живопису: арпеджіована фактура, модальні структури, колористична гармонія.

4.Встановлено тісний взаємозв'язок між музичним і літературним пластами: музика Равеля не просто описує поезію А.Бертрана, а передає її образно та психологічно.

Отримані висновки можуть стати фундаментом для наступних досліджень імпресіонізму у фортепіанній музиці, а також практичного використання цих знань для інтерпретації творів Равеля в освітньому і концертному контексті.

Список використаних джерел

1. Бертран, А. Нічний Гаспар: поезії в прозі / Пер. з фр., вступ. ст. та комент. М. Рябчука. – Київ: Юніверс, 2001. – 132 с.

2. Ешноз, Ж. Равель: роман / Пер. з фр. Л. Кононович. – Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2015. – 128 с.

3. Ivry, B. Maurice Ravel: A Life. – New York: Welcome Rain Publishers, 2000. – 146 p.

4. Nichols, R. Ravel. – Oxford: Oxford University Press, 2011. – 368 p.

5. Orenstein, A. Ravel: Man and Musician. – New York: Columbia University Press, 1975. – 386 p.

6. Mawer, D. The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation. – Aldershot: Ashgate, 2006. – 278 p.

7. Simeone, N. (ed.) The Cambridge Companion to Ravel. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – 350 p.

8. Duchen, J. Ravel. – London: Phaidon Press, 2000. – 240 p.

9. Cross, J. Ravel's Way. – The Musical Times, Vol. 145, No. 1889, 2004. – P. 25–34.

10. Kaminsky, P. Aspects of Ravel’s Modal Language. – Music Theory Spectrum, Vol. 20, No. 2, 1998. – P. 189–205.

11. Messing, S. Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic. – University of Rochester Press, 1996. – 312 p.

12. Howat, R. Debussy and the Making of «Clair de lune». – The Musical Times, Vol. 115, No. 1581, 1974. – P. 748–751.

13. Pasler, J. Writing through Music: Essays on Music, Culture, and Politics. – Oxford University Press, 2007. – 528 p.

14. Fulcher, J. French Cultural Politics and Music: From the Dreyfus Affair to the First World War. – Oxford University Press, 1999. – 504 p.

15. Bhogal, G.K. Details of Consequence: Ornament, Music, and Art in Paris. – Oxford University Press, 2013. – 320 p.

16. Mawer, D. French Music and Jazz in Conversation: From Debussy to Brubeck. – Cambridge: Cambridge University Press, 2014. – 350 p.

17. Taruskin, R. The Oxford History of Western Music. – Oxford University Press, 2005. – Vol. 4. – 896 p.

18. Guliar, T. Гаспар із пітьми Алоїзіуса Бертрана: до витоків жанру. – Наукові записки НУОА, 2016. – Вип. 2. – С. 85–89.

19. Пасічник, В. Моріс Равель у Львові (1932): реконструкція події. – Україна XX ст.: культура, ідеологія, політика. – 2015. – Вип. 20. – С. 349–356.

20. Морис Равель – LibreTexts Українська. – URL: https://ukrayinska.libretexts.org

