

ГОВОРІТЬ МУЗИЧНА МОЛОДЬ

Любов Назар

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ЕМІЛЯ ЖАКА-ДАЛЬКРОЗА В КОНТЕКСТІ ЙОГО НОВОЇ РИТМО-ПЛАСТИЧНОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ СИСТЕМИ

В статті піднімається досі мало вивчена та апробована у світовому музикознавстві тема композиторського доробку творця всесвітньо відомої системи нового руху Жака Далькроза в контексті його педагогічної, культурно-громадської, виконавської діяльності. Представлено об'ємну різножанрову палітру музичних творів Е. Жака-Далькроза від оперних полотен до інструментальних мініатюр та пісень, чимало з яких безпосередньо кореспондують з ритмо-пластичною системою. Уточнено та синхронізовано життєтворчість митця, особлива увага приділена періоду навчання та становлення Далькроза-композитора. Визначено генеруючі впливи швейцарської (У. де Сен-Жером) французької (А. Лавіньяк, Л. Деліб, Г. Форе, С. Франк, М. Люссі), австро-німецької (А. Брукнер) шкіл, а також алжирської музики (суфійських танцювально-інструментальних імпровізацій) та пріоритетні стильові вектори композиторського почерку.

Ключові слова: Е. Жак-Далькроз-композитор, оперна творчість, жанр фестивалів, концерти, камерно-інструментальна музика, фортепіанна творчість, вокально-оркестрові жанри, пісні.

Європейська культура на межі XIX–XX століть позначена інтенсивним формуванням та розвитком ідей нової “філософії танцю”, що була зосереджена в середовищі різноманітних мистецько-естетичних напрямків, пов'язаних з новою добою модернізму. Серед найбільш популярних авторів новітніх систем музичного виховання і формування особистості через музичне мистецтво і танець були: Франсуа Дельсарт (François Delsarte, 1811–1871), Айседора Дункан (Isadora Duncan, 1877–1927), Марі Вігман (Marie Wiegmann, 1886–1973), Рут Сен-Дені (Michel Saint-Denis, 1897–1971), Рудольф Лабан (Rudolf Laban, 1879–1958), Рудольф Штайнер (Rudolf Steiner, 1861–1925) та Еміль Жак-Далькроз.

Однією з найпопулярніших стала теорія нового руху Еміля Жака-Далькроза (Jaques-Dalcrose Emil, 1865–1950) – швейцарського композитора, піаніста і педагога. Метод Далькроза ґрунтується на освоєнні різноманітних музичних понять, що передусім пов'язані з рухом. Різноманітність рухів та їх аналогів, що використовуються для музичних концепцій, розвивають цілісне і природне відчуття музичної виразності у вихованця. Перетворення тіла далькрозівською системою у налагоджений музичний інструмент – було найкращим шляхом для створення міцного фундаменту навчання музичної освіти.

Далькроз вважав, що музиканти межі XIX–XX століть були занадто заангажованими технічно з переважанням автоматичних, роботизованих рухів тіла. На його думку це не створювало сприятливих умов для розвитку ними експресивності у музиці [9, с. 16]. Для боротьби з автоматизмом, Далькроз розробив евритмію як систему, що надає виразності музиці за допомогою фізичних жестів. Також автор визнав обмеження декартового розділення розуму і тіла, виражених в музичній

дидактиці того часу, і, власне, розробив педагогічну систему, яка намагалася виправити цю проблему¹ [11].

