

ЗАРУБІЖНА МУЗИКА В РЕФЛЕКСІЯХ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИКОЗНАВЦІВ

УДК 780.616.432.083.1:78.071.1(44)Равель]:[159.955:355.48(100)"1914/1918"](045)
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276571>

ЖАРКОВА В. Б.

Жаркова Валерія Борисівна — доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна)

ORCID: 0000-0002-3706-3481

zharkova_valeriya@ukr.net

© Жаркова В. Б., 2023

ФЕНОМЕН «ЖИТТЯ ПІД ЧАС ВІЙНИ» У ФОРТЕПІАННІЙ СЮІТІ МОРІСА РАВЕЛЯ «ТОМБЕАУ ДЕ КУПЕРІНА»

Розглянуто дискусійні питання розуміння художньої концепції фортепіанної сюїти Моріса Равеля «Tombeau de Couperin». Окреслено смислові зони феномену «життя під час війни» як виявлення дендістського світогляду композитора у драматичних історичних обставинах. Охарактеризовано особливості духовного життя Равеля під час перебування на фронті. Досліджено специфіку організації художньої цілісності фортепіанної сюїти «Tombeau de Couperin» як рефлексії на воєнні події.

Доведено, що перший смисловий шар фортепіанної сюїти утворено сакральними для представника французької культури духовними зв'язками із національними традиціями; другий смисловий шар — своєрідну крипту (*tombe*) — феноменом «життя під час війни», який проступає в усіх п'єсах циклу, крім першої. Виявлено, що невимовні словами переживання композитора, що ніколи не виходили на поверхню його поведінки чи листування з друзями, знаходять відображення у музиці «Tombeau de Couperin» через особистісні акценти у трактуванні гармонічних, фактурних, ладотональних, ритмічних особливостей обраних танцювальних жанрів, а також проявлений у присвятах автобіографічний контент. З'ясовано, що звернення М. Равеля до старовинної сюїти має крім очевидного меморіального прихований особистісний смисл, а утворення художньої цілісності через контрастні пластичні образи виявляє найбільш глибокі шари художньої свідомості митця.

Як результат аналізу окреслено складні шляхи трансформації воєнних переживань та емоційних потрясінь композитора у музичний текст фортепіанного циклу; виявлено інтонаційну єдність частин циклу; по-новому усвідомлено його драматургію; доведено, що композитор будує у «Tombeau de Couperin» звукову споруду Пам'яті (*Tombeau*), водночас, як необхідну для збереження себе самого крипту (*tombe*), що дає можливість зібрати власний досвід життя у цивілізаційній катастрофі.

Ключові слова: творчість Моріса Равеля, фортепіанна сюїта, «Tombeau de Couperin», «Гробниця Куперена», жанр *tombeau*, феномен «життя під час війни», Перша світова війна.

Вступ. Франсуа Куперен, його геніальний співвітчизник Моріс Равель і Перша світова війна, після закінчення якої пройшло вже більше століття, на перший погляд, знаходяться далеко від тих дискусійних питань, якими заповнений сучасний інформаційний простір нашої країни. Проте дослідження фортепіанної сюїти Моріса Равеля «Tombeau de Couperin» (1914–1917) саме у теперішньому історичному контексті не лише по-новому висвітлює творчість одного з провідних представників європейської культури, але дозволяє інакше відчутти сьогодення. Потрясіння, що випали на долю нашого покоління, відкривають нові духовні виміри життя французького композитора, які є гостро **актуальними** в Україні, а зустріч із згаданим твором (і як слухача, і як виконавця) здатна дати відповідь на болючі запити тим, кому судилося бути учасниками нинішнього цивілізаційного зламу.

«Tombeau de Couperin» з'являється в час гуманітарної катастрофи, яка назавжди змінила ментальні орієнтири європейця. Закономірно, що у цьому творі сконцентровано інтелектуальний й емоційний струм, який наповнював життя Моріса Равеля у той час. Проте дискусії щодо змісту сюїти виникли буквально з першого її виконання Маргаритою Лонг у Парижі (травень 1918 року). Зокрема, Жан Роже-Дюкас після прем'єри «Tombeau de Couperin» назвав її автора «дивною істотою», обурюючись тим, як можна було присвятити «низку веселих танців загиблим солдатам» [Rogers, 2022, p. 2]. Вказуючи на невідповідність характеру музики згадкам про трагічні військові втрати у присвятах до кожної частини, Роже-Дюкас іронізував, що Моріс Равель мав намір «хитро пожартувати, породжуючи парадокс між звучанням і славними іменами», і що твір більше пасував би «танцівницям або дівчатам для задоволення» [там само].

Подібні оцінки змісту сюїти Моріса Равеля були непоодинокими. Композитор писав у листі Леону Валласу у серпні 1919 року, що дехто «здивований тим, що ця шана померлим не має траурного чи принаймні похмурого характеру» [Nichols, 2011, p. 204]. Тож розв'язання «парадоксу невідповідності» поєднання в сюїті трагічних присвят і маніфестованої смислової відсилки до просвітленої і ясної французької музики XVIII століття (жанр томбо, апеляція до сюїт Франсуа Куперена) є назрілим завданням сучасної музикознавчої науки.

Аналіз публікацій. Присутні у «Tombeau de Couperin» смислові шари до сьогодні залишаються об'єктом вкрай протилежних музикознавчих оцінок і виконавських прочитань. Віяло їхніх розбіжностей дуже вдало розгортає Роджерс Джилліан у новітній публікації, присвяченій сюїті М. Равеля [Rogers, 2022]. Дослідниця зазначає, що «Tombeau de Couperin» трактують у світлі «французького неокласицизму, музичного модернізму, націоналізму, тодішньої війни, міжвоєнної французької політики, традиції вшанування і навіть втрати живого виконавця наприкінці дев'ятнадцятого та початку двадцятого століть внаслідок розвитку технологій запису» [Rogers, 2022, p. 4]. Дійсно, різноспрямованість поглядів на популярний твір вражає. Проте серед зазначених вище векторів вивчення фортепіанного циклу є домінуючий. Найбільш широко репрезентованою у равеліані є дослідницька мета виявити принципи неокласицизму в сюїті й шляхи спадкоємності твору XX століття з французькою культурою XVIII століття (праці Керолайн Еббат [Abbate, 1999], Барбари Келлі [Kelly, 2000], Джейн Фулчер [Fulcher, 2005], Чі-ї-Чен [Chih-Yi Chen, 2013] та ін.). Зазначимо, що у наукових розвідках цього напрямку воєнний контекст майже повністю випадає з фокусу уваги авторів.

Усвідомленню неокласичної парадигми «Tombeau de Couperin» через вивчення її жанрової та стильової специфіки присвячені і роботи українських музикознавців

Т. Гнатів [Гнатів, 1993], О. Корчової [Корчова, 2020], О. Кричинської [Кричинська, 2015], Є. Моревої [Морева, 2016]. Віддамо належне українській музикознавчій школі, представники якої ніколи не відриваються від загального історичного контексту.

