

УДК 78.03.78

Лю Кетін

ПРОВАНСАЛЬСЬКИЙ «ПРОВІНЦІАЛІЗМ» У ТВОРЧОСТІ Д. МІЙО (на матеріалі «Бразильських танців» і 2-ї сюїти «Скарамуш»)

Стаття присвячена дослідженню фортепіанних «пропровансальських» творів Д. Мійо як осередку стильової парадигматики ХХ століття. В роботі представлено обґрунтування органіки для провансальського стилю Д. Мійо звертання до бразильського колориту, що становить «провінційне» породження Португалії, а цієї останньої як провінції європейського Півдня. Також здійснений аналіз Бразильських танців і сюїти «Скарамуш» Д. Мійо в спрямованості на виявлення в них перспективних для ХХ століття стильових інтеграцій європейської-позаєвропейської-староєвропейської якостей музичного вираження.

Ключові слова: музичний стиль, національний стиль, провінційний стиль в музиці, жанр в музиці, жанр танцю.

Актуальність теми дослідження визначена спеціальною роллю «провінціалізмів» у художній сфері, особливо в ХХ столітті. Спочатку «діалектний стиль» італійських веристів і його аналогія в «літературі рідних місць» Китаю (див. про це в Лю Бінцяна [5, с. 129–143]), потім джаз як явище південної окраїни Нового світу, рок у розвиток культури «кантрі», принцип «чюйпэ» («провінційних наспівів») у реформованій цзінцзюй 1950-х років та ін., – все це етапи найзначніших художніх виявлень минулого сторіччя, в якому самостійне місце зайняв провансальський провінційний зріз мистецтва Франції.

Творчості Д. Мійо присвячена монографія Л. Кокаревої, багато досліджень із французької музики (у тому числі праці І. Мартинова, Г. Філенко, Г. Шнеерсона та ін. авторів), що стосуються творчості Шістки й Мійо в її складі і які так чи інакше торкаються зазначеної проблеми. І все-таки, відзначаючи зв'язок із провансальським колоритом у Д. Мійо як його особистісної ознаки уродження Провансу, ніде не зв'язується цей прояв стильової позиції з епохальною парадигмою ХХ століття.

Об'єктом дослідження є стильове явище «провінціалізмів» у професійній музиці минулого сторіччя, предмет – «провансальський провінціалізм» Д. Мійо в ряді планетарного інтересу до локально-діалектних явищ як джерелу інтенсифікації виявлення національного образу.

Мета дослідження – аналіз фортепіанних «пропровансальських» творів Д. Мійо як осередку стильової парадигматики ХХ століття. Конкретні завдання роботи: 1) обґрунтування органіки для провансальського стилю Д. Мійо звертання до бразильського колориту, що становить «провінційне» породження Португалії, а цієї останньої як провінції європейського Півдня; 2) аналіз Бразильських танців і сюїти «Скарамуш» Д. Мійо в спрямованості на виявлення в них перспективних для ХХ століття стильових інтеграцій європейської-позаєвропейської-староєвропейської якостей музичного вираження. Методологічна основа – інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва [1] в Україні з акцентуванням методів стильового компаратива й музичної герменевтики, як це має місце в роботах О. Маркової [2], Лю Бінцяна [4; 5] та ін. авторів.

Наукова новизна дослідження визначається оригінальністю теоретичної ідеї розгляду «провансизмів» Мійо в контексті провінціалістських стильових тяжінь мистецтва ХХ століття в цілому. Практична цінність роботи обумовлена тим, що її матеріали можуть поповнити курси спеціального фортепіано, а також історії музики й історії фортепіанного виконавства у середніх і вищих спеціальних музичних навчальних закладах України й зарубіжжя.