Його метод “ритмічної гімнастики” відроджує деякі принципи античного танцю і побудований на розвитку осмисленого сприйняття ритмічної пульсації у слуханні музики та особливо в танці, що мав виражати якийсь глибинний сенс. Методика має три рівноцінно важливі елементи навчання: евритмія, сольфеджіо та імпровізація, які при навчанні зливаються та переплітаються між собою, стають базисом для здобуття статусу професійного музиканта. Велику увагу приділяє Далькроз складним ритмічним формам (поліритмія), що відповідало тогочасним тенденціям модерної композиторської техніки. Невипадково співвітчизником Далькроза був Ернст Курт (Ernst Kurt), автор “Основ лінеарного контрапункту” (*Grundlagen des linearen Kontrapunkts*), книги, написаної через шість років, відколи в 1911 році Далькроз вперше показав свої ритмічні вправи у виставі другої дії опери “Орфей” К. В. Глюка. Курт у своїй праці розглядає хвилеподібний рух окремих ліній на прикладі композиторської техніки Й. С. Баха, пояснюючи категорію енергетики в музиці. Можна провести виразну паралель поміж категоріями потенційної та кінетичної енергії музичного руху, запропонованої Куртом, і поняттям евритміки (евритмії), введеним Р. Штайнером та адаптованим Жаком-Далькрозом. Проте, існує думка, що саме дидактична система та педагогічні пошуки суттєво отінили інші сторони багатогранної діяльності митця, насамперед, його численний композиторський доробок. Метою даної статті є спроба огляду музичної спадщини Далькроза, її жанрово-стильових особливостей в контексті музичної культури першої половини ХХ століття.

Важливим при розгляді творчої постаті є період становлення і формування митця, який покликаний розкрити імпульси та музичні враження, що вплинули на специфіку композиторських пошуків, нерозривно пов’язаних з дидактично-педагогічними ідеалами. Народився Далькроз у Відні в 1865 році в родині вчительки музики та спадкоємця кількох годинникових фабрик (зауважимо, що батькове професійне захоплення годинниковими механізмами, які відбивали пульс часу – а вдома у Жаків² була велика колекція різних годинників, які, очевидно, могли вплинути на тонке і чутливе ставлення до ритміки майбутнього музиканта). З огляду ж на професію матері-піаністки, він з дитинства був занурений у світ звуків і розпочав своє музичне навчання ще в перші роки життя, адже і його дід добре грав на скрипці, а дядько був професійним піаністом, тому вдома постійно музикували. З шести років Далькроз почав брати приватні уроки музики, в сім – написав свій перший марш для фортепіано, у дванадцять став учнем Консерваторії в Женеві, куди в 1875 році переїхала родина. Шкільні роки пройшли у Женеві (спочатку у приватній школі-коледжі де Віль), а перші музичні студії, в класі Гуго де Зенгера були відзначені неодноразовими перемогами у різних конкурсах. У Музичній консерваторії Женеві впродовж 1875–83 років Далькроз навчався у піаніста Оскара Шульца та видатного

¹ Філософ Рене Декарт (1596–1650) досліджував існування поділу між розумом і тілом, встановивши дуалістичну природу людини, тобто існування двох різних сутностей: розуму і тіла [3].

² У 1880-х роках Еміль Жакес (справжнє прізвище композитора Emile-Henri Jaques) взяв прізвище Жак-Далькроз, за погодженням зі своїм другом із Женеві Реймондом Валькрозом, щоб уникнути плутанини з французьким композитором Жакесом.

швейцарського композитора, диригента Уго де Сен-Жерома³. Саме завдяки йому, юний музикант познайомився з французькою музикою, вплив якої буде особливо відчутний в його подальшій творчості. Зокрема, дослідники підкреслюють аналогії з Ж. Массне та К. Сен-Сансом, твори яких Далькроз, очевидно, почув на фестивалях, організованих його вчителем Сен-Жеромом. Там він познайомився і зі своїм майбутнім викладачем Лео Делібом. Ще в роки навчання в консерваторії Далькроз неодноразово отримував перші премії в різних конкурсах за створення музичних та поетичних композицій. У 1881 році юнак став учасником студентської групи літературного товариства «Бель-Летрес» (Belles-Lettres), присвяченого акторській майстерності, письменництву та музиці, і з гордістю носив ім'я члена організації – «belle-trien». Для цього товариства він пише низку пісень (загалом їх у творчому доробку митця налічуватиметься більше 1200) [12].

