

Міністерство культури та інформаційної політики
Міністерство освіти та науки
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра спеціального фортепіано

Нецько Юлія Іванівна

**Специфіка фортепіанної музики у творчості композиторів
«Французької шістки»: Д.Мійо, А.Онеггера, Ф.Пуленка, Ж.Оріка, Л.Дюрея,
Ж.Тайфер**

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво

Профілізація – Фортепіано

Бакалаврська робота

Науковий керівник –
професор
Крих Лідія Юріївна

Рецензент –
кандидат мистецтвознавства, доцент
Липецька Марія Любомирівна

Львів 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ЕСТЕТИКА І ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ «ФРАНЦУЗЬКОЇ ШІСТКИ»	
1.1 Даріус Мійо.....	5
1.2 Артюр Онеггер.....	8
1.3 Франсіс Пуленк.....	11
1.4 Жорж Орік.....	14
1.5 Луї Дюрей.....	17
1.6 Жермена Тайфер.....	19
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАНОЇ МУЗИКИ КОМПОЗИТОРІВ «ФРАНЦУЗЬКОЇ ШІСТКИ» НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ «АЛЬБОМУ» («ALBUM DES SIX»)	
2.1 Ж.Орік «Prélude».....	24
2.2 Л.Дюрей «Romance Sans Paroles».....	27
2.3 А.Онеггер «Sarabande»	30
2.4 Д.Мійо «Mazurka».....	32
2.5 Ф.Пуленк «Valse in C».....	34
2.6 Ж.Тайфер «Pastorale».....	37
ВИСНОВКИ	40
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	41
ДОДАТКИ	43

ВСТУП

Актуальність. Дана тема досі є малодослідженою й недостатньо опрацьованою українськими науковцями, тема розглядається в контексті загальному, тобто у контексті Французької культури або Французької музики ХХ століття у нарисах Г.Філенко «Французька музика I половини ХХ століття». Незважаючи на те, що композитори «Французької шістки» є відомими, структурованого дослідження особливостей їхньої саме фортепіанної творчості немає.

У зв'язку із вищезазначеним, **мета роботи** - дослідити фортепіанну творчість композиторів «Французької шістки», що належить до раннього періоду їхньої творчості та періоду існування групи.

Для досягнення мети у роботі поставлені наступні **завдання**:

- окреслення естетичного світогляду кожного композитора;
- визначення особливостей ранніх фортепіанних творів на прикладі «Альбому шести»;

Об'єкт дослідження – фортепіанна творчість композиторів «Французької шістки».

Предмет дослідження – специфіка фортепіанних творів кожного композитора «Французької шістки», ідеї які вони містять.

Матеріалом дослідження стали твори з «Альбому шести», а також вибрані фортепіанні твори раннього періоду.

Теоретичну базу дослідження склали праці, присвячені дослідженню творчості композиторів «Французької шістки»: «Даріус Мійо» Л.Кокорева, «Women Musicians in France during the Interwar Years» Л.Гамер, та теоретичних праць А.Онеггера «Про музичне мистецтво», «Я і мої друзі» Ф.Пуленка.

Методологічною основою дослідження стали емпіричний та теоретичний методи дослідження: спостереження і порівняння (емпіричний), що

використовуватимуться для дослідження естетичного світогляду композиторів, їхньої фортепіанної творчості; та аналіз і синтез (теоретичний), застосовуватимуться для кожного твору з «Альбому шести».

Наукова новизна полягає у дослідженні фортепіанної музики композиторів «Французької шістки» на прикладі творів «Альбому шести».

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, які розділено на дванадцять підрозділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Основна частина вміщує два розділи, де перший розкриває естетичні особливості фортепіанної музики композиторів; другий – теоретичний аналіз творів «Альбому».

РОЗДІЛ 1. ЕСТЕТИКА І ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ «ФРАНЦУЗЬКОЇ ШІСТКИ»

1.1. ДАРІУС МІЙО (1892-1974)

Найбільш сміливий і радикальний новатор серед композиторів «Французької шістки». Разом із іншими композиторами групи шести взяв участь у русі за нову музику – музику післядебюссівської епохи у Франції.

Його музика - глибоко національна за своїм характером. Це яскраво виявлено в образному змісті музики, в стремлінні до яскравої театральності, картинності, у суто мелодичному стилі, який він культивував, в ідеальному відчутті форми, в переважанні побутуючих у Франції танцювальних ритмів. Сам Мійо вважав себе продовжувачем лінії Куперена, Рамо, Берліоза, Бізе, Шабріє.

Про нього говорили, що він «мінливий як Прометей» через стилістичне і жанрове багатство його творчості.

З кінця 20-х років ХХ століття стає істинним представником нової французької музики за кордоном, а його твори – в програмах міжнародних фестивалів у Зальцбурзі, Баден-Бадені. До того часу творчість Д.Мійо пройшла через пошуки і різноманітні естетичні впливи. Аби краще зрозуміти музику Мійо, варто звернути увагу на його естетичний світогляд, про який можна дізнатися із його власних статей. У французькій музиці Д.Мійо виділяв таких композиторів як: Рамо, Куперен, Берліоз, Бізе, Шабріє і Дебюссі – оскільки в них найбільш повно виявився французький національний дух. Та й, загалом, Дебюссі був кумиром молодості Д.Мійо. Саме від К.Дебюссі Мійо почерпнув глибоку внутрішню виразність, проте рано зрозумів, що імпресіонізм себе вичерпав. Серед інших естетичних захоплень композитора – особлива шана творчості художника Сезанна. Р.Вагнера він не сприймав, вважав ворожим для французької культури, крім того, вважав надмірне захоплення творчістю Вагнера шкідливим

для французької культури, адже це перешкоджало його основній меті – відродженню суто національних традицій у французькій музиці. Композитор любив пісні і творчість Мусоргського (певний народний аспект), музику Моцарта, Шуберта і Малера, цінував мелодичне начало їхніх творів. Щодо Брамса, то не захоплювався його музикою, оскільки не бачив там мелодичного натхнення. Спочатку цікавився музикою Равеля, захоплювався її елегантністю, але потім дещо охолов, не знайшовши там глибини почуттів як у Дебюссі. У 1916-1919рр. перебував в Бразилії, де бразильська музика збагатила образно-емоційну та темброво-ритмічну сторону творчості Д.Мійо.

Музика Д.Мійо має свої особливості, основними з яких є широке застосування політональності. Для композитора – політональність - це мелодико-поліфонічний стиль, де він прагне до повної незалежності окремих мелодичних ліній, проте, як зазначає сам Д.Мійо – політональність у його творах існує не в акордах, а в накладанні мелодичних ліній.

Також характерним є використання протяжних мелодичних ліній в ясно-структурному і метроритмічному оформленні, інтонаційна простота мелодій, використання поліфонії та поліфонії ритму (стереофонічне звучання). Джерелом мелодики і ритміки для музики Мійо є його навколишнє середовище, про що і зазначає австрійський композитор Е.Кшенек у своїй статті про Д.Мійо, де розкриває особливості творчості цього французького композитора у особливому аспекті пишучи, що Мійо – провансалець і його творчість це породження середземноморської культури. Це відчувається у всьому – виборі сюжетів, їхньому трактуванні, зображенні південної природи, особливостях музичної мови, яка опирається на інтонації і ритми середземноморського, особливо, провансальського фольклору.

Фортепіанний доробок Д.Мійо того періоду не надто великий, окрім численних перекладів своїх попередніх симфонічних творів варто згадати його П'ять етюдів для фортепіано з оркестром, прем'єра відбулася 1921 року у

виконанні піаніста М.Мейєра та оркестру під батудою В.Гольцмана. У цьому творі, Мійо поєднав поліфонічну техніку із політональністю. Наприклад, третій етюд побудований із 4 фуг, які накладаються одна на одну у різних тональностях, до того ж, кожна fuga виконується окремою групою інструментів: fuga духових інструментів, fuga мідних, fuga струнних, а fuga фортепіано використовує спільні звуки всіх трьох попередніх оркестрових фуг. У четвертому етюді композитор майстерно використовує ракохід, тобто друга частина цього етюду – це ракохід першої частини.

Інший твір для фортепіано того періоду - «Saudades do Brasil» або «Бразильські танці» 1920 р. – танцювальна сюїта, повна вражень композитора від перебування у Бразилії, повна нових ритмів, експериментів, екзотичних мелодій, нових пошуків можливостей звучання політональності на фортепіано. «Бразильські танці» - це цикл із 12 мініатюр, кожна з яких має назву одного із кварталів Ріо-де-Жанейро і містить ритм і характер найпопулярнішого Латиноамериканського танцю - дансу. Під дансом мається на увазі і хабанера, і танго, і машиш, самба, лунду. Усі п'єси циклу мають багато спільного, передусім це ритмічна структура і характер. Також, мініатюри об'єднані єдиною пульсацією, вираженою ритмом остінато акомпонементу. Контрасти у циклі майже відсутні, переважає пасторальний настрій, який у різних п'єсах зображається по-різному. У «Sorocabana» – він сприймається, як настрій абсолютного спокою, у «Sogobana» – ніжної ласки, у «Tijusa» – суму. Цей пасторальний настрій відтіняється пристрасною запальною музикою – «Irapema», «Javea». Проте, загальне звучання як кожної окремої мініатюри, так і цілого циклу, створює враження нереальності, завуальованості, зображення приємних теплих спогадів композитора. Хоча цикл має певний екзотичний характер, яскраві бразильські елементи, проте по своїй сутності це французька музика. Мійо застосовує тут такі притаманні французькій музиці риси, як вишуканість, витонченість форми, легкість мелодичного узору, прозорість

фортепіанної фактури, тонкий ліризм і зображення настрою за допомогою танцювального руху та пластики. Із яскравих бразильських елементів, композитор застосовує тут особливі характерні латинським танцям ритмічні фігури, але експериментує і застосовує поліфонію ритму, що створює екзотичний ефект. Фактура у циклі двох типів: дво- трьо- лінійного типу, що характерне для стилю французьких клавесиністів; та акордового складу, для імітації гітари та банджо.