Звісно, досвід воєнних років вивчають найбільш чуйні дослідники творчості М. Равеля. Провідні західні равелезнавці В. Янкелевич [Jankelevitch, 1995], М. Марна [Marnat, 1995], Н. Роджер [Roger, 2011] у фундаментальних монографіях розглядають сюїту «Tombeau de Couperin» на перехресті двох мистецьких орієнтирів: замилування національною музичною спадщиною «Століття Світла» (Siècle des Lumières, XVIII ст.) і рефлексією на трагічні сучасні події, яку маніфестують присвяти. У цих роботах знаходимо тонкі спостереження щодо складного змісту твору, проте питання, як саме відбувається процес взаємодії віддалених художньо-естетичних орієнтирів, залишається відкритим. Серед досліджень останнього часу особливо відзначимо фундаментальні статті А. Морріс [Morris, 2013] і Дж. Роджерс [Rogers, 2022]. Зокрема, Дж. Роджерс ставить амбітне завдання виявити функціонування «криптонімічної логіки» [Rogers, 2022, p. 9] у «Tombeau de Couperin». Запропонований у статті психоаналітичний підхід відкриває приховані раніше смислові шари музики М. Равеля, проте не відповідає на всі питання, що виникають сьогодні.

Мета статті — виявити специфіку формування смислових шарів у фортепіанній сюїті «Tombeau de Couperin» як віддзеркалення духовного життя Моріса Равеля під час Першої світової війни.

Наукова новизна. Уперше в українській равеліані композиція «Tombeau de Couperin» докладно досліджується як цілісний феномен, зумовлений емоційними та інтелектуальними маркерами духовного життя М. Равеля в умовах трагічного історичного повороту, яким стала Перша світова війна. Для обґрунтування цієї позиції виявлено наскрізні ладоінтонаційні зв'язки між усіма частинами циклу й охарактеризовано особливості модифікацій обраних композитором жанрових моделей, що відкривають сучасному слухачеві унікальний феномен «життя під час війни».

Методологічним підґрунтям дослідження є використання історичного, компаративного, жанрово-стильового, інтонаційного та феноменологічного методів аналізу.

Результати дослідження.

«Дендістські» маркери на ландшафті життя Моріса Равеля у воєнні роки як унікальний феномен

Перша світова війна фатально розділила історію європейського суспільства на «життя до» і «життя після». Закономірно, що тема війни отримала відображення в усіх сферах європейської культури, утворюючи поруч із відбитками руйнівних реалій фронту й віддзеркалення «життя під час війни» як особливого феномену¹. Війна, яка не мала прецедентів в історії, трансформувала звичайні уявлення про життя в усіх його аспектах. Серед митців, які зустрілися «сам на сам» із новою моторошною сутністю, був і Моріс Равель.

¹ Зазначимо, що у філософському сенсі слово «феномен» застосовується для позначення явищ, які відкриваються тільки через *власний чуттєвий досвід*, на противагу поняттю «ноумен», яке вказує на явище, що досягається розумом. «Феномени — це даності особливого роду, вони не дані, їх слід побачити», — підкреслює М. Мамардашвілі [Мамардашвілі, 2012, с. 207. Курсив мій. — В.Ж.]. Тож наше бачення культурно-історичного контексту Першої світової війни суттєво змінюється у сучасній політичній ситуації і наближає раніше не відчутні зрізи життя митців в умовах війни.

Відразу напочатку війни композитор вирішує, що повинен бути на фронті. Майже у кожному листі друзям він висловлює занепокоєння тим, як фатально це вплине на маму, однак зізнається Сіпа Годабському 20 серпня 1914 року, що ніякі аргументи не зможуть його зупинити: «я поїду..., тому що я хочу їхати» [Ravel, Lettre à Cipa Godebsky, 1989]. Усі зусилля композитора протягом багатьох місяців спрямовані на те, щоб його взяли у діючу армію, адже природне слабе здоров'я, малий зріст і невелика вага виявилися значною перешкодою на цьому шляху.

Пристрасне бажання Равеля бути мобілізованим не коментують зарубіжні автори, проте воно має принципове значення для розуміння подальшої творчості композитора. Чому рафінований паризький денді так прагнув опинитися у діючій армії?

Думається, що серед основних причин насамперед слід назвати неймовірну чесність Моріса Равеля, його високі уявлення про честь і дружбу, а також несамовиту відданість друзям, які опинилися по той бік мирного життя. Як зворушливо звучить у листі Морісу Деляжу від 4 серпня 1914 року багаторазово повторене прохання (навіть «благання» «je vous en supplie») отримати зворотній зв'язок: «Мій старий друже, напишіть мені одразу, як отримаєте цей лист, щоб я відчув присутність друга» [Ravel, Lettre à Maurice Delage, 1989. Курсив мій — В. Ж.].

Цей зріз духовного життя композитора фіксує перший задуманий під час війни твір — хорівий цикл «**Три пісні для хору a cappella**» (*Trois chansons pour chœur a cappella*), написаний у грудні 1914 — лютому 1915 років. Його смисловою кульмінацією стає пісня «Три прекрасні райські птахи» (*Trois beaux oiseaux du Paradis*), у якій єдиний раз у творчості Моріса Равеля з'являється безпосередній спомин про війну, відсторонений притчовим дискурсом¹.

Однак з позицій сьогодення можна бачити ще один потужний аргумент, який пояснює прагнення М. Равеля потрапити на фронт і який може здатися парадоксальним — щира вірність митця тій філософії життя, якою був **дендизм**.

Дендизм у Франції на межі XIX–XX століть був національним варіантом пошуків *нових основ буття*, над якими міркували європейські філософи, починаючи від С. Кьєркегора і Ф. Ніцше. Зокрема, останній наголошував на необхідності відійти від логічних обґрунтувань, що домінували у всіх сферах діяльності європейської людини, і визнати цінність чуттєвих вражень, які походили із глибини особистісного «я». Сутність концепції німецького філософа виразно коментує М. Мамардашвілі: «...у цьому світі є лише те, що є, і не треба шукати за цим щось інше. Якщо Ви шукаєте щось інше, ви тоді нехтуєте життям» [Мамардашвили, 2012, с. 105. Курсив мій. — В. Ж.]. Тож тільки *неповторне переживання* унікальності кожного моменту відкриває універсальні основи людської культури.

Жагу життя і принцип виявлення індивідуального враження маніфестували всі акти знаменитих французьких денді кінця XIX століття. Відчайдушна боротьба із вульгарністю й усіма проявами кричущої відсутності смаку визначали правила їхньої поведінки і маніфестували принципи дендизму як впливової світоглядної концепції, потужного *духовного вчення*, що затвердилися у Франції завдяки Ш. Бодлеру, Ж. Барбе д'Оревільї, Ш.-Ж. Гюїсмансу та ін.²

¹ Детальний аналіз твору див. у статті [Жаркова, 2014].

² Більш детально про дендизм як духовний напрям у французькій культурі — в книзі В. Жаркової [Жаркова, 2009].

Звісно, за радянських часів, та й у пострадянських наукових розвідках «дендістські» маркери життя М. Равеля дослідники коментували як дивацтво. Проте проєкція цієї впливової філософської концепції на творчість композитора не лише проявляє його унікальні художньо-естетичні орієнтири як «композитора-денді», а пояснює його боротьбу з тим, що заважало бути в *потоці життя*. Він не відступається від дендістських принципів, прагне до повноти сприйняття життя, навіть у тому жахливому форматі, який утворила війна. Будь-які штучні купюри життєвого дискурсу як *неподільного потоку вітальної енергії* унеможливлювалися непорушними настановами дендістської світоглядної системи.