У віці 19 років Далькроз їде до Парижа (1884), де відвідує музичні та театральні курси, вагаючись над вибором мистецької діяльності – бути музикантом чи актором. Він активно займається акторською майстерністю та бере уроки драми у Талбота – колишнього актора Комеді-Франсез. Паралельно навчається з музично-теоретичних дисциплін у Альберта Лавіньяка, а також зближується з Габріелем Форє. Так любов до композиції перемагає, і Далькроз починає серйозно навчатися інструментовки у Лео Деліба (Leo Delibes) та композиції у Габрієля Форє (Gabriel Faure), а згодом займається в класі експресивної виконавської виразності Матіса Люссі (Mathis Lussy)⁴,

³ Уго де Сен-Жером (?–1892) вивчав право та філософію в Мюнхені, а потім у Лейпцигу, музичну освіту здобув у Моріца Гауптмана та Ігнаца Мошелеса. В Сен-Галлені (1856) диригував міськими концертами та кількома хоровими колективами, потім був zatrudнений другим диригентом Музичного театру в Цюриху (1857). На гастролі в «Новому театрі» Женеви Сен-Жером представив серію опер, між якими – «Тангойзер» В. Вагнера (23.5.1857). Згодом у Лозанні він очолював філармонію «Сосьєте» та Оркестр Бо-Ріваж (1866–69), потім його покликали керувати новоствореною національною філармонією «Сосьєте дю» в Женеві (1869–1870). Там керував багатьма духовими оркестрами та хорами, ансамблями «Казино», «Реформаційні концерти» та «Товариством священної пісні». Він стає важливою рушійною постаттю музичного життя. Захоплений молодістю французькою школою, він пропагує творчість Г. Берліоза, а потім організував два фестивалі, під час яких К. Сен-Санс, Л. Деліб, Е. Гіро та Ж. Массне репрезентували свою музику в Женеві (1884, 1885). У Женевській консерваторії він викладав гармонію (1873–1892), особливо виділяв серед своїх учнів Г. Доре та Е. Жак-Далькроза. Творчість Сен-Жерома нечисленна – це пісні, Фестивалі молоді та виноградарів (Fête de la jeunesse (1866), Fête des Vignerons (1889)), а також Cantata du Général Dufour (1884), незавершена опера «Бонівар». Саме він був ініціатором постановки опер Далькроза та організації його концертів. Після смерті Сен-Жерома у 1892 р. Далькроз перебирає його посаду в Женевській консерваторії.

⁴ Люссі Матіс (1828–1910) – французький музикознавець швейцарського походження, який жив і працював у Парижі. Узагальнюючи власний педагогічний досвід (зокрема, виконавську майстерність І. Мошелеса), М. Люссі є автором двох фундаментальних праць з теорії музичного виконавства: «Теорія музичної виразності» (Трактат про музичну виразність: акценти, відтінки та рухи у вокальній та інструментальній музиці – *Traité de l'expression musicale: accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale*) (1874) та «Музичний ритм» (Музичний ритм: його походження, функції та акцентуація – *Le rythme musical: son origine sa fonction et son accentuation*) (1883). Разом з Е. Давидом написав нарис з історії музичної нотації, за який був удостоєний премії Французької Академії Наук. Останні роки життя провів на батьківщині у Швейцарії [7].

який вплинув на його погляди щодо важливості ритмічного розвитку на музичних заняттях. Книга Люссі “*Traite de l'expression musicale*” (1873) надихнула Далькроза, адже у ній вже були присутні окремі методи навчання студентів музичній емоційній виразності.