У ХХ ст. музика Провансу одержала світовий резонанс, по-перше, за допомогою популярної сфери й культури французької шансон, де наднаціональну значимість придбав Ж. Брассенс із його знаменитою «Піснею овернця». А наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття виділилася практика «нової кансьон» (Nova cançon), що принципово близьке мистецтву Каталонії Nova canço [9]. У професійній сфері Прованс зазвучав надзвичайно переконливо у творчості одного із Шістки – у творах уродженця Провансу Д. Мійо. Звертання до багатьох національних джерел ним самим класифікувалося як «провансоцентризм» і цей останній сформульований в одному з інтерв'ю: «Для мене Прованс починається в Константинополі, доходить до Ріо-де-Жанейро, само собою зрозуміло, зі столицею в Ексі – це мій провансальський імперіалізм» [3, с. 229].

У висловленні Мійо, французького єврея за національністю, цінною є вказівка на Константинополь, тобто на візантійські джерела культури Провансу, які він, уродженець цієї землі, увібрав «з молоком матері». Тією самою мірою показником художнього «провінціалізму» Мійо є його твори, написані в душі бразильської музики, з якою він познайомився, будучи особистим секретарем П. Клоделя, великого французького поета, що був призначеним послом у Бразилії. Фортепіанні твори Д. Мійо – Бразильські танці й Сюїта № 2 для двох фортепіано «Скарамуш» становлять джерело його фортепіанних «провансизмів».

Бразильські танці Мійо є деяким продовженням (або паралеллю) «Дансів» І. Сервантеса, що склав цикл програмних фортепіанних мініатюр у ритмі хабанери. Саме і вказується на цей кубинський жанр «або андалузійське танго» як джерело Saudades Мійо [3, с. 234], оскільки або ритм цього типу, або його варіант наповнює зазначені п'єси.

Перший тип ритму, що співвідноситься з ритмом хабанери – мають п'єси № 1 «Sorocaba» («Під дикую грушею»), № 3 «Sorocabana» («Пліт»), № 4 «Ipanema» («Місто»), № 7 «Corcovado» («Вулиця»), № 9 «Sumare» («Бал орхідей»), № 12 «Paysandu». «Обернений» варіант другого типу ритму – у п'єсі № 11 «Payneras» («Дерево із шовковими волокнами»), «накладення» зазначених ритмоформул – № 8 «Tijuca» («Болотна рослина»), ін. Винятком є № 2 «Leme» («Кермо»), де базовою виявляється інша синкопована фігура, а також № 11 «Laranjeiras» («Апельсинове дерево»), в основі ритміки якого є кантово-шансонна ритмофігура (чверть плюс дві вісімки), щоправда, у супутництві ритмічної послідовності в душі хабанери (див. тт. 2, 4, 6 і т. д.).

З наведеного опису ясно, що формула хабанери найбільш уживана, причому, як і в І. Сервантеса, образно представлена надзвичайно різноманітно: помірний рух «Sorocaba», «Corcovado», «Sumare», повільний – «Sorocabana», «Tijuca», швидкий – «Ipanema», «Paysandu», ін. Більше того, укладається вільна рондальна структура в циклі з 12 п'єс, де номери в ритмі хабанери виконують функцію рефрену, а інші п'єси («Leme», «Paineras», «Laranjeiras») становлять щось на зразок

епізодів. У програмних заголовках панують вказівки на екзотичні рослини, а також міські види. В якості «знаків часу» у хабанерах Мійо присутні численні політональні прояви, визначені фактурною ідеєю, виокремленою Л. Кокоревою як єдність завітів клавесиністів та прийомів гри на гітарі й банджо [3, с. 236].

Відзначений фактурний принцип «Бразильських танців». Мійо визначає дві складові, з яких один тип (лінійне триголосо в стилі клавесиністів) вказує на академічне джерело мислення, тоді як другий («акордовий склад, що імітує прийоми виконання на гітарі або банджо») імітує «провінціалізм» бразильського світу, співпричетного іспанській (гітара) і негритянській (банджо) інструментальним традиціям.

Характеризуючи політональність Мійо, автор вказує на «чергування двох функцій (тоніка й домінанта)», що «здійснюється синхронно у 2-х тональностях, тобто тоніки, накладені одна на одну, чергуються із двома домінантами» (як приклад – перший розділ і реприза «Sogocaba», D/B, початок «Sorocabana», H/G, «Corcovado», G/D, «Botofaga» f/fis, початковий і заключний розділи «Tijusa», a/A – Fis/A і т. д.) [3, с. 237–241]. На цій основі озвучено висновок: «Відомо, що подібне коливання між мажорною й мінорною терціями ладу властиво негритянській народній музиці, що йде від своєрідного прийому інтонування в ній» [3, с. 239]. Наведений умовивід дослідника цінний для нас прямою вказівкою на локальний («провінційний») колорит бразильських міських околиць, для яких присутність негритянського населення становило й становить невід’ємну якість національного життя.