Тож Моріс Равель включається у боротьбу з паризькими офіційними інстанціями «не на життя, а на смерть». Дістаючи відмову за відмовою, тільки майже через два роки наполегливих спроб здолати формальні перешкоди він потрапляє у сектор найзапекліших боїв (район сумнозвісного Вердену, жахливого символу Першої світової війни; згідно з даними французьких істориків, кожен день тут був відмічений двадцятьма тисячами загиблих французьких солдатів).

Послання Моріса Равеля з цього пекла виявляють його особливий погляд на все, що відбувається, який із сьогодення відкривається нам як унікальний феномен «життя під час війни». Композитор прагне представити реальність у притаманному йому дендістському світлі. Він гордо підписує листи з фронту «Водій Равель» (Conducteur Ravel), називає вантажівку *Аделаїдою* — ім'ям улюбленої ляльки і головної героїні балету, поїздки по розбитих фронтових дорогах — «прогулянками»; зізнається, що відчуває «не жах і не страх», але пристрасне «бажання пригод». Зокрема, у листі мадам Ф. Дрейфус 15 квітня 1916 року композитор пише: «Перед тим, як лягти спати, ми *милуємося феєрверком*. Нас *заколює канонада* і завивання диявольського механізму, призначеного для освітлення операційної» [Ravel. Lettre à Mme Fernand Dreyfus, 2018. Курсив мій. — В. Ж.].

Вражаючим виявленням особливого духовного світу митця є його «дендістський опис» жахливого артилерійського обстрілу у листі від 27 квітня 1916 року, в якому Равель зазначає, що обов'язки водія вантажівки привели його в небезпечну зону, де «навколо падали снаряди»: «Я не думав, що водій може побачити так багато вибухів за декілька днів. Один із них, австрійський 130, відправив залишки пороху безпосередньо мені в обличчя. Аделаїда і я — Аделаїда моя вантажівка — опинилися під уламками, бідолашна не витримала, і *покинувши мене у небезпечній зоні, де паркування було заборонено*, у розпачі спустила одне із своїх коліс у лісі, де я грав Робінзона Крузо десять днів, поки чекав на когось, хто прийде витягти мене» [Ravel Maurice. Lettre au Raoul Blondel, 2018. Курсив мій. — В. Ж.].

Підкреслимо, що позиція Равеля відносно своїх життєвих принципів була непорушно послідовною. Хоча він і скаржився іноді на «страшну, нічим не пояснювану втому», «недостачу сну», проте категорично відмовлявся від будь-яких пом'якшень воєнної служби з боку офіцера, який добре знав музичні твори композитора і намагався полегшити його солдатське життя.

Набутий на фронті досвід життя отримав втілення у першому ж творі, який композитор закінчив *після повернення* до Парижу — фортепіанній сюїті «Tombeau de Couperin». Запропонована композитором назва довгий час гальмувала розуміння концепції твору, а складність її перекладу з французької мови затвердила практику використання оригінальної назви музикантами різних країн. Тому і ми залишаємо авторське написання у статті як «Tombeau de Couperin».

Фортепіанна сюїта «Tombeau de Couperin»: основні смислові вектори циклу

Художня концепція твору є надзвичайно цілісною і викликає символічні паралелі з вітражем Моріса Дені у Сен-Жермен-ан-Ле. У сюїті Моріса Равеля також єднаються три смислових виміри, які є далекими один від одного і водночас — нероздільними.

Перший смисловий шар сюїти породжений священними для представника французької культури *духовними зв'язками з національними традиціями*, репрезентантом яких є Франсуа Куперен. Саме цей аспект маніфестовано у назві сюїти — «Tombeau de Couperin», яка наближає до нас із глибини століть, актуалізує спадщину композитора, який мав величезний вплив на розвиток французької музики. Власне структура сюїти Равеля, вибір танцювальних жанрів як основи циклу, використання характерних фактурних моделей (морденти, трелі тощо), загальне панування прозорої музичної тканини постають яскравими репрезентантами «сакрального» національного музичного досвіду. Дуже часто виконавці концентрують увагу саме на цих якостях музики і намагаються трактувати зміст усієї сюїти виключно з таких позицій. Проте подібний підхід можна порівняти із поглядом тільки на один сектор вітража Моріса Дені, який утворює багато змістовних резонансів, але не дозволяє вповні зрозуміти задум митця.

Другий смисловий шар твору Моріса Равеля утворює *своєрідну гробницю-крипту (tombeau-tombe)*, що приховує найбільш трагічні враження у житті композитора. Невимовні словами переживання, які ніколи не виходили на поверхню його поведінки чи листування з друзями, знаходять відображення у музиці «Tombeau de Couperin» через індивідуальні особливості трактування гармонічних, фактурних, ладотональних, ритмічних особливостей обраних танцювальних жанрів, а також проявлений у присвятах автобіографічний контент.

Власне звернення М. Равеля до *старовинної сюїти*, крім очевидного (меморіального), має, безсумнівно, особистісний смисл, адже саме танцювальні жанри від раннього «Античного менуету» (першого твору, що його автор віддав до друку як свій перший опус у 1899 році) до пізнього «Болеро» (1928) залишались красномовними знаками на творчому шляху композитора¹. Ідея ж об'єднати *різні танцювальні жанри у цикл* була реалізована композитором тільки один раз і свідчила про особливі творчі завдання. Звісно, на момент написання «Tombeau de Couperin» М. Равель вже мав художній досвід створення циклу вальсів («Шляхетні і сентиментальні вальси», 1910), проте утворення художньої цілісності через використання *контрастних музично-пластичних засобів* виявляло глибокі шари художньої свідомості митця, відкривало можливості для найбільш об'ємних узагальнень і залишилось безпрецедентним зразком у його творчому доробку.

Якщо вважати, що нерозривність жести тілесного і жести музичного є умовою збереження традиційних танцювальних па, то стає очевидним, що порушення жанрових канонів вказує на вагомий смисловий зсув. Значущим параметром художньої концепції сюїти М. Равеля стає утворення таких умов, які б примусили слухача відчувати *перетворення звичного* не через його руйнування, а через *спотворене віддзеркалення того*, що кожного разу обертається з очевидного на примарне, з реального — на ілюзорне й потойбічне. Тому у кожній п'єсі проступають *ірреальні аспекти того невідвласного розумним аргументам «феномену життя під час війни»*, який є викривленням тра-

¹ Про роль танцювальних жанрів і ширше — пластичності у музиці М. Равеля див. у статті [Жаркова, 2021].

диційних форм життя людини. Від виконавця це вимагає надзвичайно тонкого проникнення у художній простір твору, як ми можемо, зокрема, відчутти, у незрівнянному за глибиною розуміння авторського тексту його відтворенні французькою піаністкою Наталією Мільштейн (Nathalia Milstein). Тож зосередимо увагу саме на цьому смисло-вому вимірі «феномену життя під час війни», що об'єднує всі п'єси, і поставимо маркери на основних моментах його виявлення у музичному дискурсі.

Як відомо, *першу п'єсу («Прелюдія»)* М. Равель написав ще до початку війни, у липні 1914 року (хоча ми не знаємо достеменно, чи вносив він зміни до тексту, відновлюючи роботу над сюїтою у 1917 році, адже композитор ніколи не залишав автографу з виправленнями). Всі інші частини сюїти були створені після найбільш страшних воєнних потрясінь. Тож, на перший погляд, світлий характер звучання «Прелюдії» — прозора музична тканина, широке використання характерних для класичної музики мордентів, а також збереження традиційного на початку старовинних сюїт принципу прелюдування — висвітлюють саме меморіальний смисловий шар, задекларований у назві, і можуть здаватися лише «поетичним замилюванням минулим», що виконує функцію вступу. Проте саме музичний матеріал «Прелюдії» стає *фундаментом усіх частин циклу* («Фути», «Форлани», «Рігодону», «Менуету», «Токати») і створює наскрізні різнорівневі зв'язки між ними.