Фортепіанна музика відобразила найсміливіші пошуки нових виразових засобів, та чудово втілила риси стилю композитора: політональність, поліритмію, французькі національні традиції у їх сучасному, новому втіленні.

1.2. АРТЮР ОНЕГґЕР (1892-1955)

«Я намагався бути доступним для пересічного слухача і цікавим для музиканта», – таким був А.Онеггер. Він не відповідав загальній естетиці «Французької шістки», напрямок його творчості, його музична мова різко контрастували з іншими членами групи.

Онеггер - швейцарець за походженням. У його творчості оригінально поєднуються традиції французької й швейцарської народної й професійної музики, із досягненнями музичної культури ХХ століття. Музикою займався з дитинства, але несистематично, навчався то в Цюріху, то в Гаврі. Серйозно вивчати композицію починає в 18 років в Паризькій консерваторії у Жедальже (вчителя Равеля). Тут він знайомиться з Мійо. Д.Мійо мав на нього великий вплив: наділений особистими рисами, яких бракувало самому Онеггеру – сміливістю, легкістю, змушує молодого Онеггера слухати сучасну музику і вводить у коло прогресивних діячів культури, знайомить із Е.Саті та іншими композиторами «Французької шістки».

Вже на самому початку існування «Шістки» спостерігалися розбіжності в поглядах Онеггера та інших членів на ряд творчих явищ сучасності (Мійо, Орлік і Пуленк були палкими послідовниками Еріка Саті, але спокійний і розважливий Онеггер ніколи не вважав його одним зі своїх наставників). Втім, це не завадило йому іноді брати участь в найрадикальніших новаторствах Е.Саті. Так, 5 квітня 1919 року в залі Уїген саме Артюр Онеггер був тим єдиним, хто в антракті представив публіці «маленькі п'єси меблевої музики», винайденої Е.Саті. Також, близькими для композитора були ідеї урбанізації та індустріалізації. Свого часу він захопився ідеєю створення «нової музики», і потрапив під вплив Ігоря Стравінського, Тобто, хоча Онеггер високо цінував традиції минулого, це анітрохи не перешкоджало йому сприймати саме ті нові ідеї, які особисто йому здавалися прогресивними.

За своїм стилем Онеггер – відданий контрапунктист, його творчому методу притаманна раціональність, його музична мова – тональна, з дуже індивідуалізованим використанням дисонансу. На противагу романтичному культу почуття і імпресіоністському культу найтонших нюансів відчуттів, на противагу опоетизованій дійсності, Онеггер демонстративно звертається до «прози життя», вбачаючи в цьому один з виразів сучасності. Онеггер зводить на п'єдестал динамізм, як найбільш яскраве вираження сучасності. Він надає велике значення музичній архітектоніці, якою, на його думку, ніколи не варто жертвувати задля ідей літературного чи художнього порядку. Йому характерна схильність до поліфонічної складності. Йому близькі організація музичного матеріалу і техніка Й.С.Баха.

У своїй творчості композитор віддавав перевагу великим оркестровим формам. Проте, писав для фортепіано протягом всього творчого життя. Його яскравими ранніми творами для фортепіано є: «Hommage à Ravel» (1915), («Присвята Равелю»); «Toccata et variations» (1916) («Токата з варіаціями») та «7

коротких п'єс» (1919-1920). У його фортепіанних творах панує ритмічне начало, їм притаманна однорідна фактура, ускладнена контрапунктами.

«Присвята Равелю» - цикл з трьох п'єс, створений протягом 1915-1919 років. Друга п'єса циклу «Homage à Ravel» написана найшвидше – у 1915р, тоді як перша і третя – у 1919р. І хоча Онеггер визнає далекість від звукової палітри М.Равеля, та його композиторських прийомів, проте у п'єсі відчувається делікатний нарис, спогади про сонатину Равеля. Як зазначалось раніше, цикл складається з трьох п'єс, кожна з яких має свою назву:

I «Прелюдія»;

II «Присвята Равелю»;

III «Танець».

«Прелюдія»

Характер прелюдії чітко зазначається композитором – серйозно і важко. Метр - 9/8. Фактура твору – поліфонічна, і типова для стилю Онеггера. Твір наповнений гармонічними резонансами. Драматургія твору побудована на поступовому пришвидшенні руху, що супроводжується ускладненням гармонії, розширенням діапазону фактури та подвоєнням звуків у верхніх регістрах.

«Присвята Равелю»

Перший із трьох творів у хронологічному порядку. Назва другої п'єси передається у назві самого циклу. У творі яскраво відчувається спорідненість із Сонатиною Равеля. П'єса повна простоти та елегантності, тут присутній наче сам дух Равеля.

«Танець»

П'єса присвячена піаністу Рікардо Віньєсу. Це швидкий танець, у метрі 6/8. Починається ривками акордів, ніби яскравими танцювальними акцентами, а унісонні акорди наче передають дрібні кроки танцю. Середина більш лірична, у репризі знову повертаються характерні прийоми, які були на початку, але до

кінця відбувається стрімке емоційне наростання, ритмічна фігура змінюється на тремоло і твір закінчується на потрійному форте.

Після розпаду «Французької шістки» композитор продовжує звертатися до фортепіано у своїй творчості, він створює «Римський зошит» (1923); «Концертино для фортепіано з оркестром» (1924); «Присвяту Альберу Русселю» (1928); «Прелюдію, Аріозо і фугету на тему ВАСН» (1932); «Маленькі арії на витриманий бас» (1941); «Два ескізи» (1944).

1.3. ФРАНСІС ПУЛЕНК (1899-1963)

Ф.Пуленк – чудовий піаніст, писав для фортепіано впродовж усього творчого життя. Більшість його творів для фортепіано – мініатюри, але є і ряд великих творів. За своєю природою музичне мислення Пуленка – образне. Окрім музики, захоплюється театром, живописом і особливо поезією. У своїй музиці він не просто передає свої враження, а прагне передати своє осмислення цих вражень, що правда, хід його думок визначається не свідомістю, а емоціями. («Серце володіє розумом»), проте, як істинний француз, він не втрачає здорового глузду, контролює баланс емоцій і раціональності. Пуленк сам часто жартує над чуттєвістю, хоча вона притаманна йому самому. У своїй творчості він поєднує ніжність і іронію – це одна з особливих рис його лірики. Пуленк талановитий мелодист, у своїх творах він сам придумує всі «народні» мелодії. Його називали «французьким Шубертом», а у фортепіанній музиці зокрема, найкраще йому вдається гомофонна фактура із чіткою мелодичною лінією.

Творча спадщина неоднорідна, містить релігійні тенденції, наповнена оптимізмом. Джерелом музики для Пуленка так само, як і для інших членів шістки є життя міста. У період існування «французької шістки» захолювався модними течіями: ексцентріадою, естетикою мюзик-холу, ідеями урбанізму,

творчістю Дебюссі, Шуберта, Стравінського. У 30-ті роки в його творчості відбувається перелом: переважання вокального жанру, згодом твори релігійного змісту. А після II світової війни його творчість має риси критичного реалізму. Проте саме у молоді роки Пуленк засвоїв кращі традиції французької національної музики і розвинув їх.

Музичну освіту здобув самостійно, поза навчальними закладами. З 8 років займався по фортепіано у мадемуазель Буте де Монвель, племінниці С.Франка. У 1915р. вирішує спеціалізуватися на фортепіано. Навчається у чудового інтепретатора творів Форє і Равеля – Рікардо Віньєса. При першій зустрічі з яким Пуленк заграє «Віденський карнавал» Шумана і кілька прелюдій Дебюссі. У Віньєса Пуленк навчився чудової техніки стакатто і тонкої педалізації. Віньєсу Пуленк завдячує своєю виконавською майстерністю, літературним смаком, першими композиторськими спробами, а також знайомству з Е.Саті та Ж.Оріком. Подруга дитинства - Раймонда Ліносє ввела Пуленка у літературний гурток у книжковій крамниці Адрієнни Моньє, де він зустрів відомих поетів: Г.Аполлінера, Л.П.Фарга, П.Валері, Клоделя, а також Поля Елюара, який потім мав вагому роль у творчому житті Пуленка. Також у цей гурток навідувались П.Пікассо і І.Стравінський. Саме знайомство з кращими літературними творіннями сучасників, мало великий вплив на композитора і сприяло розвитку особливої риси – тонкому відчутті мелодичної вокальної лінії. У 1917р. Пуленк відвідав прем'єру «Параду» Е.Саті. згодом познайомився із самим Саті, який однак, його не визнавав, вважав дилетантом. Е.Саті навіть демонстративно виходив із залу, коли виступав Пуленк. Проте згодом ця недовіра з боку Саті була подолана, тож дуже скоро Пуленк потрапив під вплив музики Саті і намагався його наслідувати. Свої перші твори Пуленк писав під впливом музики своїх улюблених композиторів – Дебюссі і Стравінського. Наприклад, перші невидані фортепіанні прелюдії 1916р. сам Пуленк назвав поганим наслідуванням Дебюссі і Стравінського. Ці прелюдії були неймовірно складними, записані на трьох,

чотирьох нотних станах, ще й з досить претензійними назвами. Прелюдії написані як враження від конкретних творів Стравінського і Дебюссі.