Сама ідея хабанери як базової жанрово-ритмічної структури циклу закріплювала той колорит «заморської Іспанії», що затвердився у Франції із часів Хабанери з «Кармен» Ж. Бізе, але впровадження політональних штрихів, наповнених зв’язком з ладами негритянського інтонаційного ладу в Новому світі, створювало у Мійо колорит «глибинки» загадкової «португальської провінції».

Початок циклу, в якому перша п’єса («Біля дикої груші») демонструє деякий «нефасадний» показ країни, де представлена в програмі рослина не вражає екзотикою, але наводить думку на прозу занедбаного саду, – виявляючи увагу автора до характерного «відхилення» нестоличного прояву «природи в місті». Танцювальна основа ритмічної схеми в кожній з п’єс не виключає головної якості фактури – вокалізованості мелодійного образу, що становить осередок виразності п’єс. У цьому плані композитор немов активізував слід французького «провінціалізму» XVII – першої половини XVIII ст., коли закономірною складовою балету були номери типу air, а підставою останнього був духовний спів.

Використання органічної для французької художньої традиції концепції сюїтаваріація, де тематичну функцію виконує танцювальний, в основному в дусі хабанери, ритмо-фактурний осередок. Більше того, зазначений ритмо-фактурний комплекс має тематичний зміст стосовно його пролонгацій у кожній наступній п’єсі, оскільки деякі відступи на початку й підсумку окремих п’єс від ритмо-фактури хабанери відновлюють її виразність у центральному розділі або у вигляді додаткового мотиву-образу на тій або іншій ділянці розгортання твору.

Так, у п’єсі № 11 Larasjeiras – «Апельсинове дерево» – вихідна ритмо-формула, в цілому, наближена до кантово-шансонної фігури, хоча в парних тактах (див. тт. 2, 4, 6, 8 і т. д.) на першій чверті з’являється «розбитий» тридцять другими пунктир, що створює «колорировану» аналогію до основного малюнку хабанери. Але в

середньому розділі (тт. 25–40) виділяється ускладнений синкопою ритм хабанери. Щось подібне – у п'єсі № 2 «Кермо» – «Леме»: перший і третій розділи тричастинної репризної форми не показують тип хабанери в ритміці, але середина (тт. 32–50) відзначена також тим ускладненим малюнком хабанери, що відзначений вище.

Зі сказаного напрошується наступний висновок: ритмоформула хабанери становить щось на зразок *риторичної теми*, в якій зосереджена ідея «латиноамериканського провінціалізму», тоді як значимість кожної п'єси спрямована на втілення конкретики «фрагменту життеруку», що проявляється в обережній грації болотної «Тужіса» (№ 8) або в моториці людського тілесного потоку «Вулиці» (№ 7 «Corgovado»). До речі, у цій останній з названих, п'єса представлена, у вигляді контрапункту до основного малюнка хабанери, послідовність ускладненої синкопою побудови (див. 3–4, 7–8 і т. д.), що вимальовується в середньому розділі «Laranhieras» і «Leme».

Значення риторичної теми знаходить і біфункціональне-бітональне співвіднесення ладово-мелодійних і акордових «уламків», які представлені то «діахронно», у зіставленні мотивів, то «синхронно», тобто в одночасності накладення нот, відзначених ладом переміщенням. Так утворюються то «хроматизми на відстані», то «кластерні» хроматизми, що народжують вищевідзначений принцип детонування, показовий для музичних побудов, які з'являються на стику європейської темперації й ладових утворень позаєвропейського походження.