Закінчивши навчання в консерваторії у 1886 році, Далькроз стає помічником директора і другим диригентом Муніципального театру в Алжирі, де пропрацював лише один сезон. Їдучи в Алжир, 21-річний Далькроз, щоб надати своїй зовнішності соліднішого вигляду, відпустив бороду і надів пенсне, в яке було вставлене просте скло... [4]. Багато років дослідники вважали, що Далькроз вперше осмислив евритмію, шукаючи кращого способу навчити музикальної виразовості своїх учнів після того, як почав викладати у Женевській консерваторії. Цю думку він неодноразово висловлював і сам, оскільки часто обговорював власне бажання навчити студентів краще відчувати музику [8, 9]. Однак, нещодавні дослідження виявили, що за час перебування Далькроза в Алжирі (ще за 6 років до викладання гармонії в Женевській консерваторії) саме ритми арабської народної музики стали джерелом, яке якнайбільше вплинуло на розвиток його методу. Відомо, що особливо надихнули новатора асиметричні метри суфійської музики і здатність суфійських музикантів виконувати та продукувати музику з надзвичайною легкістю. Способи, завдяки яким алжирські музиканти могли швидко та адекватно імпровізувати музичні композиції, особливо в релігійних суфійських ритуалах, буквально вразили Далькроза. Незважаючи на те, що він зацікавився цією культурою, проте не заглибився у її наукове осмислення, а, радше, його мотивували виступи музикантів, зокрема, легкість та віртуозність рухів танцюристів під музику, які пронизували всю їхню культуру. Ці враження стали важливим рушійним фактором у розвитку його евритмічної системи. Алжирська культура спонукала Далькроза до розуміння існування різних світів ритмічної виразовості, кожен з яких вимагає певного способу письма, а також унікального стилю виконання. Відповідно до нього, він розробив навіть новий вид нотних позначень [11], очевидно, під впливом М. Люссі.

Після повернення з Алжиру до Відня він два роки займається в Антона Брукнера, осягаючи таємниці гармонії, контрапункту і композиції, а також у класі органу та фортепіано. З Відня Далькроз їде до Женеви, де виконуються його твори, потім знову повертається в Париж, де продовжує займатися в Матіса Люссі, Цезара Франка та Лео Деліба. В цей період Далькроз особливо захоплюється оперним жанром. Так, ще в період до перебування в Женеві він пише комічні опери “Покоївка” (*Soubrette* – 1880) на лібрето Філіппа Мон’є та “Школяр Франсуа Війон” (*Ecolier Francois Villon* – 1887), “Через ліс” (*Par les bois* – 1888), які допоміг виставити в Женеві під своїм керівництвом Уго де Сен-Жером. Серед інструментальних творів виділяється “Гумореска” для оркестру, присвячена Уго де Сен-Жерому (1891), яка була виконана з успіхом. Прославилася і його світська ораторія “Чування” (*La Veillée*). Він є автором трьох кантат: “У новому столітті” (*Au Siecle Nouveau* – 1899), “Прекрасний птах” (*Le Bel Oiseau* – 1906), “Прекрасні свята” (*Les Belles Vacances* – 1920). Остання кантата належить уже до періоду розквіту його ритмо-пластичної системи і багато в чому є виразником ідей педагогічної концепції Далькроза.

Кар’єра Далькроза як педагога розпочалась у Женевській консерваторії (1892–1910), де йому було доручено вести клас гармонії, який перед тим провадив його наставник Сен-Жером. Далькроз відкриває в цей період два нові класи: вищого

сольфеджіо (з 1892) та згодом – імпровізації (з 1898). Саме з цього часу починається його активна діяльність як композитора, піаніста, лектора, журналіста та викладача, реформатора музичної освіти. З-під пера Далькроза виходять все нові і нові композиції, які часто виконуються в Європі. Так, після першого прослуховування фрагментів його опери “Проклята скрипка” (*Le Violon moudit*) та ораторії “Чування” (*La Veillée*) у Залі Реформації в Женеві (1893), відбувається прем’єра його музичної ідилії в трьох актах на текст Філіпа Годе “Жані” (*Janie*) у Великому театрі Женеві (1894). На лібрето Данієля Бод-Бові Далькроз створив “Альпійську поему” (*Poème alpestre*).

Далькроз брав активну участь у культурно-громадському житті, створюючи численні композиції до різних урочистостей – *Festspiel*’ів. Одним із найвідоміших став *Festspiel*, приурочений до Національної виставки в Женеві (1896). На честь столітнього ювілею вступу кантону в Конфедерацію він написав текст і музику для Фестивалю, який пройшов у Лозанні на еспланаді Больє (1903). Подібним чином – з музикою Далькроза – було відсвятковане і сторіччя приєднання Женеві до Швейцарії. Цей *Festspiel* він написав на слова Данієля Бод-Бові та Альберта Мальша, що стало ще однією грандіозною постановкою, яка пройшла в Женевській гавані (1914).