Після I світової війни французьких композиторів захопила нова екзотична музика – пропагандований американцями негритянський джаз. Стравінський, а за ним і молоді французькі композитори були захоплені від ритмічної і тембрової новизни і незвичності джазу, тож почали активно використовувати джазові прийоми у своїх творах. Тобто це використання гострих синкопованих ритмічних фігур, оригінальних тембрів, відкидання традиційних правил контрапункту і інструментовки. Пуленк також захопився новим віянням і створив «Негритянську рапсодію». Цей твір став неймовірно популярним і став хорошою рекламою молодого композитора. Пуленком зацікавився Дягілев, «Негритянську рапсодію» рекламував видавництву “Chester” Стравінський, схвально відгукувався Равель. Саме в той час Пуленк зближується з Саті, який здавався йому, Д.Мійо і Ж.Оріку – новим голосом Франції.

Ранні фортепіанні твори Пуленка це переважно елегантні салонні твори, такі як «Три пасторалі» («Trois Pastorales» (1917), «Suite in C» (1920) та «6 Експромтів» («Six Impromptus») (1920-21). Успіх Пуленк отримав завдяки своїй фортепіанній композиції «Вічний рух» ("Trois Mouvements Perpétuels") в 1918 р. а також – "Lyre et Palette", прем'єрне виконання яких відбулося за участі Рікардо Віньеса.

«Mouvements perpétuels», – коротка сюїта з трьох частин. Вперше виконана Р.Віньесом в грудні 1918 року. Сюїта отримала успіх у публіки та виконавців, і досі залишається одним із найпопулярніших творів композитора. Піаніст Альфред Корто описав «Mouvements perpétuels» як «відображення іронічного світогляду Саті, адаптованого до чутливих стандартів сучасних інтелектуальних кіл». А піаніст Р.Ніколс писав: «Тут паризькі та провінційні елементи стикаються, періодично намагаючись злитися: мелодії надзвичайно наївні (Равель заздрив Пуленку і його здатності «писати власні народні пісні»), кожен

фрагмент є втіленням міської іронії». У 1925 році Пуленк створив аранжування твору для 9 інструментів.

Пізніше для фортепіанно Пуленк написав «Прогулянки» («Promenades», 1924), «Французьку сюїту» 8 ноктюрнів (1929-38), 15 «Імпровізацій» (1932-59); «Сільський концерт» для клавесина (1928) (присвячений В. Ландовській), Концерти для фортепіано (1949); для 2-х фортепіано (1932).

1.4. ЖОРЖ ОРІК (1899-1983)

Жорж Орік не лише наймолодший член Французької шістки, а й той, хто став відомим найшвидше, ще задовго до появи групи композиторів. Стрімка і головне, успішна композиторська кар'єра Оріка розпочалася у дуже юному віці. У 14 років його твори вже виконували у Національному Музичному Товаристві (Société Nationale de Musique), у 15 – Орік вже дискутував про соціологію із Леоном Блуа, про теологію з Марітео, у 17 - йому читав свої «Груди Тірезія» Аполлінер, питаючи поради.

Ж.Оріка часто називають продовжувачем таких композиторів, як Шабріє і Саті, оскільки їхня музика наділена почуттям гумору, схильністю до жарту, до музично пікантного. Орік наділений мелодичним даром, тонким гармонічним чуттям. Музику почав писати ще в дитинстві, тоді ж і з'являються його перші фортепіанні п'єси. Жорж Орік розпочав свою виконавську кар'єру виконавши фортепіанний концерт у Société musicale indépendante у віці 12 років. Кілька пісень, які він написав, у наступному році виконував Société Nationale de Musique. Орік навчався в Паризькій консерваторії, а також вивчав композицію у Вінсента д'Енді і Альберта Русселя в Паризькій школі канторум. У цей час він захоплювався різними стилями: це і поліфонія XVI ст, і водночас оперети Мессаже, Оффенбаха, творчість Бартока, Шонберга. Отримавши визнання як

вундеркінд як у композиції, так і у виконанні на фортепіано, він став протезе Еріка Саті протягом наступного десятиліття. Протягом 1910-х та 20-х років він вніс значний внесок у розвиток авангардної музики в Парижі і зазнав значного впливу Кокто та інших композиторів шістки.

Довгі роки дружив із Ф.Пуленком. Композитори поділяли смаки один одного. Їхні твори часто виконувались у одній програмі, наприклад, Дягілев ставив балети «Лань» Ф.Пуленка і «Докучливі» Ж.Оріка один за одним. Разом брали участь у першій постановці «Весіллячка» І.Стравінського, де виконували дві з чотирьох фортепіанних партій. Б.Шлецер вважає, що Орік і Пуленк – гедоністи, серед всіх композиторів Французької шістки, лише для них обох метою мистецтва є насолода. Цим вони протиставляють себе Бетховену, Вагнеру і Франку. «Серйозна музика» здається їм нудною. Вважають мистецтвом те, що раніше вважалося «легкою музикою», «музикою другого сорту». Тобто це – переоцінка цінностей. «Дрібнички» Оріка і Пуленка оригінальні тим, що виконані на дуже високому рівні, гротескне в них доведене до висот високого мистецтва. Різниця між Оріком і Пуленком в тому, що Ф.Пуленк у своїй творчості слідує своїй природі, а Ж.Орік наче суперечить своїй, бореться сам з собою із своєю натурою, бореться із якимись зовнішніми і внутрішніми перешкодами, якимсь елементом своєї природи. В творах Оріка таїться прихований внутрішній світ, який хоче себе проявити, проте композитор намагається цьому запобігти. Але ця внутрішня прихована ніжність всеодно проявляє себе у пасажах Сонати і в «Ноктюрні» з «Докучливих» (балет).

Музична критика була ще одним важливим аспектом кар'єри Оріка. Його критика була зосереджена на пропаганді ідеалів «Французької шістки» та Кокто. Зокрема, його діяльність була зосереджена на критиці Дебюссі, Вагнера, Сен-Санса та Массне, а також музики тих, хто дотримувався їхніх стилів. Ж.Кокто, члени шістки та, зокрема, Орік заявляли, що музика цих композиторів відірвана від реальності, і натомість віддавали перевагу музиці, що базується на популізмі.

«Французька шістка», хоч і була неформальною і короткочасною групою, проте, стала відомою своєю реакцією проти музичного істеблішменту того часу та пропагандою абсурдизму та сатири; група повставала як проти Вагнера, як і проти Дебюссі. А музика цих композиторів, у тому числі Оріка, представляла особливу культурну сцену Парижу того часу і відкидала міжнародні стилі, принесені російською та німецькою музикою, а також символіку Дебюссі. Подальший розвиток Оріка як композитора-популіста був визначений багатьма техніками та ідеалами «Французької шістки». Однак група композиторів незабаром розпалася, і кожен розвинув свою творчість іншим шляхом. Художник-гуманіст Орік – став одним із провідних сучасних французьких композиторів. Його вирізняв багатий мелодійний дар, схильність до гострого жарту, іронії. Для музики Оріка характерними є ясність мелодійного малюнка, підкреслена простота гармонічної мови. Поки він у 1918р. перебуває в армії, у гуртку «Нової Молоді» виконують його п'єсу для фортепіано «Гаспар і Зоя». У післявоєнні роки для фортепіано пише «Пастораль», сонатину, фокстрот «Прощай, Нью-Йорк», де поєднує джаз і європейську музику.

Для фортепіанної музики Оріка притаманною є економія засобів музики – не сухість, але і не марнотратство виразових засобів. Оригінальний композиторський стиль Оріка того періоду яскраво проявився у його Сонатині для фортепіано (1922). Сонатина складається з трьох частин.

1ч. Allegro – звертає на себе увагу незвичним метром 2/8. Головна тема – скерцозна, з характерним ритмом, побічна тема – внутрішньо-контрастна до головної, не має характерного ритмічного малюнка, але продовжує настрій. Розробка складається з двох розділів – перший – це синтетичний варіант головної та побічної тем з характерним ритмічним малюнком, а другий – блискучий, віртуозний, сприймається як пасаж, хоч і містить матеріал побічної теми. У репризі цікавим є драматизація заключної теми шляхом поступового ускладнення музичної мови і фактури. Уся частина сприймається як єдиний

беззупинний рух, через стрімке розгортання матеріалу. Це очевидна музика для салону, блискуча, віртуозна, швидка, жвава, весела, не має складного філософського змісту, створена для розваги. *IIч. Andante* – проста тричастинна форма. Пронизана тонкою лірикою, середня частина зовсім неконтрастна, а продовжує ліричну лінію, зміна ключових знаків швидше застосована для зручності запису, ніж для реальної зміни на таку далеку тональність. Настрій II частини контрастний до крайніх частин, це тонка лірика і колористика, притаманна французькій музиці будь-якої епохи. *IIIч. Finale* – рондо. За характером і настроєм – немов продовжує рух I частини – блискуча, жвава.