Звертає на себе увагу запис всіх п'єс без ключових знаків, тобто в опорі на розширено трактований лад *C* з рядами тонально-ладових структур на білих і чорних клавішах, що вказує на спеціальну інтонаційно-ладову об'єднаність п'єс-композицій. Укладання циклу «Бразильських танців» з 12 номерів, по 6 у кожному зошиті, відноситься до традицій сонат-сюїт XVIII ст. – порівн. з опусами А. Кореллі, Й. С. Баха, Тріо-сонат Ф. Куперена й ін. Зазначені аналогії підкреслюють зв'язок з «порубіжжям» докласичне – класичне європейської музики Нового часу, представляючи «стильово-часовий провінціалізм» архітектонічно-тонального рішення, запозиченого в якості структурного кістяка «Saudades do Brazil» Д. Мійо.

У нашому розпорядженні є ще один цикл Д. Мійо, що представляє його «провінціалістський» творчий комплекс на вершині творчої зрілості композитора й на матеріалі рідного провансальського досвіду. Мова йде про Сюїту для двох фортепіано, 1937, «Скарамуш», фінальна п'єса якої відзначена, як вказано вже вище, бразильськими враженнями, що підкреслено у заголовку – «Бразилейра». Але вписання останньої в образний ряд характеристики персонажів народного театру Півдня Франції, ще раз свідчить про «провансизми» Мійо, що охоплюють, за його ж словами, територію від Константинополя до Ріо-де-Жанейро.

«Скарамуш» написаний для двох фортепіано, що утворює особливого роду «напівсалонний – напівфілармонічний» тип звучання і складає деяку «серединну» лінію французької фортепіанної музики, зверненої, з одного боку, до традицій салону, народженого французьким духом культури, а, з іншого, відбиває театралізований інструменталізм філармонічних виступів, скоріш показових для німецької музики.

Звучання двох фортепіано задіяно в підкресленій фактурній «дзеркальності» перекидів тем-мотивів від першого рояля до другого й навпаки, створюючи «двоскладовість-двуликість» одного інструменту, але в жодному разі не діалог

різних персонажів. Скарамуш – персонаж народного театру, різновид іспанського Фігаро, головною ознакою якого виступала здатність бути всюди за принципом: «Фігаро тут – Фігаро – там». Дивною є фонічна подібність «скарамуш» – «скомо-рох», оскільки неодноразово відзначалася рязаність руських гравців-умільців в іншонаціональний одяг. Згадуються особливі близькі контакти Франції в XI ст. й Київської Русі, де вибудовувалася Софія Київська із зображенням скоморохів на фресках. А свідченням цих культурних контактів був шлюб Анни Ярославни з королем Генріхом I Французьким.

Вже перші такти сюїти «Скарамуш» представляють нам французького провінційного «Фігаро», тема якого показана в т. 1 у першого рояля, а в т. 2 у другого, і цей «трюк» неодноразово повторюється – див. тт. 4–5, 7–8, перш ніж бурхлива метушливість персонажа затверджується в «дволикості» образу героя від т. 14. Відтепер партія першого фортепіано стає провідною, а другого – тією, що акомпанує. Хоча, як це було в тт. 3, 6, повний унісон, відзначений підкресленою синкопою на початку пасажу, демонструє «злиття сутностей», інструментів, «що перекидаються», в озвученому просторі. Ця характерна унісонна «солідаризація» двох фортепіано зберігається й після т. 14, після того як функціонально позначилася нерівність учасників ансамблю – див. унісонні із синкопою пасажі в тт. 18, 21.

Середній розділ першої частини сюїти (від т. 33) виділяється маршевою темою в другого рояля на тлі з остінато пунктирів («польотна» фігура) у першого фортепіано. І та, й інша партії розташовані у високому «дзвінкому» регістрі, що досить чітко відділено від повнорегістрового охоплення початкового розділу. Від т. 74 йде репріза, представлена в трохі скороченому вигляді. Але в цілому контури тричастинної репрізної форми обкреслені досить рельєфно.