Цікаво, що влітку 1896 року Далькроз імпровізував на фортепіано під час тінювих шоу театру «Жаражо», елементи з яких використав у своїй фортепіанній творчості, а співпраця з багатьма виконавцями, наприклад, всесвітньовідомим скрипалем Еженом Ізаї викликала низку скрипкових та ансамблевих композицій. Композитор працював у різних жанрах, зокрема, до найяскравіших творів цього десятиліття (1900–1910) можна включити два Концерти для скрипки з оркестром (1901, 1908), один з яких присвячений Анрі Марто, інший – Ежену Ізаї, з яким Далькроз часто концертував у ролі акомпаніатора. Серед оркестрової музики можна виділити 3 сюїти (*Suite, Suite de Danses, Suite de Ballet de «Sancho Pança»*), симфонічні варіації (*Variations Petites*) з програмною назвою “Прекрасна Швейцарія” (*La Suisse est belle* – 1895 рік), а також Ноктюрн ор. 49 (1902).

Велику популярність здобув цикл з восьми ліричних сцен для сопрано та оркестру “Трагедія кохання” (*Tragédie d’amore*), прем’єра якого відбулася під час Швейцарського музичного фестивалю у Невшателі під керівництвом композитора (1906). Цей твір було написано митцем для своєї дружини – італійської співачки Ніни Фалієро, з якою Далькроз одружився в 1899 році. Вона фактично присвятила свою кар’єру творчості чоловіка, будучи головною виконавицею майже всіх творів митця, який писав їх з розрахунку на голосові дані дружини⁵.

⁵ Ніна Фалієро – справжнє ім’я Марія-Анна Стараце (1877, Неаполь – 1946, Женева) – виросла в Женеві, куди після студій в Парижі та багатообіцяючого кар’єрного зросту повертається і вчиться у Далькроза, з яким одружується у віці 22 років. Незабаром вона стала відомою як ліричне сопрано, гастролуючи в Парижі, Брюсселі, Лондоні, Берліні, адже є однією з перших виконавиць у франкомовних країнах творів Р. Штрауса і особливо Г. Малера (сопранове соло 4 симфонії). Для неї композитор написав «Tragédie d’amore» (1906). Особливо відзначилася створенням ролі Розетти в комічній опер Далькроза «Les Jumeaux de Bergame». Вона стає солісткою численних фестивалів, які проводив Далькроз (Червневий Фестиваль в Женеві під керівництвом Далькроза (1914), Фестиваль радості (1923)), а також співає головні ролі в його музично-пластичних шоу «Сувеніри» на прем’єрі в Інституті Жака-Далькроза (1918) та в дитячій опері «Маленький король, що плаче» (*Le petit roi qui pleure*), яка вперше була виконана у Великому Театрі Женеві у 1932 р.

Саме в цей час Далькроз надзвичайно інтенсивно займається музичною педагогікою, вперше демонструючи свою систему в 1903 році. Однак найбільшу увагу в галузі композиції Далькроз все ж зосереджує на оперному жанрі. Постановка у Великому театрі Женеви його комічної опери «Санчо Панса» (*Sancho Panca* – 1897) звертає увагу багатьох критиків, які вважають його одним із провідних авторів сучасної французької ліричної комедії. Він є автором сценічної музики для п'єси «Протічна вода» (*L'Eau Courante*) Едуарда Рода, поставленої в театрі Лозанни (1907). Його лірична опера «Перший друг» на прем'єрі в театрі Нойєс в Кельні (1905) вказувалась під назвою «Дядько Дамузаль» (німецькою мовою *Onkel Damuzal*), згодом в Опера-Комік у Парижі (1906) французькою мовою (*Le Bonhomme Jadis*). Прем'єра «Близнюки з Бергамо» (*Les Jumeaux de Bergame*) відбулася в театрі ля Моне в Брюсселі в березні 1908 року під керівництвом С. Дюпюї.