Роль «Прелюдії» як інтонаційної основи сюїти виявляє вже друга п'єса — «*Фуґа*». Симптоматично, що у сюїтний ланцюг танцювальних жанрів композитор включає фуґу. Її поява у танцювальній сюїті — ще один знак, який неблаганно розриває меморіальний дискурс назви твору моторошним відлунням сучасності. Равель наче згадує *траншеї*, що стали «місцем, де живуть і помирають», як писав 1915 року Жюль Кастьє [Les journaux de Guerre, 2014, p. 2], фіксуючи страхітливий феномен часу — *життя* у нелюдських умовах. За думкою французьких істориків, траншеї залишилась «трагічним символом паралізованості сил і неспроможності одного батальйону з'єднатися з іншим» [Histoire illustrée de la Première Guerre mondiale, 2000, p.191], а на макрорівні — **символом нездатності людей ХХ століття почути один одного**.

Цей чужий для сюїти жанр стає основним смисловим дороговказом у циклі, маніфестуючи *приречене роз'єднання звукової тканини на скорботний рух самотніх мелодичних ліній і одиноких звуків, відірваних один від одного контрастними прийомами артикуляції*. Безперервне плетіння музичної тканини «Прелюдії» змінюється тут на тотальну самотність мелодичних горизонталей, що породжує асоціації з тими заломами траншей, які розбивали плинність пейзажів при погляді на театр воєнних дій. Підкреслимо, що саме у фузі «Tombeau de Couperin» вперше декларуються графічність і лінеарність фактури як провідний принцип музичного мислення композитора усього пізнього періоду його творчості¹.

Равель пише триголосну фуґу, тема якої є щемливим відлунням, особистісним віддзеркаленням першої фрази «Прелюдії» (Приклад 1). Подібне перетворення типізованої фактурної моделі руху, заснованої на обігруванні звукоряду *ре, мі, соль, ля, сі* на стриману скорботну тему, *розірвану* паузами і протилежними прийомами артикуляції звуків, *тавровану синкопами* і гіркими пониклими «видихами» (низхідні секунди, терція і тризвуки), що її звучання ледь пробивається на *pp*, рельєфно проявляє страшний руйнівний шлях, який пройшов композитор у часі від першої до другої п'єси сюїти.

¹ Зокрема, про унікальний зразок виявлення у творчості композитора максимальної зосередженості на лінійній фактурі у «Фронтисписі» див. у книзі В. Жаркової [Жаркова, 2009].

Приклад 1.

Прелюдія
Vif ♩ = 92

Фуга
Allegro moderato ♩ = 84

Фуга М. Равеля є однотемною з утриманим протискладненням, що дозволяє чітко фіксувати всі етапи перетворення теми. Вже в експозиції (тт.1–14), що має два додаткових проведення теми, композитор виділяє з низхідного секвенційного руху «Прелюдії» прихований риторичний скорботний хід *Passus duriusculus* (тт. 14–15), який бездиханним хроматичним сповзанням у протискладненні до другого проведення відповіді (тт.11–12) поглиблює похмурий характер розділу (Приклад 2)¹.

Приклад 2.

Прелюдія, 14-15 т.

Фуга, 11-12 т.

тема

протискладнення

¹ Вперше хроматичний хід з'являється на два такти раніше у верхньому голосі від мі.

У середньому розділі (тт. 15–38) музичний рух надовго гальмується органічним пунктом на басу *сі* (від такту 30). У такий спосіб доміантовий тон основної тональності циклу мі мінор прорізає фактуру вже не як легкі орнаментальні візерунки у «Прелюдії», а як важкий нерухомий фундамент. Композитор вводить цей характерний драматургічний прийом зупинки часу в цикл і буде далі його використовувати в усіх частинах¹.

У заключному розділі (від т. 39 до кінця) відбуваються найбільш значущі події. Равель починає цей розділ дуже виразно: стретою тем у оберненні (Приклад 3).

Приклад 3.



Подібна поява теми в оберненні (лише двічі вона промайнула у такому варіанті у тт. 22–25) після переважно низхідного руху голосів експозиції і гальмування регістрових змін цементуючим органічним пунктом у середньому розділі утворює *виразний ефект здіймання, легкого злітання* через висхідні секунди і терції, не обтяжені зв'язками (роз'єднання паузами). Обернення теми тут сприймається як її «інобуття», звільнення, поривання. І це, мабуть, найщемливіше звучання теми у фузі, яке відтіняє наступні модифікації теми.

Максимальної драматизації теми Равель досягає у наступній стретті (тема та її обернення, тт. 44–46). Низхідна велика секунда замінюється на низхідну малу секунду, а в оберненні теми рух по звуках мінорного тризвуку в обсязі чистої квінти стискається до зменшеної квінти (Приклад 4).

Приклад 4.



¹ Висхідний мордент (особливо на V ступені) стає ще одним наскрізним елементом циклу. Вперше він з'являється у другому такті «Прелюдії» і закріплюється у першій каденції (12 т.). У «Форлані» — відіграє важливу функцію у доміантовому предикті у другому епізоді; стає першим мотивом мелодії середнього розділу у «Рігодоні» і одним із основних тематичних елементів у «Менуеті». Цей мордент виступає не лише як стилізація «під Куперена», але як «активна» інтонація, яку, мабуть, можна трактувати як носія тривоги.

При цьому у нижньому голосі ясно прослуховується скорботна низхідна зменшена септіма, що традиційно концентрує трагічні смислові шари у європейській музиці, починаючи від доби бароко.

Активні інтонаційні перетворення у заключному розділі призводять до відкритої кульмінації: стрети теми і теми в оберненні, вперше підсилених гучною динамікою *f* (тт. 50–54). Композитор оригінально організує цю стрету, водночас усикаючи проведення теми у верхньому і нижньому голосах і перериваючи проведення теми в оберненні у середньому голосі продовженням її основного варіанту (Приклад 5).

Приклад 5.



Це утворює своєрідний ефект «перехрещення світів». Різні варіанти теми роз'єднуються на елементи і відображаються один в одному. А якщо врахувати, що загальний звуковий простір кульмінації безпосередньо породжений першою фразою «Прелюдії» — вражає ступінь її викривлення і пластичного моделювання у різних образно-смислових модифікаціях у фузі.

Трагічним висновком усіх перетворень теми стає навмисно незграбне сповзання по мінорних тризвуках (фа мінор, до мінор), кричуще-дисонуючі перелічення (сі бекар—сі бемоль, т. 53), спотворена логіка гармонічного розв'язання напруження у кадансі і «падіння» басу до найбільш глибокої позначки регістрової шкали «Фуґи» — *мі* великої октави. Нарешті, канон у заключних чотирьох тактах, що утворює проведення теми і утриманого протискладнення на *pp* з позначкою *Rall.*, можна трактувати як остаточну *зупинку* перетворень, перехід теми у небуття.