Вся перша частина йде в тональності *C*, демонструючи різні ладові «лики» однієї тональної якості. У першому й третьому (репрізному) розділах тональність *C* показана в діахроніці з *c* та відповідними бемольними наповненнями, аж до накладення *C* и *Es* у тт. 19–23. Однак цей локальний вихід у бітональність виявляється підготовкою *домінантового ладу F* у середньому розділі (від т. 33), тобто з опорою на висотності *C* при вираженому звукоряді від *F*. Виділення чистоти *C-dur* стає переломним-передрепрізним показником, що готує діахронно-бітональні, на основі *C*, ефекти репрізного розділу.

Друга частина Сюїти, у програмний заголовок якої винесене позначення темпу (*Modéré – помірковано*), вирішена в тональності *B*, з позначеними ознаками змінності *B-dur – b-moll*, тим самим успадковуючи колорит змінності *C-dur – c-moll* крайніх розділів I частини. Фактурна ідея «*Modéré*» становить варіант респонсорія, тобто стародавньої духовної співацької традиції, яка поріднює стару Європу з північноафриканськими й негритянсько-американськими зразками синагогального й церковно-християнського співу. Так чітко позначається «провінціалізм» звуковедення, в якому пізнавані як відгомони блюзової ритміки американських музикувань, так і духовної спадщини старої Європи.

Друга частина композиції також побудована в тричастинній репрізній формі з контрастною серединою. У функції останньої виступає музика в ритмі сициліани (від т. 27), тобто з показом зворотів стародавньої пісенної форми Півдня Італії. Фактурне подання теми – мелодія з акомпануючими голосами, однак, від т. 32 утворюється контрапункт пунктирного руху, що співвідноситься з респонсорними

«підхопленнями» першого розділу. Середина – в *F*, однак з відвертими показниками доміантового ладу від *B*, оскільки від т. 39 установлюється сфера *B-dur* – *b-moll*, створюючи проторепризну структуру. Але при цьому від т. 50 розпочинається реприза, в якій виражена контрастна поліфонія партій обох фортепіано, тільки мелодія з «респонсорними підхопленнями» показана у другого фортепіано, тоді як перший рояль демонструє фігурації «барвистої педалі» на *f*.

Фінальна п'єса сюїти – Бразилейра – представляє образ-структуру, що автономізована у виконавських трактуваннях як та, що виконується поза циклом, виконуються її перекладання для різних складів. В основі музики Бразилейри – біритмічна фігура сполучення дводольного й тридольного ритмів, уточнена ремаркою автора: *Mouvt de Samba*, у русі самби. Тут, у цій п'єсі представлений доміантовий лад від *F*, у якому здійснюється рух до кінця номера, до доміантового ладу від *B*, із утвердженням фінальної тоніки *F*. Як бачимо, екзотика бразильської самби виявляється в прямому тяжінні до доміантових ладових структур, що переважають в I й II частинах циклу, явно пов'язаних з європейською провінцією європейського Півдня.

Бразилейра, як і дві попередні частини Сюїти, побудована в тричастинній репризній формі, тобто весь цикл представляє «варіації на структуру» в дусі ранніх сонат-сюїт початку XVII ст. Цей неокласичний штрих у будові Сюїти доповнює колорит «часового провінціалізму», оскільки риси ранньобарокової музики з явними зіткненнями з фрагментами масово-культурного вигляду «латини» створює деяку терпку суміш актуальної сучасності й докласичного стилю професійної музики, народжуючи емку метафоричну «поєднаність різного».

У контексті загальної назви Сюїти – «Скарамуш» – це сполучення у вигляді «французького Фігаро» провінціалізмів Старого й Нового світів забезпечує персонажу планетарну *всеприсутність*, охоплення популярних сфер аудиторії різних континентів. І хоча час створення «Скарамуша», як відзначалося вище, 1930-ті, наявність «колориту провінції» і бразильський тонус самби визначили надзвичайну затребуваність Сюїти в цілому й автономно «Бразилейри» у другій половині XX ст. й до сьогодні.

Відзначимо те, що «Бразилейра» 1937 р., у порівнянні з «бразилізмами» Мійо 1920-х років (сюїта «Бразильські танці», 1926), відрізняється в ритмічно-фонічному піднесенні від хабанери, знак якої задовольняє французького композитора у його творах 1920-х. У цьому плані «провінційний Скарамуш» принципово ближче до «бразилізмів» 1950–1960-х рр., опора на які висунула світового значення стильову емблематику латиноамериканського джазу.