Один з відомих німецьких дослідників системи Далькроза Карл Шторк пише, що Жак-Далькроз заслуговує особливої уваги і як композитор. Адже «донині його крупні симфонічні та драматичні твори не знайшли ще свого визнання. Згадуючи листи Гете до Еккермана, в яких поет стверджує на основі особистого досвіду, що ті, хто знаходить визнання в одній з областей своєї діяльності, часто залишається невизнаним в інших. Так, композиторові Жак-Далькрозу завжди протиставляється Жак-Далькроз – великий педагог. Його дрібні твори, зокрема дитячі пісні стали надзвичайно популярними. Прийде час, коли те саме станеться з іншими його недооціненими великими творами» [2, с. 17].

Як викладач, Далькроз дедалі більше не задовільнявся музичною підготовкою та вміннями своїх учнів. Він виявив, що студенти мали якісну технічну підготовку, але в них були ритмічні та інтонаційні проблеми. Викладаючи музично-теоретичні дисципліни (гармонію та сольфеджіо), він на своїх заняттях почав вводити безліч нових та революційних педагогічних ідей. Реформування музичної освіти за методом Далькроза зумовило впровадження на уроках поєднання певних аспектів складних алжирських ритмів і танців з імпровізованими ритмічними ідеями, які розвинулися під впливом Матіса Луссі. Використовуючи елементи кожного з цих аспектів, Далькроз розробив систему руху, яка заохочувала студентів втілювати різні варіації стилю, ритму, темпу та метру. У пошуках інтенсивнішого ритмічного навчання Далькроз поставив перед собою декілька проблемних аспектів. По-перше, його цікавило, чому теорію музики та нотну грамоту викладають як окремі предмети, абстраговано відмежовуючись від звуку, рухів та почуттів, які вони зумовлюють у подальшій реалізації – тобто, в кінцевому художньому результаті. Також його заінтригувала відсутність в навчанні таких понять та якостей, які характеризують справжнього музиканта, як експресії. На його думку, першим інструментом, який потрібно освоїти музикантам – було їхнє тіло. Тому, розробивши свою методику, він поєднав слух із фізичною реакцією тіла.

Головною метою експериментів став розвиток внутрішнього слуху для полегшення музичного мислення, читання та написання музики без допомоги інструменту. Далькроз помітив, що у студентів переважало механічне розуміння замість музичного, творчого. Це призвело до відсутності музичної чутливості, що викликало численні виконавські проблеми. Так, Далькроз поставив собі за мету знайти способи допомогти учням виробити навички відчувати, чути, створювати, уявляти,

з'єднувати, запам'ятовувати, читати, писати, а також виконувати та інтерпретувати музику, працюючи над звільненням своїх учнів від конфліктів між розумом і тілом, почуттями та вираженнями. Далькроз зрозумів, що аспекти музики, які найбільше пов'язані з почуттями, – це ритм і рух. Щодо трьох елементів музики: висоти, ритму та динаміки, він визнав, що два останні повністю залежать від руху. На початку Далькроз вважав, що вирішенням багатьох проблем стане навчання музикантів вправ по стисненню та розслабленню тіла в певний час (залежало від швидкості звуку), у певному просторі (залежало від тривалості звуку) та з певною силою (динаміка звуку). За цими правилами, зміна темпу вказувала на зміну швидкості руху учнів, зміни в мелодичних лініях вказували на зміни напрямку та вибору рухів (плавні рухи для легато, короткі та гострі – для стакато). Цікаво, що Далькроз розробляв свої оригінальні ігри зі своїм другом, психологом Едуардом Клапаредом⁶ (Edouard Claparede, 1873–1940), щоб допомогти студентам фізично швидко реагувати на елементи та зміни в музиці, співпрацюючи тим самим зі сферою дитячої психології. Послідовники системи Далькроза адаптували його ідеї та винаходили нові ігри, сам же він утілював елементи власної системи у численних композиторських опусах [11, с. 95].