У цій сонатині виявляються типові для Ж.Оріка риси – використання жанру сонатини, а не сонати, як бажання вивести жанри, що вважалися другорядними, несерйозними на передній план. Також ця сонатина типово салонний твір – тут немає драматизму і філософських роздумів, за те, вона сповнена елегантності, блиску, легкості і притаманного Оріку гумору. I і III частини – це наче жарт і його розвиток. А IIч. – момент перепочинку, не роздумів, а саме просто ніжної лірики, яку Орік що правда, завжди намагався приховати, але яка так явно там присутня.

Ж.Орік продовжував писати фортепіанну музику і після розпаду «Французької шістки», це, зокрема, Соната F-dur (1931), Експромти, Партита (для 2 фортепіано, 1955).

1.5. ЛУЇ ДЮРЕЙ(1888-1979)

Найстарший учасник «Французької шістки», який однак, найпершим її і покинув. Професійно займатися музикою почав пізно лише у віці 19 років, під враженням від побаченої у 1907 році опери «Пеллеас і Мелісанда» К.Дебюссі.

Як вільний слухач приватно відвідував Школу канторум, де брав уроки фортепіано, сольфеджіо, гармонії, контрапункту, фуґи і композиції у професора

Леона Сен-Рекъйо, однак курс не закінчив і диплому не отримав. Як композитор і диригент Дюрей також був самоуком. У період з 18 до 23 років Дюрей пройшов через захоплення імпресіонізмом, атональною музикою, нововіденською школою. Ранні твори Дюрея написані в досить вишуканій і тонкій (так званій «французькій») атональній манері.

Трохи пізніше, в 1911 році Луї Дюрей вперше зіткнувся з творчістю Е.Саті, а через рік – познайомився з ним особисто і став чи не найбільш палким його послідовником - «сатістом». Під безпосереднім впливом творчості й особистості Саті, Дюрей різко змінює свій стиль і переходить до скупого лінійного письма, без особливих тональних і гармонічних тонкощів. Саме тоді починається другий і найпродуктивніший період в житті Дюрея, так званий «сатістський період». Свої перші твори Дюрей написав в 1914 році, проте першим його виконаним твором стали «Дзвони» («Carillons Carillons») для фортепіано в чотири руки, виконані в 1917 році на концерті в честь Е.Саті.

Дюрею притаманні психологічна несамостійність, нестійкість поглядів і постійний пошук зовнішньої творчої опори, через це йому характерні різкі зміни творчої манери і перебіги від одного наставника або зразка до іншого. У кількох концертах «Нової Молоді» 1917 року, влаштованих Е.Саті проти групи «Молоді» Равеля, Дюрей виступав разом з Ж.Оріком і Ж.Ібером, всіляко демонструючи свою прихильність до Е.Саті. Після прем'єри «Параду» Саті, Дюрей пише очевидно наслідувальну сюїту «Циркова вистава» для фортепіано, яка була розкритикована. Через якийсь час Дюрей (тимчасово) перевернувся до групи сателітів – Моріса Равеля (група «Молоді»), але ще через півроку (після прем'єри драми «Сократ» Саті) знову повернувся до Саті.

На початку 1920-х років в своїх лекціях про «Шістку» Саті визначає Дюрея як «чистого імпресіоніста», термін, який в цю епоху боротьби різних музичних тенденцій означав безнадійну відсталість. Крім того, Дюрей був не тільки

схильний до імпресіонізму, але і виявився єдиним з «Шістки», хто не пройшов через захоплення джазом.

Улюбленими жанрами композитора були пісня та камерна музика. Починаючи з 1914 року і далі, твори Дюрея виявляють його схильність до вокального та поліфонічного письма, незважаючи на ранній вплив Дебюссі. За десять років Дюрей послідовно пройшов через вплив Шенберга, Саті, Стравінського, Равеля, поліфоністів Відродження і, нарешті, селянських народних пісень. Відкриття творчості Шенберга в 1914 році допомогло Дюрею звільнитися від впливу Дебюссі, а його «Ліричні приношення» («L'offrande lyrique») стали важливою віхою в історії французької музики — тут проявився оригінальний стиль французької додекафонії.

Інші фортепіанні твори цього періоду включають «Scenes de Cirque», Op. 9 (1917); 3 прелюдії, op. 26 (1920); «Прелюдія і елегія» (1921); «Два етюд» (1921).

Після відходу від Саті і «Шістки», Дюрей пише: «Три сонатини» для фортепіано, op. 36 (1926); «Ноктюрн», op. 40 (1928); «Десять інвенцій», op.41a (1924-1928); «Концертно для фортепіано і шістнадцяти духових інструментів», op.83, (1956-1957); «Автопортрети» 16 п'єс для фортепіано op. 108-a (1967-1969) «Поєму», op.116 (1974).

1.6. ЖЕРМЕН ТАЙФЕР (1892-1983)

Чудова піаністка. Одна з найвідоміших композиторок Франції у міжвоєнний період ХХ століття.

Музичний шлях Ж.Тайфер розпочався у 1904р., коли мати привела її до молодших класів Паризької консерваторії у клас фортепіано до Eva Sautereau-Meuer, де юна піаністка навчається до 1906р._Вона здобуває нагороди із сольфеджіо та читання а vista._Ж.Тайфер продовжує навчатися у старших класах,

її викладачі гармонії – Дальє, контрапункту – Коссад, фортепіано – Естиль, композиції – Відор. Саме на спільних заняттях по контрапункту у Коссада, 1913 року Тайфер знайомиться із Д.Мійо, А.Онеггером, Ж.Оріком. Згодом вони спільно відвідували лекції з гармонії у Відора, а, коли з початком війни кількість занять була скорочена, Д.Мійо, прагнучи компенсувати це, організовує додатковий курс, де студенти в основному займаються вивченням партитур сучасних композиторів, зокрема І.Стравінського.

Ще навчаючись у консерваторії Ж.Тайфер написала свої перші твори для фортепіано «Експромт» (1909) і «Романс» (1913), які демонструють відсутність експериментів і орієнтацію на усталені музичні техніки, оскільки в основі обох творів - фортепіанна мініатюра XIX століття. Обидва твори є тональними і написані у тричастинній формі.

«Експромт» нагадує пізньоромантичну фортепіанну мініатюру. Тональний консерватизм яскраво виражений у співвідношенні тональностей (середній розділ у тональності доміанти). Тайфер вдосконалила традиційну тональну мову цієї мініатюри використовуючи гармонічні зміни, неоднозначні модуляції. Відчуття невимушеності надає і плинний рух тріолями, який згладжує як акомпанемент так і мелодичну лінію, а також часті гармонічні зміни, які створюють враження імпровізаційності. Музичний контраст між розділами досягається більше за допомогою тональності, ніж завдяки ритму або текстурі, які залишаються незмінними.

«Романс» дуже схожий за стилем на «Експромт» і використовує таку ж пізньо-романтичну тональну музичну мову. Імпровізаційна деталь створена завдяки безперервному плавному супроводу шістнадцятими та частим мелодичним змінам. І «Експромт», і «Романс» – це вагомі фортепіанні мініатюри, які показують ґрунтовну композиційну техніку. Проте це одні з перших творів, тож це пояснює їхній досить застарілий стиль та відсутність експериментів. І «Експромт», і «Романс» були написані ще до знайомства

композиторки із сучасними музичними інноваціями. Незважаючи на відсутність цих інновацій у п'єсах, «Експромт» та «Романс» є привабливими та не надто технічно вимогливими творами, можливо, написані і під впливом моди ХХ століття на вишукану фортепіанну музику, придатну для виступу в салоні.

На прикінці I світової війни Ж.Тайфер познайомилася із Е.Саті який, почувши виконання її дуету для двох фортепіано, запросив її взяти участь у програмі його концертів «Меблевої музики». Цей дует для двох фортепіано складається з двох частин: „La Tirelitontaine“ та „Cache-cache mitoula“. В основі дуету – мелодії дитячих пісень. У процесі розгортання пісенна мелодія зазнає різних форм тематичного розвитку, таких як фрагментація, розширення. Друга частина дуету демонструє інтерес до експериментів І.Стравінського з бітональністю, а саме: арпеджіо в одній руці повністю по чорних клавішах, в той же час в іншій – повністю по білих клавішах. Згодом цю техніку Тайфер застосує та удосконалив у своїй Баладі для фортепіано з оркестром 1920р., але перші експерименти з бітональністю є вже у цьому фортепіанному дуєті.