Симптоматично, що пізніше тільки один раз композитор повернеться безпосередньо до форми фуґи — в «опері-щоденнику» «Дитя і чари», де кульмінація другої картини буде написана саме як фуґа. До речі, дует гобоїв напочатку цієї опери у *мі* мінорі (тональність «Фуґи») також породжує прямі мелодичні алузії до «Фуґи» сюїти, маркуючи у такий спосіб оперу і сюїту як *простір найбільш інтимних зізнань і одкровень*, як справжню крипту, де зберігається все найбільш дорогоцінне для митця.

Наступні три п'єси — «Форлана», «Рігодон» і «Менует» — вводять в цикл образно-емоційні параметри популярних танцювальних жанрів, які композитор трансформує незвичними для них смисловими зонами.

Включення в сюїту «**Форлани**» безпосередньо породжує алузії до творчості Франсуа Куперена, зокрема, до його Четвертого Королівського концерту, в якому французький майстер використав цей динамічний танець італійського походження. Равель добре знав п'єсу свого попередника і навіть зробив її транскрипцію, яку наводить О. Оренстейн [Orenstein, 1973] (до речі, співпадають і тональні центри танців — *мі* мінор у Моріса Равеля, *мі* мажор у Франсуа Куперена; з'являються стилізовані кадан-

си, наприклад, тт. 6–8 у розділі c_1)¹. Але щоб відчутти прірву між двома форланами, достатньо послухати їх поспіль. Прозора музична тканина всіх розділів форми (рондо) енергійного танцю у Ф. Куперена співвідноситься із щільно хроматизованими гармонічними комплексами, моторошними гострими заломами мелодії, а також ілюзорним звучанням епізодів у «Форлані» М. Равеля як *день і ніч, як справжній танець і його скривлене віддзеркалення*.

Звертає увагу тенденція до скорочення проведення рефрену. Як можна бачити на схемі № 1, після першого епізоду (В) рефрен перетворюється на своєрідний ритурнель і в кінці п'єси звучить вже як згадка. Модифікуючи таким чином традиційну форму рондо, композитор, очевидно, *відчужує, «віддаляє»* обраний за зразок оригінал і правила його структурування.

Ефект перенесення жанрового прототипу в інший часовий вимір посилює і логіка побудови епізодів у «Форлані» М. Равеля. Умовно стилізовані епізоди В і С «перекриваються» масштабним розгорнутим епізодом D (32 такти!), у якому розповзаються дивні дисонуючі співзвуччя, що з'являються внаслідок лінійного зсуву гармонічних структур, виникають раптові відключення слухової апперцепції (наприклад, тт. 6–7 в d_1 , де інтенція очікуваного розв'язання D7 раптом зависає у стрімкому згасанні звучання від *f* до *pp*), а легка граціозна фактура попередніх розділів і ритмічна гострота завмирають у монотонних коливаннях, які породжують відчуття «руху навпомацки». Не дивно, що після подібного «провалу» у звуковий світ, що не піддається усталеному раціональному пояснюванню, рефрен вже не може розгорнутися і завмирає у прощальному (як тиха жалоба) морденті на домінантовому тоні *сi*.

Продовженням потойбічного ілюзорного смислового виміру стає середній розділ (В) «Рігодону»². Поява тональності до мінор у середньому розділі п'єси після білоклавішної діатоніки моторної початкової теми, що буквально розбризкує енергію (підкреслимо ладоінтонаційні алюзії до «Прелюдії»), вперше у сюїті розгортає сферу бемольної тональності, яка контрастує з дієзними тональностями попередніх частин. Використання органного пункту (до) посилює ефект завмирання руху, переходу у «квазі-танцювальний» режим існування. Особливо звертає увагу те, як оригінально

¹ Схема №1 форми рондо «Форлани»:

А (рефрен) a-a ₁ -a ₂ -a 8-10 6 5 проста репризна 2-ч. ф.	В (перший епізод) b-b ₁ -b 8 тактів проста 3-ч. ф.	А (скорочений рефрен як ритурнель) a 8 тактів	
С (другий епізод) c-c ₁ -c 8 16 8 проста 3-ч.ф.	А (рефрен) майже точний повтор	Д (третій епізод) d-d ₁ -d ₂ -d ₂ 8 8 8 8 Складна 2-ч.ф.	a скорочений ре- френ як кода 6 тактів

² «Рігодон» написаний у складній тричастинній формі. Схема №2 форми «Рігодону»:

А	В	А
a a ₁ a ₂ 8 14 14 Проста 3 ч.ф.	В В ₁ В ₂ В ₃ 17 15 16 8 Проста 2 ч.ф.	майже точний повтор 8 12 14 Проста 3 ч.ф.

композитор будує структуру цього розділу. За традицією три проведення теми (в-в₁-в₂) мали би утворювали просту тричастинну форму, де реприза тематична, а не тональна (як і в першій частині «Рігодону»). Проте Равель дописує ще один підрозділ в₃, який інтонаційно відрізняється від в, в₁ й в₂, і є неочікувано *ліричним*. Таке раптове переключення можна сприймати як «голос автора», що порушує наші слухацькі настанови і примушує постійно балансувати на межі двох просторово-смыслових континуумів: виявленого назовні і прихованого, об'єктивного й утаємничено-особистісного.

Драматичною вершиною циклу постає «*Менует*». Прозора фактура, вишуканий орнаментований малюнок граціозної теми менуету (а), переважання тихої звучності, використання високих «іграшкових» регістрів, що нагадують тембр улюблених композитором механічних музичних пристроїв, утворюють у першому розділі п'єси (А) стилізований рафінований образ старовинного аристократичного танцю¹. Тим більш трагічним видається середній розділ (В), який приголомшує відкритим емоційним вибухом і страшною безоднею, що проривається із самої глибини свідомості автора.

Композитор виділяє середній розділ п'єси позначенням *Musette*, зашифруючи й водночас акцентуючи важливі смислові шари музики. Це так типово для М. Равеля — поставити вказівку, що аж ніяк не співвідноситься, на перший погляд, із характером звучання, проте висвітлює важливі вектори розгортання змістовних потоків.

Як відомо, *musette* — твір барокової музики пасторального характеру, що отримав назву через виразний ефект нагадування бурдонного звучання сільської волинки або мюзету, адже басова партія у таких п'єсах зазвичай має гудіння (бурдон) на тоніці. Тут можна згадати відомі *Muséte de Choisey* і *Muséte de Taverny* для двох клавесинів Франсуа Куперена (XV Ordre, 1722), які виразно передають грубуватий, неповороткий характер подібного сільського музикування на мюзеті. Композитори XVIII століття охоче включали *Musette* у свої твори, про що свідчать танцювальні сюїти не лише Ф. Куперена, але й Ж. Ф. Рамо, Й. С. Баха та ін. Інше значення слова *musette* закріпилося у Франції напередодні війни для визначення танцювальної легкої музики на Монмартрі і пов'язувалося з розвагами паризької богеми (*bal musette*).