21. Classic FM. Maurice Ravel: Everything You Need to Know. – URL: https://www.classicfm.com/composers/ravel/guides

22. Encyclopaedia Britannica. Maurice Ravel – French Composer. – URL: https://www.britannica.com/biography/Maurice-Ravel

23. Bernard, J. Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America. – Norton, 2002. – 832 p.

24. Lesure, F. Claude Debussy: A Critical Biography. – Cornell University Press, 2001. – 384 p.

25. Delaunay, M. Ravel et nous. – Paris: Éditions du Seuil, 1990. – 220 p.

26. Zank, S. Irony and Sound: The Music of Maurice Ravel. – Rochester: University of Rochester Press, 2009. – 282 p.

27. Randel, D. (ed.) The Harvard Dictionary of Music. – 4th ed. – Harvard University Press, 2003. – 976 p.

28. Appel, W. The Harvard Brief Dictionary of Music. – Harvard University Press, 2001. – 336 p.

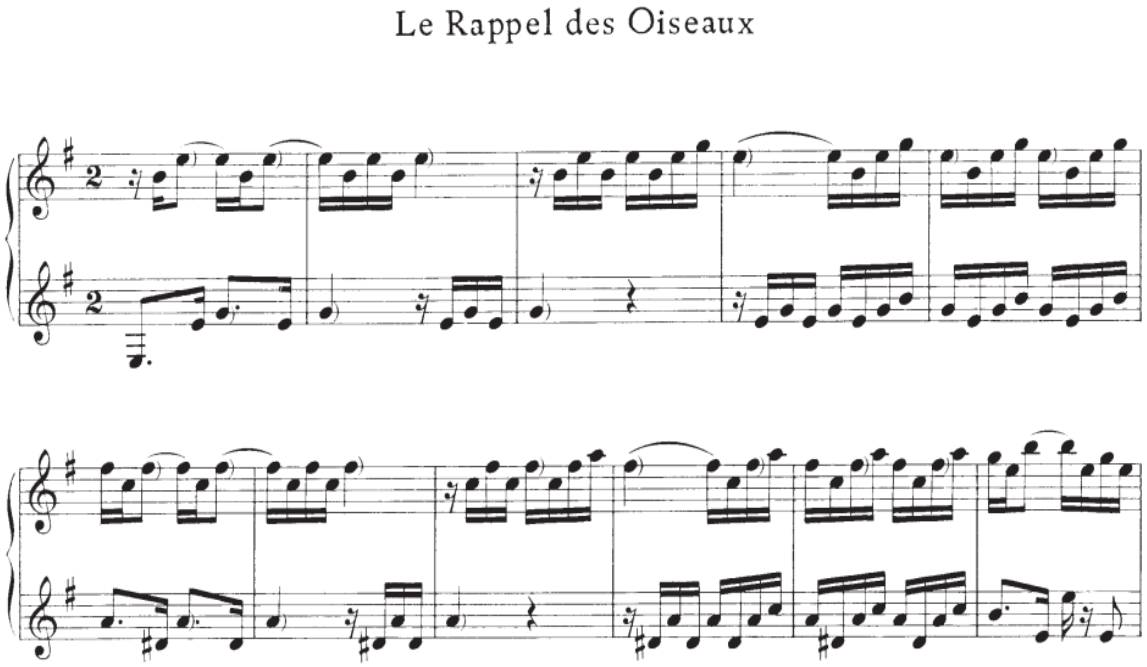
29. Jankélévitch, V. Ravel. – Paris: Plon, 1938. – 300 p.

30. Leong, D. Form and Analysis Theory: A Bibliography. – Garland, 1995. – 248 p.

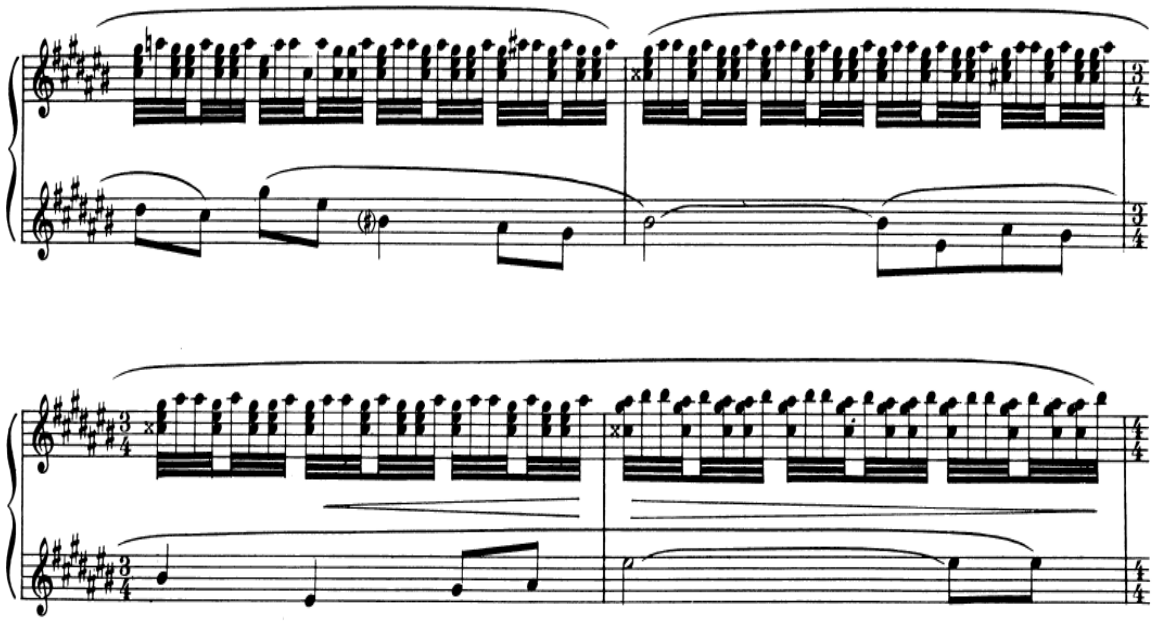
31. Locke, R.P. Musical Exoticism: Images and Reflections. – Cambridge University Press, 2009. – 380 p.