На одному з концертів «Меблевої музики» Е.Саті назвав композиторів, що були в програмі того вечора «Les Nouveaux jeunes» («Нова Молодь»). Однією з них була і Жермен Тайфер. І 15 січня 1918р відбувся перший офіційний концерт молодих композиторів під ім'ям «Нова Молодь». Той перший концерт відкривався Сонатою для струнних Ж.Тайфер, також у програмі були твори А.Онеггера, Ф.Пуленка, Ж.Оріка, Л.Дюрея, А.Роланд-Мануеля. Саме асоціація з «Новою Молоддю» стала поштовхом у визнанні і кар'єрі Ж.Тайфер як композиторки. Згодом, із цієї групи молодих прогресивних композиторів і була утворена «Французька шістка». Підтримка Е.Саті була неймовірно важливою на початковому етапі кар'єри Ж.Тайфер. Можливо саме тому, композиторка досить довгий час перебувала під впливом Саті, що відображалось у напрямі її творчих пошуків. З січня 1920 після виходу статей Анрі Колле, ім'я Ж.Тайфер стало асоціюватися з «Французькою шісткою» і це принесло їй раннє визнання

надавши можливості для виступів і публікацій творів. Її асоціація з групою цікавих молодих композиторів дозволила їй отримати доступ до багатьох найелітніших мистецьких колективів сучасного Парижа і, таким чином, зв'язала її з впливовими виконавцями, критиками, імпресаріо та меценатами. Наприклад, саме в середовищі «Французької шістки» Тайфер познайомилася з Артуром Рубінштейном, який виконував кілька її творів. Також членство Тайфер у «Французькій шістці» забезпечило їй запрошення на музичні вечори Віннаретти Сінгер, принцеси Едмон де Поліньяк, престижний салон якої був місцем проведення найпрестижніших музичних форумів міжвоєнного Парижу. У цьому середовищі Тайфер познайомилася з низкою найвідоміших сучасних музикантів, таких як: Рікардо Віньєс, Флоран Шмітт, Сергій Дягілев, Мануель де Фалья та Моріс Равель. Під покровительством принцеси де Поліньяк Ж.Тайфер пише Скрипкову сонату, прем'єра якої відбулася за участі Жака Тібо та Альфреда Корто, та Баладу для фортепіано з оркестром в якій розвинула експерименти із бітональністю. Згодом Ж.Тайфер пише одноактний балет «Продавець птахів» Цей твір стає чудовим прикладом неокласичного стилю, у якому, опираючись на традиційні форми і жанри, композиторка застосовує сучасні гармонії, а подекуди робить навмисні натяки на Шопена та музику XVIII століття. Принцеса Едмонд де Поліньяк була в захваті від «Продавця птахів» і замовила фортепіанний концерт у Ж.Тайфер. Концерт був закінчений на початку 1924 року. Подібно до «Продавця птахів», фортепіанний концерт – ще одна неокласична робота, яка є близькою до стилю балету, яким так захоплювалася принцеса де Поліньяк. Сама композиторка описала неокласичний стиль застосований у концерті як певна реакція проти імпресіонізму та орієнталізму, а також як спроби знайти суто музичне вираження, звільнене від будь-якого літературного впливу. Концерт складається з трьох частин. Неокласичний стиль помітний перш за все у загальній концепції твору, в манері упорядкування фраз, проте гармонія, використана у концерті є сучасною. Неокласицизм та одночасний сильний вплив Стравінського

на її музику, властивий «Продавцю птахів» та концерту для фортепіано, стали характерними для Ж.Тайфер, і вона продовжувала писати в цьому стилі до кінця свого життя. Згодом цей фортепіанний концерт виконував А.Корто у Фладельфії та Бостоні, а сама авторка виконала його у Карнегі-Холі у 1925р.

До інших цікавих творів Ж.Тайфер для фортепіано належать концерт для двох фортепіано (прем'єра у Парижі, 1934р.) побудований за традиційною схемою швидко – повільно – жваво. Цей твір вирізняється незвичним складом виконавців, а саме: до оркестру доданий подвійний вокальних квартет, голоси трактуються як музичні інструменти, валторни замінені шістьма саксофонами.

Ж.Тайфер цікава композиторка, вона звернула на себе увагу вишуканими фортепіанними п'єсами, написаними не без впливу Равеля та імпресіоністів, пізніше – була під впливом Саті, а її інструментальний стиль багато в чому зобов'язаний композиторам-романтикам. Сфера її творчості – в основному – малі форми, музика для дітей, святкова, музика для розваги, балет, інструментальні концерти.

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПАННОЇ МУЗИКИ КОМПОЗИТОРІВ «ФРАНЦУЗЬКОЇ ШІСТКИ» НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ «АЛЬБОМУ» («ALBUM DES SIX»)

Album des Six («Альбом шести») – це збірка з шести коротких творів, яка є єдиним спільним виданням «Французької шістки». «Альбом» складається з різноманітних п'єс, кожна з яких фокусується на одній ідеї чи настрої, тоді як збірка в цілому зберігає естетику простоти Кокто-Саті. Слід ще раз підкреслити, що твори не складались для того, щоб бути частиною збірки. Отже, твори незалежні і не пропонуються як цілісний твір. Однак існують спільні елементи, які об'єднують всі п'єси: це і збалансована структура фраз, і тональна двозначність, часте застосування бітональності і розширеної гармонії.

У цьому розділі розглядається кожна п'єса «Альбому». Порядок розгляду творів відповідає оригінальному. Аналіз розпочинається із загальних спостережень, потім, більш детально розглядаються розділи кожного твору, новаторські, гармонічні, технічні та інтерпретаційні моменти.

2.1 Ж.ОРІК «PRÉLUDE»

«Альбом шести» відкривається простою, але виразною «Прелюдією» Жоржа Оріка. Прелюдія присвячена генералу Клап'є і була створена в 1919 році. Цей короткий твір містить такі характерні елементи, як бітональність, витриманий органний пункт та дисонансна гармонія, які зустрічаються і в наступних творах «Альбому». Мелодія прелюдії проста та мелодійна, салонного типу. Гармонія також проста з погляду функційності, але звучить дисонансно завдяки доданим нотам. Це помітно з самого початку, у перших двох тактах ля мажорний тризвук із доданою септимою у альтовому голосі створює тонкий дисонанс при звичайній

функційній тоніці. Структура твору чітка і складається з періодів. Період складається з чітких фраз (зазвичай по 4 такти), кожна з яких може бути поділена ще на половину. Ж.Орік впродовж твору використовує супровід та пасажі, що імітують ударні, мідні та фанфари.

Про цей твір Джеймс Гардінг сказав: «Глузливий тон [Прелюдії] відчувається вже у самій присвяті «Генералу Клан'є». Військові фанфари, щедро засіяні «фальшивими» нотами, подали тему jeu d'esprit (гри розуму), який ні Орік, ні хтось інший не сприймали серйозно».¹

Прелюдія складається з чотирьох розділів з короткою кодою. Розділи чітко позначені графічно подвійними лініями або знаком репризи. Фактура ненасичена і в основному складається з мелодії та супроводу. Перший і третій розділи пов'язані мелодично. Мелодію третього розділу можна стриймати як видозміну мелодії першого розділу, крім того початковий характерний елемент мелодії зустрічається і у четвертому розділі в аугментованому вигляді.

Структура Прелюдії:

Розділ I 1-16т

Розділ II 17-36т

Розділ III 37-46т

Розділ IV 47-59т

Кода 60-63т

Розділ I - це період розділений на два речення, такти 1-8 і такти 9-16. Початкова тема (1-8т) експонує важливі тематичні та ритмічні ідеї всього твору. Мелодія проста, по суті це звичайне оспівування тонічного тризвуку в сопрано. Виконання початкової теми та більшості мелодійних фраз у творі вимагає виразного легато, з розслабленим зап'ястям та передпліччям і мінімальною артикуляцією пальця. Ритмічний малюнок першої фрази, асоціюється з військовими фанфарами і є об'єднуючим мотивом, який з'являється впродовж усього твору. Гармонія першого речення крутиться навколо тоніки (тоніка –

шостий- тоніка-субдомінанта-тоніка), проте дещо збагаченій доданими нотами. Також основна тональність та звучання тонічного тризвуку ще більше розмите контрмелодичною лінією в альтовому голосі, яка ніби рукається звуками мелодичного *Fis moll*. Ліва рука в основному відбиває гармонічний органний пункт восьмими нотами. Артикуляція лівої руки тут повинна бути м'якою, відокремленою та ударною. Друга частина цього розділу (такти 9-16) підкреслює домінантову гармонію над тонічним органним пунктом. Авторське позначення педалі обмежене і не має позначень про зняття. Педаль слід використовувати по одній на такт, щоб утримувати тонічний органний пункт. При формуванні фраз перша доля четвертого такту є динамічною та емоційною вершиною. Аби плавно перейти до другого розділу слід розширити останню долю 16т.

Розділ II містить ритмічний мотив з першого такту твору, який в процесі розвитку з'являється в різних іпостасях: спочатку у вигляді ударного і фанфаричного акомпанементу у тактах 17 та 19. Пізніше цей ритмічний мотив навіть об'єднує мелодію та акомпанемент у тактах 21, 23 та 29. Цей розділ починається із фрази з коротким мелодійним мотивом у сопрано та низхідною хроматичною лінією в альті, що служить мотивом для другої та третьої фраз (такти 21-28). Ці останні фрази складаються з мелодійного дуету в сопрано та басі. Педаль варто застосовувати економно та обережно, щоб уникнути розмиття плавної мелодичної лінії.

Розділ III – це сюрприз для слухача. Тут з'являється бітональна концепція білого/ чорного ключа. Права рука несподівано перебуває у *C Dur* (або *f moll*), тоді як ліва рука у *Des Dur* мажорі (або *b moll*). Певний перерозподіл голосів між різними руками у цьому розділі допоможе досягти ефектнішої та зручнішої гри, а саме виконувати альт лівою рукою, а тенор – правою. У пасажі (такти 39-46) розташування правої руки під лівою при перекладанні рук полегшує виконання пасажу. У (тактах 45-46) важливим є гостре стакато у лівій руці, контрастне до плавної нисхідної гами у правій руці.