Напевно, саме цього роду передчуття епохальних зрушень після 1950-х дозволило Мійо досить спокійно пережити фатальну рису зміни поколінь, що змусила піти з життя найбільш послідовних виразників «нової молоді» довоєнної генерації, А. Онеггера й Ф. Пуленка, тоді як «запас провінціалізму», накопичений Мійо в 1920–1930-ті роки, склав шлях до психології епохи «кантрі» і «провінціалізмів» шансона й бардівської пісні 1950–1960-х років.

Отже, фортепіанна сюїта «Бразильські танці» і сюїта для двох фортепіано «Скарамуш» представляють:

1) «провансальський регіоналізм» Д. Мійо, що, за словами самого композитора, охоплював територіально простір від «Константинополя до Ріо-де-Жанейро»,

втілюючи характерні стильові анахронізми «провінцій», актуалізовані неофольклоризмом ХХ століття з його тяжінням до локальних архаїзмів й екзотизмам суто регіонального змісту;

2) стилістично «серединне» стосовно «латиноамериканських провінціалізмів» Ж. Бізе, І. Альбеніса, І. Сервантеса з їхніми опорами на хабанеру і на фольклористські ладові «жорсткості» та неофольклористських відкриттів ХХ століття, які виділили стабільність бітональності на білих і чорних клавішах у Мійо й інтерес композитора до самби. Остання виявилася перспективною для другої половини ХХ століття, що відкрила латиноамериканський джаз з його ритмічною моделлю самби як провідного компонента виразності цього роду музики.

Liu Keting. Provençal "provincialism" in creative activity D. Milhaud (on material "Brazilian dance" and Second suite "Scaramoushe"). The article is dedicated to study of piano "quasi-provençal" works D. Milhaud as focuses style paradigms XX century. Motivation of nature is presented in article for provençal style D. Milhaud address to brazilian coloring, which formed "province" of Portugal, but this last –provinc of european South. The realized analysis of the named compositions D. Milhaud in directivities on discovery in them perspective for XX century of style integration european-auteuropean-old european qualitys of the music expression. Piano cuite "Saudades do Brazil" and cuite for two piano "Scaramouosh" present " provençal regionalism" D. Milhaud, which, on wordses most composer, covered the territorial space from Konstantinopol before Rio-de-Janeiro, personifying typical style anachronisms "province", which become actual in XX century. Named works Milhaud present stylistic "average" comparatively of the latinamerican borrowing G. Bizet, I. Albenis, I. Servantes with their handhold on habanera – and neofolklorism opening XX century, which give stability of bitonality on white and black key beside Milhaud and interest of the composer to samba. The last turned out to be to be perspective for the second half XX century, for latinamerican jazz, in which rhythmic model samba became the leadinging component expressiveness this sort of the music.

Keywords: music style, national style, provincial style in music, genre in music, genre dance.

Література

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Москва-Ленинград: Музыка, 1971. – 379 с.
2. Каминская-Маркова Е. Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности. – Одеса: Астропринт, 2015. – 532 с.
3. Кокорева Л. Дариус Мийо. Жизнь и творчество. – Москва: Сов. композитор, 1985. – 336 с.
4. Лю Бинцян Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Монография по истории культуры для музыкальных академий, университетов и вузов искусства. – Одесса: Астропринт, 2014. – 440 с.
5. Лю Бинцян. Музыкально-исторические типологии в искусстве Китая и Европы. – Одесса: Астропринт, 2011. – 212 с.
6. Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины ХХ века. – Москва: Музыка, 1970. – 504 с.
7. Филенко Г. Французская музыка первой половины ХХ века. – Ленинград: Музыка, 1983. – 232 с.
8. Шнеерсон Г. Французская музыка ХХ века. Изд. второе, доп. и переработ. / Г. Шнеерсон. – Москва: Музыка, 1970. – 576 с.
9. Интернет-ресурс: www.top4man.ru/otdih/muzika/novie-trubaduri-starogo-provansa