Додатки

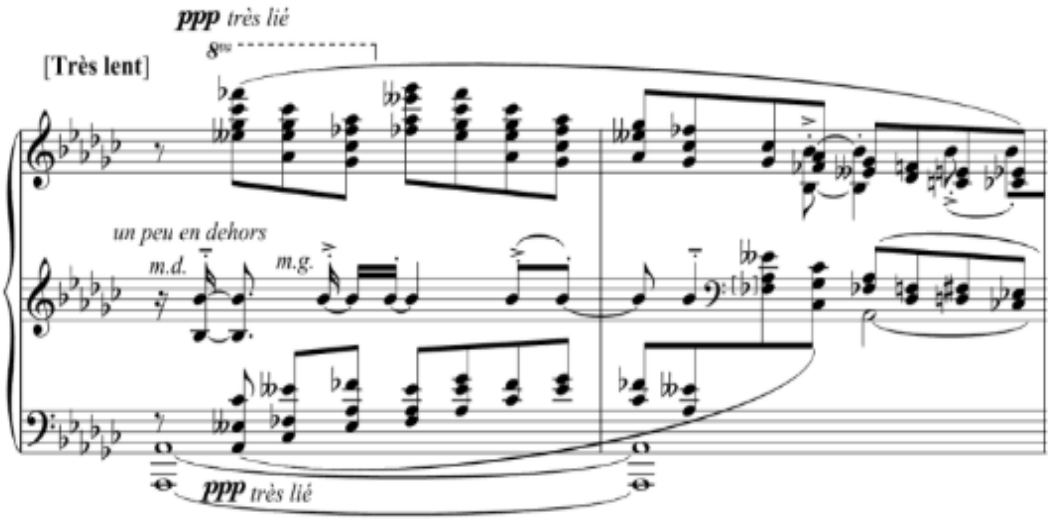
Приклад 1.



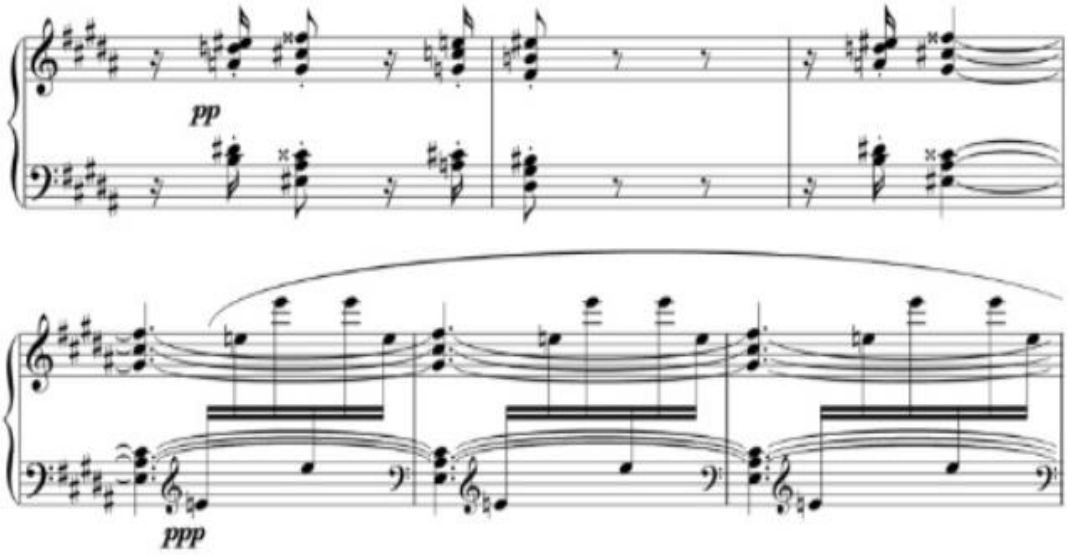
Приклад 2.