Розділ IV - права рука проводить лінії сопрано та альти, де мелодична лінія сопрано підкреслює тризвук C Dur, а альтова – поєднує мотивні ідеї розділів I та II. У цьому розділі також наявна бітональність чорних та білих клавіш. Фраза будується як 2 + 2 + 4. При виконанні доречним тут буде часта підміна педалі – на кожну четвертну, щоб мелодичні лінії залишалися чіткими. Цей розділ закінчується цезурою, якій передують висхідний хід. Прелюдія закінчується короткою кодою, що наче імітує фанфарні інтонації мідних інструментів. Цікаво, що тонічний тризвук вперше з'являється у неповній формі – пропущена терція, яка з'являється окремо в обох руках в крайні регістрах клавіатури. Це підкреслює дотепний і несерйозний характер прелюдії.

Прелюдія яскраво демонструє естетику простоти та чіткості Саті-Кокто. Це прослідковується у таких моментах, як надання першості мелодії, збалансованість фраз та чітка структура, а також використання розширеної гармонії, тональної неоднозначності та бітональності. (Нотна партитура – ДОДАТОК 1)

¹(Harding, James. *The Ox on the Roof: Scenes from the Musical Life in Paris in the Twenties*. New York: St. Martin's Press, 1972, 98.)

2.2 Л.ДЮПЕЙ «ROMANCE SANS PAROLES»

«Romance sans Paroles» (1919р.) (Романс без слів) (Безсловесна романтика) - чи не найскладніший та глибоко продуманий твір у «Альбомі». Твір присвячений Рікардо Віньєсу, видатному піаністу, педагогу та прихильнику нової музики. «Романс» поєднує в собі модальність та романтичні тенденції. Споглядального характеру, але в ньому відчувається оркестрова велич. Написаний без знаків при ключі, основу мелодики складають мелодії фольклорного типу. Твір складається з семи розділів з трьома контрастними пластами матеріалу. Розділи чітко розділені змінами метру, тональності та фактури. «Романс» має змінний метр: 3/8

і 2/8, а також три тональні центри: F♯, D і В. Тональність визначається за мелодичною лінією; супровід часто проводиться у суперечливій тональності, демонструючи бітональність. Фактура має вигляд мелодія-супровід. Форму твору, можна визначити як компактне семичастинне рондо:

A (1-12т)

B (13-28т)

A₁ (29-34т)

C (35-46т)

A₂ (47-58т)

B₁ (59-74т)

A₃ / Coda (75-89т)

Основою розділу А є 3-тактова мелодія. Далі цей розділ розділений на два речення: у першому виклад мелодії відбувається у верхньому голосі у f moll; у другому реченні— та сама мелодична лінія проводиться у нижньому голосі із артикуляцією стакато. Хоча розділ А розмитий додатковими нотами в гармонії, основою його є натуральний мінор (еолійський лад). Супровід включає хроматизм, розширені акорди, паралельні тризвуки, все це навмисно розмиває добре сформовану тональність мелодії. Незважаючи на це, основна гармонічна схема підтримує мелодію, яка нагадує інтонації пісні десь у кафе в супроводі джазового ансамблю.

Перший розділ вимагає швидкої заміни аплікатури і майстерного застосування педалі, оскільки фактура правої руки дуже насичена (одночасне відтворення мелодичної лінії та частини акомпанементу). Авторські позначення педалі не є достатніми, педаль слід змінювати на кожну зміну гармонії, а також, використовувати півпедаль аби уникнути розмиття мелодії. Друге речення слід виконувати сессо без педалі, для глибшого контрасту до першого речення.

Тематичний матеріал розділів А, В та С пов'язаний. Розділ В має частий змінний метр 3/8 і 2/8 і складається з коротких 3- 4- 6-тактових фраз. Фактура

тонка - мелодія над остинатними інтервалами у супроводі. З погляду гармонії розділ В надзвичайно цікавий введенням дорійського ладу, а також поєднанням натурального та гармонічного мінору. У каденції (28т), поєднання всіх звуків складає тонічний тризвук d moll та C Dur (D-F-A-C-E-G) або Dm₁₁, нагадуюючи супровід у 7-12т. Це створює ефект неоднозначного закінчення.

Оскільки розділ В починається на нюансі subito p, а попередній розділ А завершується на crescendo, доцільним є зробити невелике ritenuto, щоб скинути динаміку та граційно почати розділ В з форшлагу. У 23-24т грати без педалі для контрастної артикуляції стакато на фоні плавної мелодичної лінії. У 26-28т педаль варто застосовувати економно, щоб уникнути розмиття висхідної лінії. Каденцію слід дещо розширити, оскільки в іншому випадку різке закінчення може викликати відчуття обірваності.

У розділі А₁, (29-34т), до мелодії вводиться D#, це створює відтінок дорійського ладу. Фактура розділу триголосна, у 33-34т середній і нижній голоси створюють дисонансні "фальшиві акорди" над мелодичною лінією. Розділ слід грати без педалі.

Структура розділу С складається з 4 фраз по 3 такти кожна і будується на коротких мотивних поспівках на фоні низхідним чотиринотних остінато. Оскільки фактура, подекуди, триголосна варто грати нижній голос лівою рукою, а мелодію та середній голос – правою, для зручності та плавності лінії. Також для безперервного перетікання Розділу С у розділ А₂ останній звук у такті 46 потрібно заграти лівою рукою. Крім того, варто зробити крещендо у 45т, щоб підготуватися до повного повернення до матеріалу розділу А.

Повернення першого (А₂) розділу включає незначні гармонічні зміни, але зберігає основну структуру хроматичних дисонансів, з паралельними акордами над чіткою мелодією у дорійському ладі. Друге речення проводиться у натуральному мінорі у нижньому голосі, під супровід бі-мінорних тризвуків, що будуються на білих клавішах окрім F#. Цей розділ завершується короткою

каденційною із невеликий *ritardando*, що підводить до повного повторення матеріалу розділу В. Повторення майже ідентичне, лише з невеликими відхиленнями та варіаціями.

Остаточне повернення розділу А (Coda) є кульмінацією твору; оркестрового складу, на потужній силі звуку (*fff*). У цьому розділі Дюрей вводить контрмелодію у теноровому голосі (78-85т), завершальний мотив якого складається з чотирьох нот. Згодом цей мотив повторюється чотири рази в тоніці і один раз у домінанті. Крім того, Дюрей додає постлюдію з чотирьох тактів. П'єса закінчується тим самим акордом, яким і розпочинається. Ця каденція, знайома із сонатини Равеля, підкреслює двозначність тональності.

Останній розділ вимагає оркестрової величі та великої звучності. Технічно це найскладніший розділ, октавне проведення мелодії та акомпанементу у правій руці, та проведення двох голосів у лівій. Тому, тут важливим є майстерна підміна педалі, педальне «тріпотіння», аби зберегти ясність мелодичної лінії, та швидка зміна аплікатури.

«Romance sans Paroles» - найзахопливіший твір в Альбомі. Він також є найромантичнішим завдяки своїй динамічності, кольоровості та описовій назві. В рамках «Альбому» – це твір, що надає найбільше значення мелодичній лінії. (Нотна партитура – ДОДАТОК 2).

2.3 А.ОНЕГГЕР «SARABANDE»

«Сарбанда» створена у 1920 році, і є найбільш контрастним твором у «Альбомі». «Сарабанді» характерна підкреслена лінеарність, напротивагу мелодійній простоті інших творів «Альбому». П'єса містить характерний тридольний метр сарабанди і характерний акцент – підкреслення другого такту пунктирним ритмом. Тональність зосереджена на В^б, ключовий знак лише один

– Вb, тому можна сказати, що основною тональністю є В лідійський. П'есі також характерні гармонічна двозначність, широке використання нефункційних акордів та чотиритактова структура фрази. Форма сарабанди – проста тричастинна.

Розділ А - 1-8т

Розділ В - 9-18т

Розділ А₁ - 19-26т

Розділ А – розпочинається манірною темою, що розгортається як одна суцільна лінія на фоні нефункційної гармонії. Рух нефункційної гармонії також нагадує лінію, що плавно рухається півтонами та тонами разом з мелодією, часто у протилежному від неї напрямку, демонструючи сильну лінійну тенденцію. Розділ закінчується неоднозначно, без помітної каденції і плавно переходить у наступний.

Для виконавця найскладнішим завданням у цьому розділі є *molto legato*, що вимагає плавного ведення голосів і ритмічної рівності. Важливим тут є майстерне застосування педалі та вдало підібрана аплікатура. У місцях, де з'єднати дві лінії нереально, варто з'єднати хоча б одну, щоб створити ілюзію легато. Фактура розділу лінійна, будова фрази та динамічна лінія впливають з руху голосів, що рухається хвилеподібно.

Фактура розділу В в основному чотириголосна, цікавою є лінія басу – східчастий рух, що забезпечує міцну гармонічну основу для тематичної лінії верхнього голосу. Середній голос наповнює гармонію хроматичним колоритом. Також, незважаючи на підкреслену лінійність, цей розділ містить джазові гармонії, (особливо в тактах 12-16). Остання фраза цього розділу (такти 13-18) яскраво модулююча з акцентом на тональних центрах E, A та D, та завершується домінантою (V₇) до Вb і плавно підводить до повернення розділу А.

Фактура розділу дуже широка, втримання усіх широких інтервалів без застосування педалі неможливе. Також доречним буде використання *rubato* у деяких широких акордах і стрибках, щоб максимально дотримувати плавну лінію голосів.

Розділ A_1 будується на мелодії розділу A , за винятком останніх трьох тактів, але у змінній фактурі акомпанементу. Цілий розділ проводиться у безперервному русі тридцятьдругими. Основна гармонія здається більш прозорою, через введення опорних нот мелодії до фактури супровідного акомпанементу. Цей розділ також переконливо закінчується на Bb , фінальний акорд нагадує початковий, роблячи ідентичними початок і кінець.