Обидва варіанти вживання слова *musette* були добре відомими М. Равелю, який високо цінував клавесинну музику і обожнював нічні паризькі вечірки. Тож слово *musette* обгорталось для нього цілим шлейфом алузій, вкорінених у традиції його рідної Франції. Проте жодне з цих семантичних джерел навіть близько не передбачало той трагічний набат, що його утворює композитор у *Musette* в менуеті, розкачуючи фактурними коливаннями тривожний дзвін від утаємниченого *pp* до потужного всеохоплюючого «туттійного» *ff* (в₁). Згадуючи класичне запитання «По кому подзвін?» Ернеста Гемінгвея, у пошуках відповіді ми змушені *зібрати* у ціле весь той історичний контекст, включаючи «феномен

¹ «Менует» написаний у складній тричастинній формі з кодою. Кожний з розділів — проста тричастинна форма з розвиваючою серединою. Схема №3 форми «Менуету»:

А	В	А	Кода
а а ₁ а	в в ₁ в	а _{2(+в)} а ₁ а	
8 16 8	16 16 8	8 16 8	24

життя під час війни», який прорвався тут крізь всі нашарування естетичних норм і технічних правил, на яких перфектно знався композитор-денді. Після примарних видінь «Форлани» і «Рігодону» сила цього «прориву» особливо відчутна, і вона безжально розбиває сталі побутово-танцювальні параметри традиційних жанрів (менуєт, мюзет).

Напруження неприкритого емоційного вибуху в *Musette* вражає тим більше, що за традиціями того часу у французькому суспільстві було прийнято приховувати виявлення особистого горя чи болю втрати. Обговорювати воєнні поразки, трагічні долі загиблих на війні, сумувати за близькими, що пішли з життя вважалось «дурним тоном». До речі, Равель, який плакав на похоронах мами, залишився у згадках сучасників рідкісним виключенням із соціальних норм поведінки. Він і тут, як справжній денді, дотримувався власних правил поведінки... Тож увесь біль втрат і руйнувань історичного й особистісного масштабу виплеснувся у нотний текст, таврований гіркою посмішкою *Musette*¹.

Ще більш прозоро проступають *особистісні шари смислу* в оркестровці «Менуєту», яку Равель робить у 1919 році. Її особливості детально аналізує О. Жарков [Жарков, 1994]. Дослідник підкреслює, що в першій частині «Менуєта» композитор доручає мелодію солюючому гобою (який іноді підмінюється флейтою із-за теситури) і в такий спосіб утворює своєрідний «монолог», що сприймається як індивідуалізоване, щире висловлювання. Симптоматично, що саме у просторі цього особистісного світу в оркестровій версії вперше з'являється і тема середнього розділу (в партіях арфи і струнних). Тому *Musette* стає закономірним продовженням виявлення трагічного змісту через жанрові ознаки ламентозної ходи і хоралу. А організація *Musette* як потужного оркестрового крещендо (від низької флейти з фаготом на початку — до струнних і дерев'яних духових-tutti на кульмінації) дозволяє сприймати в цілому п'єсу як повільну частину циклу, що приймає на себе трагічні семантичні виміри сарабанди.

Відлуння трагічної кульмінації проступає на різних рівнях циклу далі. Симптоматично, що починаючи від репризи «Менуєту», композитор відмовляється від знаків репризи, які постійно переривали рух у всіх п'єсах (крім «Фути»). Це утворювало певною мірою штучні нагадування про структурні межі композиції, давало можливість зробити виконавський варіант, а можливо проявляло також щемливу прив'язаність до матеріалу, наче композитор не хотів з ним прощатися — можливо, давалися взнаки нав'язливі згадки про друзів... І в цьому невинному русі *кода* «Менуєту» виконує важливу драматургічну функцію. Вона починається як доповнення, але розмикається. Тема здійснюється вгору, перетворюючись на тихе відлуння першої фрази «Прелюдії» та її варіанту у фузі (тема в оберненні) (Приклад 6).

Фінал циклу — «Токата» — втілює стихію безупинного руху, який трансформує м'які фактурні хвилі і прозорий потік *perpetuum mobile* «Прелюдії» у навіжену динаміку (Приклад 7).

¹ До речі, саме менуєт в опері «Дитя і чари» М. Равель позначить пізніше *особистісною печаткою* вживання апашської літери z («Менуєт Крісла та Кушетки»). Так утворюється наскрізна лінія від першого «Античного менуєту» до останнього «Менуєту Крісла та Кушетки», що виявляє особливу роль цього жанру у виявленні внутрішнього світу митця.

Приклад 6.

Схема

Схема

Фуга. Тема в оберненні (39-40 тт.)

Приклад 7.

Прелюдія

Токата

Дуже важливо, що композитор вносить в організацію матеріалу неочікувані у жанрі токати риси сонатності, доповнюючи зміст частини концептом *боротьби*¹. Це породжує високу напругу тематичного розгортання і робить досягнення фінального прояснення непростим, вистражданим підсумком.

¹ «Токата» написана у рондоподібній формі з рисами сонатної форми.

Схема № 4 форми «Токати»:

А (рефрен) а-а ₁ -а ₂ -а 8-10 6 5 проста репризна 2-ч. ф.	В (перший епізод) b-b ₁ -b 8 8 7 тактів проста 3-ч. ф.	А скорочений рефрен (як ритурнель) а 9 тактів	
С (другий епізод) с-с ₁ -с 8 16 7 проста 3-ч.ф.	А (рефрен) майже точний повтор	Д (третій епізод) d-d ₁ -d ₂ -d ₂ 8 8 8 8 Складна 2-ч.ф.	а скорочений ре- френ як кода 6 тактів

А бере на себе функцію рефрену і головної партії; В є першим епізодом і водночас умовною побічною партією; С — і другий епізод, і нова тема в умовній розробці. Остання а — початок умовної репризи.

Висновки та перспективи дослідження. Моріс Равель відчував себе частиною історії і без купюр пропускав через своє серце нову страшну реальність, не відвертаючись від неї, а знаходячи їй належне місце у дендістській картині світу. Залишаючись вірним категоріям краси і смаку, він об'єднав свої духовні потоки в унікальний «феномен життя під час війни» і для його втілення використав жанр старовинної сюїти, наповнивши його сучасними й особистісними смислами. Тому перший післявоєнний твір композитора постає «непозбувною бентогою» (вислів О. Короля) для багатьох дослідників, що сприймають «Tombeau de Couperin» в обмеженому смисловому просторі задекларованих у назві неокласичних орієнтирів.

Моріс Равель звертається до моделі старовинної танцювальної сюїти, яку трактує як цикл, трансформуючи усталені танцювальні жанри. Дорогоговказом у просторі смислових перетворень стає «Фуга». Викривлення усталених жанрових норм набувають кульмінаційного виявлення у *Musette* («Менует»).

Після моторошних видінь, скорботних прозрінь і трагічних зламів «Форлани», «Рігодону» і «Менуету», «Токата» наповнює простір пам'яті і різномірних духовних фігур *інтенцією невпинного руху*, незупинним потоком вітальної енергії, що не має перериватися. Вона остаточно долає принцип повторності викладення матеріалу, який так нав'язливо декларує композитор від «Прелюдії» до *Musette*. Тож фінал циклу перетворює найбільш травматичні і болючі сфери духовного світу автора на рух *au-délà* (за межі) усього повсякденного; до тих цінностей людського буття, що проступають лише через особливі духовні зусилля. Шлях, який здолав геніальний митець, жодного разу в житті не зрадивши принципам національної дендістської доктрини, містить унікальну можливість піднімати слухача (виконавця) на інший регістр буття. Згадаємо мудрі слова Фоми Аквінського: «Все, що рухається своїм рухом, набуває дещо і досягає того, чого раніше не досягало» [Святой Фома Аквинский, 2006, с. 89].