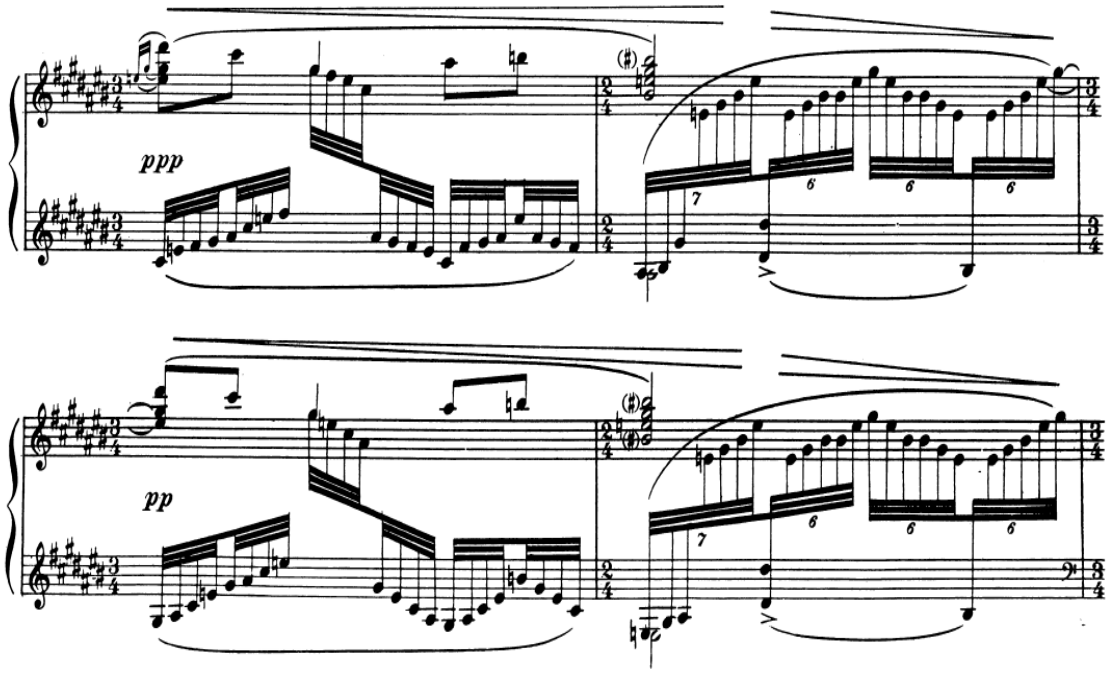
Приклад 3.