Метод Далькроза містить поділ на чотири основні елементи: евритмія, сольфеджіо, імпровізація та пластична анімація. У рамках концепції евритмії практиканти виконують різноманітні дії, які часто називають «іграми». Метою галузі евритмії Далькроза є закріплення ритму як невід'ємного природнього чинника існування музичної композиції. Часто трактування евритмії як панацеї є недоцільним, адже саме вона не є методом, а лише його частиною. Другим, важливим елементом є сольфеджіо, яке ґрунтується на розвитку відносної висоти звуку, що створює особистий унікальний тональний контекст і допомагає краще розпізнати рух мелодії, покращує чуття гармонії та модуляції [13, с. 140]. Третій елемент – імпровізація, яка допомагає навчанню учня швидкій зміні та адаптації при зміні музичних стилів. Імпровізація відбувається в багатьох аспектах методу Далькроза, зокрема під час залучення учнів до вправ та ігор з евритмії при раптовій зміні стилю, темпу, гармонії чи ритму музики, що змушує учнів імпровізувати [6, с. 46]. Пластична анімація (*plastique animée*) як четверта складова методики є хореографічним рухом під музику, проте вона більше пов'язана з музикою, ніж танцем. Обов'язковим є зосередження на певних елементах музики, таких як гармонія, мелодичний контур, енергія, ритм, темп, стиль та інші музичні елементи, що зображаються в русі. Так, учень може втілити ліричний музичний твір під час пластики, плаваючи або ковзаючи по підлозі та використовуючи великі, але прямі рухи тіла руками, тулубом. І навпаки, людина, виконуючи більш експресивно насичений твір, може продемонструвати його тупаючими або різкими рухами кінцівок і тулуба. Цікаво, що деякі адепти системи Далькроза розглядають пластичну анімацію як узагальнений розділ методу, який охоплює всі його частини, деякі ж практиканти визначають цю складову як четверту, рівноцінну і найважливішу частину методу, зокрема, фінська дослідниця М. Юунтунен [10].

⁶ Едуард Клапаред – швейцарський лікар-невролог, психолог, представник функціоналізму. Був одним із піонерів дитячої психології, а також співзасновником міжнародного центру експериментальних досліджень Інституту Жан-Жака Руссо (Institut Jean-Jacques Rousseau) в Женеві, засновник «Міжнародної спілки психотехніки», популярної у 1910–1930-і роки.

Вже з 1903 по 1910 роки метод був публічно представлений, а близько 1905 року Далькроз застосував евритмію, навчаючи дітей початкової школи, демонструючи згодом свої реформи в Англії та в інших країнах європейського континенту [12]. Між 1907–1909 роками новатор провадив літню школу за своїм методом у Женеві, а, завдяки німецькому промисловцю Вольфу Дорну (Wolf Dohrn), у 1910 році була заснована перша школа Далькроза неподалік Дрездена в Геллерау, яка базувалася на новітньому методі евритмії. У 1912–13 роках піонерські шоу, засновані на революційній сценографії Адольфа Аппія (Adolphe Appia) та інноваційному електричному освітленні Александра де Зальцмана (Alexandre de Salzmann), стали яскравими та неординарними у сценічному мистецтві та вразили всю європейську культурну еліту. У 1914 році була створена центральна школа в Женеві, яку автор очолював до кінця життя.

Відомо, що безліч музикантів охоче прибували на навчання у школу Далькроза, серед них: Курт Йосс (Kurt Jooss), Ханя Хольм (Hanya Holm), Рудольф Лабан (Rudolf Laban), Марія Рамберт (Maria Rambert), Удай Шанкар (Uday Shankar), Мері Вігман (Mary Wigman), Віра Альванг-Гринер, Валерія Кратіна, Н. Г. Александрова, Рене Сент-Дені, Х. Хольм, Джелле Трульстра (Jelle Troelstra, син нідерландського політика та поета Пітра Йеллеса Трульстра), Інґа Якобі (Inga Jacobi), Раґна Якобі (Ragna Jacobi), Альберт Жаннере (Albert Jeanneret, брат архітектора Шарля Ле Корбюзє), Жанна де Зальцман (Janne de Salzmann), Маріам Рамберг (Mariam Ramberg), Аніта Бербер (Anita Berber) та Пласідо де Монтеліо (Placido de Montelio). Деякі з них згодом продовжили та ініціювали справу Далькроза, створюючи і власні новаторські системи. Система вплинула на хореографію В. Ф. Ніжинського, К. Йосса та інших.