Моріс Равель, який пережив Першу світову війну, відчув на собі всі її страхиття, втратив через неї все, що було дорогим — маму, друзів, здоров'я, — будує у «Tombeau de Couperin» звукову споруду Пам'яті (Tombeau) як необхідну для збереження себе самого крипту (tombe), що дає можливість **зібрати власний досвід життя у цивілізаційній катастрофі**. Маніфестуючи глибокий пієтет до рідної французької культури через посилання на її знакового митця, композитор шукає точки дотику національного й універсального, історичного і особистісного, і досягає єднання з тим, що є масштабним і космічним за сутністю, вічним і притаманним самому естwu людського буття — Красою, Грою і Пам'яттю як виявленням найбільш людяного в людині. Цей досвід — найцінніше, що ми можемо сьогодні «приміряти на себе». Тож світло фіналу циклу, як в античній трагедії, проходить через найбільш страшну і непроглядну глибину, щоб наповнити людину чистотою і непереможною силою життя, відкриваючи горизонти надії, віри і терпіння, що є актуальними завжди.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аквинский Фома, св. Сумма теологии. Часть первая. Вопросы 1–64. Москва : Савин С. А., 2006. 816 с.
2. Гнатів Т. Ф. Музична культура Франції рубежу XIX–XX століть: Клод Дебюссі, Моріс Равель : навч. посіб. Київ : Муз. Україна, 1993. 207 с.
3. Жарков А. Н. Художественный перевод в музыке : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 Муз. искусство / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1994. 180 с.
4. Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера). Киев : Автограф, 2009. 528 с.

5. Жаркова В. Б. Голос Першої світової війни в музиці Моріса Равеля. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2014. № 4 (22). С. 90–98.
6. Жаркова В. Б. Музика Клода Дебюссі та Моріса Равеля: сучасний досвід стильової ідентифікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2021. Вип. 130 : *Історія музики — 2020. Ювілейні та пам'ятні дати*. С. 24–51. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231181>.
7. Корчова О. О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ : Муз. Україна, 2020. 490 с.
8. Кричинська О. В. Французька фортепіанна сюїта періоду Першої світової війни. *Українське музикознавство*. Київ, 2015. Вип. 41. С. 111–126.
9. Мамардашвили М. К. Очерк современной европейской философии. Санкт-Петербург : Азбука, 2012. 608 с.
10. Морева Е. А., Галицина А. В. Знаки посвящения в первом послевоенном произведении Мориса Равеля «Гробница Куперена». *Таврический научный обозреватель*. 2016. № 11 (16). С. 95–100.
11. Abbate C. Outside Ravel's Tomb. *Journal of the American Musicological Society*. 1999. Vol. 52. No. 3. P. 465–530. DOI: <https://doi.org/10.2307/831791>.
12. Astorri A., Salvadori P. Histoire illustrée de la Première Guerre mondiale / Préface de J. Le Goff. Paris : Place des Victoires, 2000. 191 p.
13. Chih-Yi Chen. Synthesis of Tradition and Innovation: A Study of Ravel's Le Tombeau de Couperin. Indiana University, 2013. 54 p.
14. Fulcher J. The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France 1914–1940. New York : Oxford University Press, 2005. 448 p.
15. Jankelevitch V. Ravel. Paris : Seuil, 1995. 220 p.
16. Kelly B. History and Homage. The Cambridge Companion to Ravel. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. P. 5–26. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521640268>.
17. Les journaux de Guerre, 1914–1918. Une collection unique de quotidiens originaux de Grand Guerre 1914–1918. 2014. № 7. Août.
18. Marnat M. Maurice Ravel. Paris : Fayard, 1995. 828 p.
19. Morris A. A Bridge over Troubled Water: Le tombeau de Couperin. *Musical Offerings*. 2013. Vol. 4. № 2. Article 1. P. 43–56. DOI: 10.15385/jmo.2013.4.2.1.
20. Orenstein A. Some Unpublished Music and Letters by Maurice Ravel. *The Music Forum*. Vol. 3. New York : Columbia University Press, 1973. P. 327–328.
21. Ravel M. Lettre à Cipa Godebsky № 119 de 20.08.1914. *Maurice Ravel. Lettres, Ecrits, Entretiens* / réunis, présentés et annotés par A. Orenstein. Paris : Flammarion, 1989. P. 141–142.
22. Ravel M. Lettre à Maurice Delage № 117 de 04.08.1914. *Maurice Ravel. Lettres, Ecrits, Entretiens* / réunis, présentés et annotés par A. Orenstein. Paris : Flammarion, 1989. P. 140.
23. Ravel M. Lettre à Mme Fernand Dreyfus № 764 de 15.04.1916. *Maurice Ravel. L'intégrale — Correspondance (1895–1937) écrits et entretiens* / Sous la direction de M. Cornejo. Paris : Le Passeur, 2018. P. 452–453.
24. Ravel M. Lettre au Raoul Blondel № 803 de 27.05.1916. *Maurice Ravel. L'intégrale — Correspondance (1895–1937) écrits et entretiens* / Sous la direction de M. Cornejo. Paris : Le Passeur, 2018. P. 476–477.
25. Roger N. Ravel. New Haven : Yale University Press, 2011. 420 p.
26. Rogers J. Musical 'Magic Words': Trauma and the Politics of Mourning in Ravel's Le Tombeau de Couperin, Frontispice and La Valse. *Nineteenth-Century Music Review*. Cambridge University Press. 2022. P. 1–42. DOI: 10.1017/S1479409821000306.

REFERENCES

1. Aquinas Thomas, Saint (2006). *Summa teologii*. Chast' pervaya. Voprosy 1–64. [Sum of theology. Part one. Questions 1–64]. Moscow: Savin S. A., 816 p. [in Russian].
2. Hnativ, T. (1993). *Muzychna kultura Frantsii rubezhu XIX–XX stolit: Klod Debiussi, Moris Ravel* [Musical culture of France at the turn of the 19th–20th centuries: Claude Debussy, Maurice Ravel: textbook manual. Kyiv: Muzychna Ukraina, 207 p. [in Ukrainian].
3. Zharkov, O. (1994). *Khudozhestvennyi perevod v muzyke* [Art translation in music]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 180 p. [in Russian].
4. Zharkova, V. (2009). *Progulki v muzykal'nom mire Morisa Ravelya (v poiskakh smysla poslaniya Mastera)* [Walks in the Maurice Ravel's musical world of (in search of the meaning of the Master's message)]. Kyiv: Avtograf, 528 p. [in Russian].
5. Zharkova, V. (2014). *Holos Pershoi svitovoi viiny v muzytsi Morisa Ravelia* [Voice of the First World War in the Maurice Ravel's music]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Vol. 4 (22), pp. 90–98. [in Ukrainian].
6. Zharkova, V. (2021). *Muzyka Kloda Debiussi ta Morisa Ravelia: suchasnyi dosvid stylovoi identyfikatsii* [Music by Claude Debussy and Maurice Ravel: modern experience of stylistic identification]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Vol. 130 : *Istoriia muzyky — 2020. Yuvileini ta pamiatni daty* [History of music — 2020. Jubilee and commemorative dates], pp. 24–45. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231181> [in Ukrainian].
7. Korchova, O. (2020). *Muzychnyi modernizm yak terra cognita* [Musical modernism as terra cognita]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 490 p. [in Ukrainian].
8. Krychynska, O. (2015). *Frantsuzka fortepianna siuita periodu Pershoi Svitovoi viiny* [French piano suite from the period of the First World War]. In: *Ukrainske muzykoznavstvo* [Ukrainian musicology]. Vol. 41. Kyiv, pp. 111–126. [in Ukrainian].
9. Mamardashvili, M. (2012). *Ocherk sovremennoi evropeiskoi filosofii* [Essay on modern European philosophy]. Sankt-Peterburg: Azbuka, 608 p. [in Russian].
10. Moreva, E. Galitsina, A. (2016). *Znaki posvyashcheniya v pervom poslevoennom proizvedenii Morisa Ravelya «Grobnitsa Kuperena»* [Signs of initiation in the first post-war Maurice Ravel's work “Tombeau de Couperin”]. In: *Tavrisheskii nauchnyi obozrevatel'* [Tauride scientific observer]. Vol. 11 (16), pp. 95–100 [in Russian].
11. Abbate, C. (1999). Outside Ravel's Tomb. In: *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 52. Issue 3, pp. 465–530. DOI: <https://doi.org/10.2307/831791> [in English].
12. Astorri, A., Salvadori, P. (2000). *Histoire illustrée de la Première Guerre mondiale*. Préface de J. Le Goff. Paris: Place des Victoires, 191 p. [in French].
13. Chih-Yi, Chen (2013). *Synthesis of Tradition and Innovation: A Study of Ravel's Le Tombeau de Couperin*. Indiana University, 54 p. [in English].
14. Fulcher, J. (2005). *The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France 1914–1940*. New York : Oxford University Press, 448 p. [in English].
15. Jankelevitch, V. (1995). *Ravel*. Paris : Seuil, 220 p. [in French].
16. Kelly, B. (2000). History and Homage. In: *The Cambridge Companion to Ravel*. Cambridge University Press, pp. 5–26. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521640268> [in English].
17. *Les journaux de Guerre, 1914–1918* (2014). Une collection unique de quotidiens originaux de Grand Guerre 1914–1918. Vol. 7. Août [in French].