«Сарабанда» задумана оркестрово. Фактура твору одна з найцікавіших у «Альбомі», хоча непіаністичний стиль може стати перешкодою для виконавця. Проте п'єса наповнена особливим теплим колоритом і створює враження загальної розмитості, але водночас зовсім не губить мелодичну лінію голосів і характерний для сарабанди крок. (Нотна партитура – ДОДАТОК 3)

2.4 Д.МІЙО «MAZURKA»

«Мазурка» написана значно раніше, ніж інші твори «Альбому»: в 1914 році, у студентські роки композитора. У творі помітний вплив Дебюссі – використання нефункціональної гармонії та паралельних акордів. «Мазурка» - коротка п'єса, написана без ключових знаків, у неоднозначній тональності. Початок і кінець за гармонічну основу беруть тонічний тризвук D Dur, а мелодичний контур вступної фрази будується на мелодичному g moll. Отже, гармонічний та мелодичний взаємозв'язок припускає тональний центр g moll, де тризвук D Dur виконує функцію доміанти, проте у творі не зустрічається жодного тризвука g moll. Позначення метру є очевидно помилкою, оскільки у творі відчувається чіткий тридольний метр. Хоча назва твору посилається на жанр мазурки, твір Мійо не

має характерних елементів мазурки, таких як, наприклад, акцент на слабких долях. Фактура твору досить проста – поєднання мелодії та акомпанементу із епізодичним введенням третього голосу. Структура фраз збалансована, здебільшого чотиритактова. «Мазурка» складається з трьох розділів і коди:

Розділ А 1-17т

Розділ В 18-23т

Розділ А₁ 24-33т

Кода 34-37т

Початкова чотиритактова тема є основним будівельним матеріалом твору і з'являється сім разів у різному вигляді. Ця тема починається з характерної ритмічної фігури і гамоподібно розвивається у верхньому голосі, на фоні паралельних акордів у акомпанементі (чергування D₇ і C₇). Друга фраза (5-8т) вводить новий середній голос, який повторює початкову тему з невеликими змінами. Ця фраза не запозичує гармонічних ідей першої, і в основному використовує мажор (або A₇, C) Мелодичні лінії середнього та верхнього голосів рухаються переважно поступенево звуками цілотнової гами від А. У третій фразі (9-12т) модифікована початкова тема з'являється у нижньому голосі. Заключна фраза (13-17т) розширена до п'яти тактів, а геміола у (14-15т) створює стремління вперед (*animez un peu*), яке ефектно підводить до висхідної гами g-moll у верхньому голосі. Розділ А має досить обмежений динамічний діапазон: p, mp та pp, чотиритактову фразову будову, а також повторює початкову тему із невеликими змінами тричі у різних голосах. Все це вимагає від виконавця м'якості та плавності у переході з однієї фрази до іншої, а також динамічного виділення повторюваної фрази і її майстерного вплетення у фактуру. Доцільним у цьому розділі є застосування неглибокої педалі, зі зміною у кожному такті і частіше, коли це можливо.

Розділ В – короткий і будується на окресленні зменшеного септакорду, який розкривається п'ятьма акордами – по одному на такт. Бас рухається вгору

звуками септакорду, а верхній голос – вниз. Це підкреслює повний зменшений сьомий септакорд. У кінці розділу рух заповільнюється не лише засобом агогіки (*rallentando*), а і шляхом зміни ритмічної фігури на квінтолі. На противагу розділу А, розділ В вимагає повної педалі для кожної гармонії (тобто кожного такту), щоб зробити цей розділ звучним.

Розділ А₁ починається з точного повторення початкової фрази у гучнішій динаміці – *mezzo forte*. Друга фраза (28-33т), повторює початкову фразу на півтона нижче, що вже є несподіваним для слухача, до того ж супроводжується *subito p*, якому передує *crescendo*. Щоб підготувати цей сюрприз, перед *subito p* доцільною буде невелика цезура.

Кода підкреслює початковий мотив твору із 1- 2т. для посилення ефекту заповільнення, до загального *rallentando* композитор додає ще й зміну ритмічного пульсу, а саме – вісімки з крапкою у 35т. Завершення твору у гармонічному плані дуже невизначене: середній голос яскраво експонує *d moll* в той час як верхній створює тяжіння до *g moll*. Все це створює дисонанси, тому, аби уникнути фальші, слід змінити педаль і зняти нижній голос у 36т, не розриваючи при цьому мелодичну лінію у верхніх голосах, або таки залишити нижній голос на педалі і створити ефект звукової плями. Виконавець повинен прийняти остаточне рішення. (Нотна партитура – ДОДАТОК 4)

2.5 Ф.ПУЛЕНК «VALSE IN C»

"Valse in C" написаний у 1919 році, є яскравим зразком естетики Саті-Кокто завдяки своїй безпосередності, простоті та чіткості. Франсіс Пуленк зберігав ці стилістичні риси у всіх своїх фортепіанних творах.

Valse in C – жвавий, невибагливий твір, простота та передбачуваність якого демонструє популярний музичний стиль салону та кафе. Фактура твору – одноголосна мелодія та характерний для вальсу акомпанемент. І мелодія, і

гармонія написані у тональності С, тобто, цей твір є тональним. Структура фраз петреважно чотиритактова. Твір складається з двох контрастних розділів, кожний з яких повторюється з невеликими змінами. Перший розділ можна розділити на чотири невеликі підрозділи. Структура:

Розділ А - 1-44т

а 1-16т

б 17-24т

а₁ 25-32т

с 33-40т

перехід 41-44т

Розділ В 45-72т

Розділ А₁ 73-112т

Розділ В₁ 113-140т

Кода 142-145т

Розділ А складається з чотирьох фраз, кожна у формі періоду. Мелодія побудована у лідійському ладі, в той час як у акомпанементі остінатний тризвук С Dur. Підрозділ (б) – контрастно-доповнюючий, не змінює різко настрої, але додає родзинку підкресленням II низького та геміольними пасажами. Підрозділ а₁ являє собою скорочене повторення підрозділу а із взаємообміном музичним матеріалом між руками. Підрозділ (с), приносить необхідну зміну монотонного тонічного тризвука. Секвенційний рух переривається дисонансним акордом розкладеним на арпеджію. Це також перериває потік музики через непередбачуване порушення усталеного пульсу і створює враження кафе-джазового стилю «*vamp until ready*». Для виконання розділу А важливим є зробити фрази виразними із природним динамічним зворотом, а також, виконувати зі смаком, тобто грати з невеликим розширенням в межах строгого пульсу і не роблячи зміну підрозділів очевидною.

Розділ В надзвичайно монотонний. Гармонічним фундаментом є звичайне чергування тоніки та домінанти у лівій руці. Над цим монотонним акомпанементом у правій руці октавно проводиться проста мелодична лінія у вузькому діапазоні. Також розділ В має коду (65-72т), яка насправді складається лише з двох тактів, які тричі повторюються. Дисонансні гармонії коди додають легкої пікантності цьому монотонному розділу. У цьому розділі застосовуються два різні види туше. (45-64т) вимагають розслабленого зап'ястя і ковзаючого руху, аби виразно і чітко відтворити мелодію під м'який акомпанемент. У 65-72т, навпаки, руки повинні бути зібраними, а пальці загостреними.

Розділ А₁ повторюється майже без змін. Лише у 105-112т (с₁ з А₁), Пуленк додає контрмелодичну лінію з позначкою *très chanté*, яка піаністично незручна, через велику відстань між голосами у лівій руці. Як варіант, може бути доречним розглядати бас А і тенор Е як дві шістнадцяті ноти, оскільки темп є відносно швидким, і заграти їх поступово, а не одночасно. Аби додати трохи гумору, слід додати невелику паузу перед фінальним акордом.

Цей твір демонструє веселий та розважальний дух музичного салону та кафе. П'єса натхненна творчістю Саті, звідки черпає ліричну мелодичну лінією, чітку та передбачувану структуру фраз із багатьма повтореннями, навмисно простий акордовий супровід.

Слід зазначити, що простота та ясність «Вальсу» відповідають новим французьким мистецьким прагненням післявоєнного періоду. Твір ідеально підходить для наміру «Альбому» спроектувати певну концепцію – самобутню нову музику. (Нотна партитура – ДОДАТОК 5)

2.6 Ж.ТАЙФЕР «PASTORALE»

«Пастораль» присвячена Даріусу Мійо і написана в 1919 році. Ця п'єса складається з кількох розділів, кожний з яких у світлому пасторальному настрої.

Розділи мають чітке розмежування, відчуття каденсії, яка часто супроводжується *ritardando*, цезурами та ферматами. У «Пасторалі» Ж.Тайфер застосовує складний змінний метр та бітональність (чергування 5/8 і 6/8 метру і закінчення 3/8). Кожний розділ має свій чіткий метр, що робить розмежування розділів ще помітнішим. Так само у кожному новому розділі застосовуються нові бітональності. Структура:

Розділ I: 1-8т

Розділ II: 9-16т

Розділ III: 17-28т

Розділ IV: 29-36т

Розділ V: 37-48т

Кода: 49-53т

Будова фраз двотактова у (I та V розділах) або чотиритактова (II, III та IV розділах). Незважаючи на ключові знаки D Dur, тональність твору є неоднозначною через послідовне використання двох тональностей; кожна рука відтворює різні тональні центри. Тонічні тризвуки не зустрічаються, гармонія розвивається доданими нотами, а тональні центри різко змінюються у кожному розділі. Мелодичні лінії у творі або манірні з акцентами на інтервалах, як у розділі I, або наспівні, дещо фольклорні в розділах II, III та IV. Останній розділ, розділ V, синтетичний, поєднує елементи з попередніх розділів. Динаміка твору, коливається між *f* та *mf*. Кульмінаційний момент припадає на 25-26т. Динаміка в межах розділів обмежена.