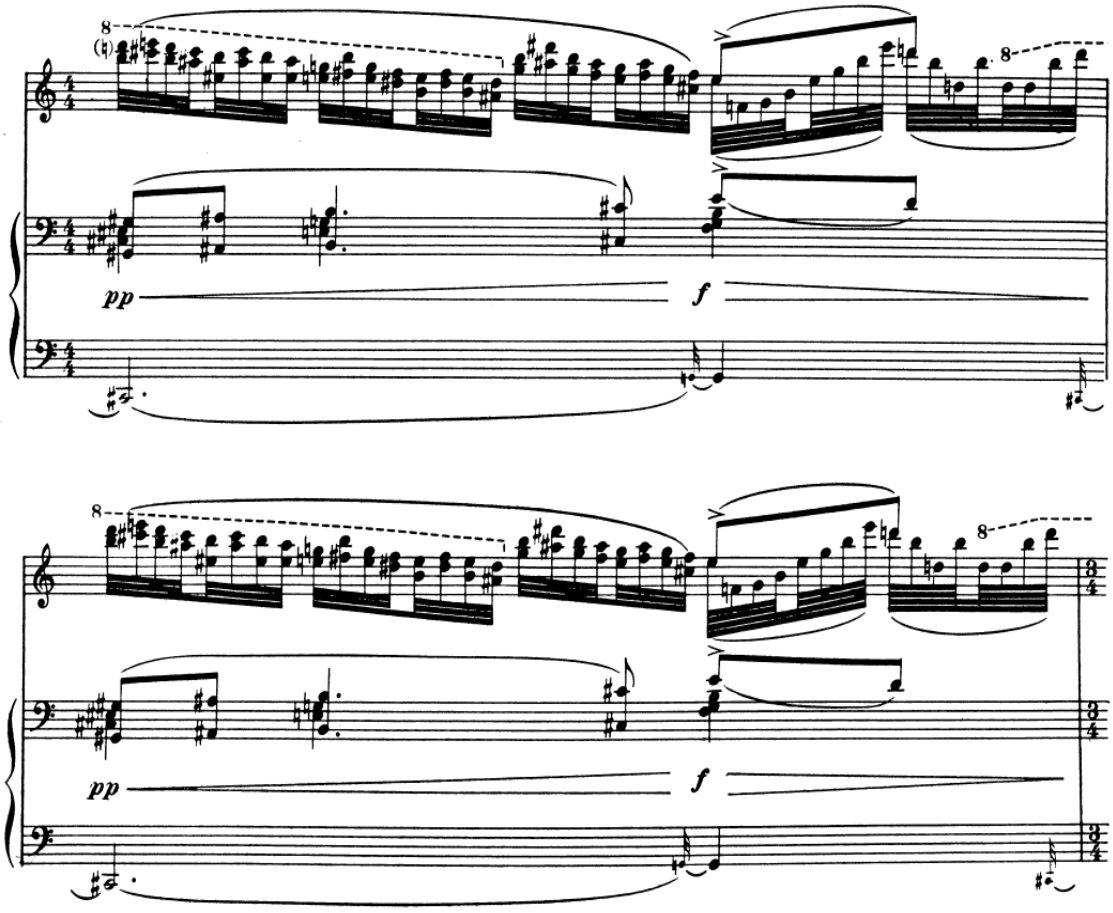
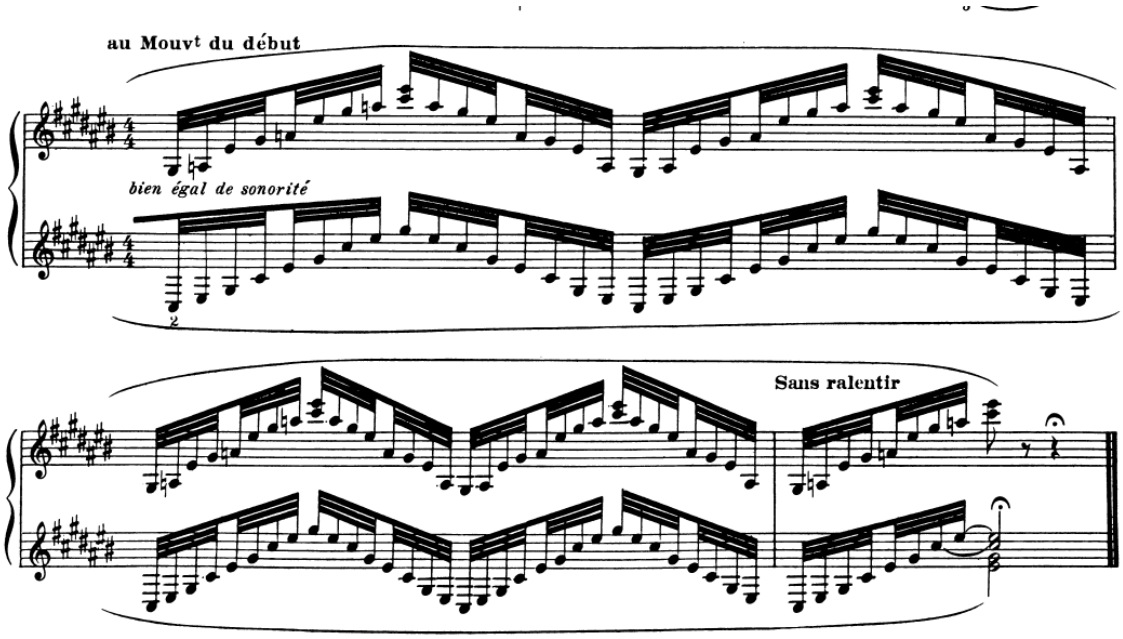
Приклад 4.



Приклад 5.



Приклад 6.



Приклад 7.