18. Marnat, M. (1995). Maurice Ravel. Paris : Fayard, 828 p. [in French].
19. Morris, A. (2013). A Bridge over Troubled Water: Le tombeau de Couperin. In: *Musical Offerings*. Vol. 4. Issue 2, pp. 43–56. DOI : 10.15385/jmo.2013.4.2.1 [in English].
20. Orenstein, A. (1973). Some Unpublished Music and Letters by Maurice Ravel. In: *The Music Forum*. Vol. 3. New York : Columbia University Press, pp. 327–328 [in English].
21. Ravel, M. (1989). Lettre à Cipa Godebsky № 119 de 20.08.1914. In: Maurice Ravel. *Lettres, Ecrits, Entretiens / réunis, présentés et annotés par A. Orenstein*. Paris : Flammarion, pp. 141–142 [in French].
22. Ravel, M. (1989). Lettre à Maurice Delage № 117 de 04.08.1914. In: Maurice Ravel. *Lettres, Ecrits, Entretiens / réunis, présentés et annotés par A. Orenstein*. Paris : Flammarion, p. 140 [in French].
23. Ravel, M. (2018). Lettre à Mme Fernand Dreyfus № 764 de 15.04.1916. In: Maurice Ravel. *L'intégrale — Correspondance (1895–1937) écrits et entretiens*. Sous la direction de M. Cornejo. Paris : Le Passeur, pp. 452–453 [in French].
24. Ravel, M. (2018). Lettre au Raoul Blondel № 803 de 27.05.1916. In: Maurice Ravel. *L'intégrale — Correspondance (1895–1937) écrits et entretiens*. Sous la direction de M. Cornejo. Paris : Le Passeur, pp. 476–477 [in French].
25. Roger, N. (2011). *Ravel*. New Haven: Yale University Press, 420 p. [in English].
26. Rogers, J. (2022). Musical ‘Magic Words’: Trauma and the Politics of Mourning in Ravel’s Le Tombeau de Couperin, Frontispice and La Valse. In: *Nineteenth-Century Music Review*. Cambridge University Press, pp. 1–42. DOI: 10.1017/S1479409821000306 [in English].

VALERIYA ZHARKOVA

Zharkova, Valeriya — Doctor of Art Criticism, Professor, Head of the World Music History Department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine)

ORCID: 0000-0002-3706-3481

zharkova_valeriya@ukr.net

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276571>

THE PHENOMENON «THE LIFE DURING THE WAR» IN THE MAURICE RAVEL’S PIANO SUITE «TOMBEAU DE COUPERIN»

Relevance of the study. The relevance of the article is determined by the appeal to the controversial issues of understanding the artistic concept of Maurice Ravel’s piano suite “Tombeau de Couperin”, which was written during the First World War (1914–1917). In this work the intellectual and emotional currents that filled the life of Maurice Ravel at that time are concentrated. However, discussions about the content of the suite arose literally from its first performance by Marguerite Long in Paris in May 1918. The solution of the “paradox of inconsistency” of the combination in the suite of tragic dedications and the manifest semantic reference to the enlightened and clear French music of the 18th century is a mature task of modern musicological science.

The main objective of the study is to reveal the specifics of the formation of semantic layers in the piano suite “Tombeau de Couperin” as a reflection of the spiritual life of Maurice Ravel during the First World War.

The scientific novelty consists in revealing the specifics of the connections of the piano suite “Tombeau de Couperin” with the contemporary cultural and historical context, the dominant characteristics of which were determined by the First World War. For the first time in Ukrainian Ravelianism, the composition “Tombeau de Couperin” is studied in detail as a holistic phenomenon that was determined by the emotional and intellectual markers of M. Ravel’s spiritual life as a dandy composer in the conditions of the tragic historical turn. In order to justify this position, for the first time cross-lado-intonation connections between all parts of the cycle were discovered.

The methodology of the article is based on historical, comparative, genre-stylistic, intonation and phenomenological methods of analysis.

Results / findings and conclusions. The artistic concept of the work is extremely complete. The first semantic layer is formed by spiritual ties with national traditions, whose representative is Francois Couperin. The second semantic layer forms a kind of tomb-crypt (tombeau-tombe), which hides the most tragic impressions in the composer’s life. Indescribable experiences of the composer, which never came to the surface of his behavior or correspondence with friends, are reflected in the music of “Tombeau de Couperin” through personal accents in the interpretation of the harmonic, textural, latotonal, rhythmic features of the selected dance genres, as well as the autobiographical expression manifested in the dedications content.

Maurice Ravel felt himself a part of history and let a new terrible reality pass through his heart without a note, finding its proper place in the dandy world picture. Remaining faithful to the categories of beauty and taste, he combined his spiritual streams into a unique “phenomenon of life during the war”, which will fill the genre of the ancient suite with modern and personal meanings.

Ravel turns to the model of the ancient dance suite, which he interprets as a cycle and transforms established dance genres. The “Fugue” becomes a signpost in the space of semantic transformations, which exposes not only the theme, but through its fundamental transformations “the phenomenon of life during the war”. The following parts — “Forlana”, “Rigodon” and “Menuet” become the further decoding of the essence of this phenomenon in the organization of the artistic whole. Distortions of established genre norms acquire a culminating detection in Musette (“Menuet”). “Toccatà” fills the space of memory and multidimensional spiritual figures with the intuition of incessant movement. The composer seems to discover in “Toccatà” an unstoppable flow of welcome energy, which should not be interrupted and which actually forms the essence of the “phenomenon of life during the war”.

Keywords: work of Maurice Ravel, piano suite, tombeau genre, «Tombeau de Couperin», «Tomb of Couperin», the phenomenon «the life during the war», the First World War.