Розділ I починається з яскравого показу бітональності: мелодична лінія у правій руці рухається виключно чорними клавішами, в той час, як мелодія у лівій руці – білими, передбачаючи тим самим дві тональності – D Dur і F Dur. Різноманітна артикуляція, у двох руках, м'яке туше, помірний темп – це те, що потрібно для створення грайливої атмосфери, що відповідає позначенню *Enjoue* (грайливо) та назві твору.

Між розділами твору є чітка фермата, яка має на увазі не подовження попередніх звуків, а повну тишу.

Мелодія розділу II близька до народної, пасторального характеру, супроводжується гулом басу D# над G#, у лівій руці. Мелодія сопрано має надзвичайно вузький діапазон, а мелодія альтового голосу – остінатна. Важливим у цьому розділі є педальне дихання, яке створює ефект флейтового награву, тому зміна педалі і зняття рук одночасне в кінці кожного такту.

Розділ III фактурно схожий до розділу I. Використовується така ж ритмічна концепція, та фактурний аккомпанемент ламаними акордами. Однак мелодія ґрунтується на новому матеріалі. Кожна рука експонує власну тональність - E та F Dur. Заключний мотив розділу, (B-A-G#-F#), повторюється чотири рази, спочатку звучить, наче розчинення мелодії, але потім ускладнюється і драматизується та підводить до кульмінаційної точки твору у 25т. Кульмінація коротка, слідом настає спад, який підводить до розділу IV.

Фактура розділу IV подібна до фактури розділу II, також розділи подібні за характером, створюють подібний емоційний стан. Розділ не бітональний, яскраво відчувається E Dur, закріплений остінатно у верхній частині фактури, а також, виражений у мелодії, де однак уникається використання основного тону. Цей розділ містить техніку перехрещення рук. Найкраще виконання – грати лівою рукою під правою. Це дозволить плавно провести мелодичну лінію у теноровому голосі.

Розділі V синтезує елементи характерні для попередніх розділів: ритмічна формула нагадує про розділи I і III, вузький діапазон мелодії нагадує про розділ II. Цей розділ стає поступово тихшим і повільнішим, що підводить до коди. Кода нагадує розділ I, оскільки закінчується бітональною концепцією чорних/ білих клавіш.

У своїх творах Тайфер детально позначала використання педалі. Однак слід визнати, що буквальне слідування її вказівкам призведе до фальші. Тому

доцільним буде використання півпедалі, або півпідміни, особливо у таких місцях як перший розділ, де одна педаль без підмін витримується 8 тактів. У кульмінаційній точці педаль не позначена, але очевидно, що пасаж вимагає підмінної педалі, аби плавно заграти широкі акорди. У таких місцях як *Laissez Vibrer* у розділі V варто використовувати повну педаль, щоб створити ефект розмитості.

«Пастораль» вимагає і одночасних контрастних артикуляцій, наприклад у 1-4т, 17-19т та 23-24т. Тут права рука відтворює мотив стакато на фоні супроводу *molto legato* в лівій руці. Грати стакато тут потрібно зібраною рукою, створюючи загострений звук, а не справжнє стакато.

«Пастораль» – короткий твір, який однак пропонує велике різноманіття: бітональність, часті зміни метру, наспівні мелодії у невеликому діапазоні. Твір неймовірно вишуканий і настроєвий, чудове завершення для «Альбому». (Нотна партитура – ДОДАТОК 6)

ВИСНОВКИ

Фортепіанна творчість композиторів «Французької шістки» яскраво відображає нові явища і процеси в французькій музиці того часу. Радикальні новаторства у творчості композиторів це переосмислення здобутків національної фортепіанної школи у світлі нових знахідок у сфері гармонії, форми та фактури.

У роботі, ціллю якої було висвітлити специфіку фортепіанної музики композиторів «Шістки» здійснено наступне:

1) Окреслено специфіку естетичного світогляду композиторів, шлях його формування і спосіб його відображення у творах. Всі композитори групи пройшли період захоплення Дебюссі та імпресіонізмом, що мало вагомий вплив на формування молодих музикантів, а також період захоплення естетикою «нової простоти» Кокто-Саті (крім А.Онеггера), вплив І.Стравінського, американського джазу.

2) визначено особливості фортепіанних творів раннього періоду. Широке застосування бітональності та розширеної тональності, складних метрів, поєднання поліфонічної складної фактури із нарочисто прозорою, глибокий синтез різноманітних впливів і течій – джазу, неокласицизму, примітивізму.

Для композиторів «Французької шістки» фортепіано було інструментом зручним для пошуків нового. Майже для кожного з них фортепіанні твори раннього періоду були «творчою лабораторією», де вони шукали власну творчу манеру. Для піаніста ці твори є чудовою можливістю познайомитися із основними новаціями початку ХХ століття, які однак зовсім не позбавлені елегантності, вишуканості, гумору, що були характерними французькій музиці будь-якої епохи.

Ця робота також доводить необхідність більш глибокого дослідження фортепіанної творчості даних композиторів музикознавцями, оскільки ця сфера є мало висвітленою у наукових та теоретичних працях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кокорева Л. Дариус Мийо: Жизнь и творчество. М.: Сов. Композитор, 1985. 339с.
2. Дюмениль Р. Современные французские композиторы группы «Шести». Ленинград.: Музыка, 1964. 130с.
3. Шнеерсон Г. Музыка Франции. М.: Гос. муз. издательство, 1958. 191с.
4. Пуленк Ф. Я и мои друзья. Ленинград.: Музыка, 1977. 157с.
5. Онеггер А. О музыкальном искусстве. Ленинград.: Музыка, 1985. 214с.
6. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века: Очерки. Ленинград.: Музыка, 1983. 230с.
7. Медведева И. Франсис Пуленк. М.: Сов. Композитор, 1969. 238с.
8. Sunam D. Pedagogical Thoughts on Album des Six: a piano set by Les Six to represent French Nationalism. // URL:
<https://researchrepository.wvu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4960&context=etd>
(дата звернення 16.03.2021)
9. Douche S. Les Trois Mouvements perpétuels de Poulenc: cycle en blanc et noir (1918). // URL:
https://www.researchgate.net/publication/303320773_Les_Trois_Mouvements_perpetuels_de_Poulenc_cycle_en_blanc_et_noir_1918 (дата звернення 30.03.2021)
10. Nelson J.R. The piano music of Francis Poulenc. // URL:
<http://hdl.handle.net/1773/11323> (дата звернення 06.02.2021)
11. Hamer L.A. Musiciennes: Women Musicians in France during the Interwar Years, 1919-1939. // URL:

<https://orca.cf.ac.uk/55842/1/U584377.pdf> (дата звернення 16.11.2020)

12. Bialek, Mireille. Jacques-Émile Blanche et le Groupe des Six. // URL:

http://amis-musees-rouen.fr/fichiers/gazette/gazette_2012.pdf (дата звернення 10.10.2020)

13. Фанкорт Д. Объединение "Шестерка". // URL:

<https://holocaustmusic.ort.org/ru/resistance-and-exile/francuzskoe-soprotivlenie/obedinenie-shesterka/> (дата звернення 19.12.2020)

14. Halbreich H. Arthur Honegger, un musicien dans la cité des hommes. Fayard, 1992. 816с

15. Раппопорт Л. Г. Артур Онеггер. - Л.: Музыка, 1967. 314с.

ДОДАТКИ

- ДОДАТОК 1. Ж. Орік «Prélude». // URL:
[https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9lude_\(Auric%2C_Georges\)](https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9lude_(Auric%2C_Georges))
- ДОДАТОК 2. Л. Дюрей «Romance Sans Paroles». // URL:
[https://imslp.org/wiki/Romance_sans_paroles%2C_Op.21_\(Durey%2C_Louis\)](https://imslp.org/wiki/Romance_sans_paroles%2C_Op.21_(Durey%2C_Louis))
- ДОДАТОК 3. А. Онеггер «Sarabande». // URL:
<https://musopen.org/uk/music/12301-sarabande/>
- ДОДАТОК 4. Д. Мійо «Mazurka». // URL:
[https://imslp.org/wiki/Mazurka_\(Milhaud%2C_Darius\)](https://imslp.org/wiki/Mazurka_(Milhaud%2C_Darius))
- ДОДАТОК 5. Ф. Пуленк «Valse in C». // URL:
[https://imslp.org/wiki/Valse_for_1%E2%80%99Album_des_Six%2C_FP_17_\(Poulenc%2C_Francis\)](https://imslp.org/wiki/Valse_for_1%E2%80%99Album_des_Six%2C_FP_17_(Poulenc%2C_Francis))
- ДОДАТОК 6. Ж. Тайфер «Pastorale». // URL:
[https://imslp.org/wiki/Pastorale_\(Tailleferre%2C_Germaine\)](https://imslp.org/wiki/Pastorale_(Tailleferre%2C_Germaine))