Зокрема, у 1911 році російський князь Серж Волконський запросив Далькроза та його учнів показати свої роботи в Петербурзі та Москві, створивши згодом там курси евритмії при МХАТі (Московський художній театр) та надихнувшись новими «темпо-ритмічними» ідеями Костянтина Станіславського. Таким чином, метод Далькроза надзвичайно швидко здобув популярність та поширився у багатьох країнах Європи. Школи за його методом були засновані в Лондоні, Парижі, Барселоні, Празі, Варшаві, Москві, Львові та інших містах. Як відомо, на Галичині цю методику активно впроваджував Василь Барвінський та його дружина Наталія, які ще в час навчання в Празі були учасниками групи Далькроза⁷.

Проте, початок Першої світової війни вніс свої корективи, і в 1914 році школа в Геллерау була закрита. Жак-Далькроз приєднується до інших відомих митців, підписавши протест проти підриву Реймського собору. Тепер він не може повернутися до Геллерау. Отож у 1915 році в Женеві, на вулиці Терасьєр, 44 було відкрито Інститут Жака-Далькроза. Його метод поширився по всьому світу. Після Другої світової війни ідеї методики Далькроза відродилися з новою силою і продовжили своє існування. А вже в 1940-х роках в Японії мистецький Інститут Томое (l'institution Томое), створений і керований Сосаку Кобаяші (Sosaku Kobayashi), практикує викладання ритму за методом Жака-Далькроза [11].

⁷ Див.: Назар Л. Роль Василя Барвінського у впровадженні та формуванні національного виміру системи Е. Жак-Далькроза в Галичині першої половини ХХ століття. Українська музика: науковий часопис. Львів: ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2018, число 4 (30). С. 245–255.

Ці ідеї втілювалися Далькрозом і в його композиторських опусах, серед яких є велика кількість не лише дидактичних, але й художніх творів. З іншого боку, поширення системи та її адаптація в німецькому містечку Геллерау під Дрезденом, а згодом в Женеві у спеціально створеному Інституті Далькроза, спонукало композитора до створення музики для видовищних шоу своїх учнів. Ці шоу з успіхом проходять не лише в осередках навчання, а й публічно, зокрема на літніх Олімпійських іграх 1912 року. Останньою оперою композитора став «Маленький заплаканий король» (*Petit Roi Qui Pleure* – 1932) з участю великого дитячого колективу виконавців. Це дитяча казка в 3-х актах і 13-ти картинах, в якій поруч з дорослими виконавцями виступають 180 дітей з танцями, сольними номерами. Йому належить і п'ять дитячих опер: «Цикада і мураха» (*Cidale et la Fourmi*, 1923), «Орач та його діти» (*Laboureur et ses Enfants*, 1929), «Савет'є та фінансист» (*Savetier et le Financier*, 1933), «Ці добрі дами» (*Ces Bonnes Dame*, 1935), «Рікет а ля Кितिця» (*Riquet a la Houppie*, 1935). Також у творчості Далькроза представлений оригінальний жанр музики до сцен з масками (загалом 8 творів). Цікавим є факт, що новий жанр – Фестивалі (*Festival*) – Далькроз запозичив з традиційних народних гулянь, поширених у Швейцарії, в яких брали участь різні вікові категорії. Участь молоді вже була спрограмована у весняному фестивалі – «Весна» (*Printemps* – 1895), осінньому фестивалі «Гра листя» (*Jeu du Feullu Op. 43* – 1900), «Фестивалі Води» (*Festival Vaudois Op. 55* – 1903), згаданому вище «Червневому Фестивалі» (*Fete de Juin* – 1914). Маскова мімодрама для молоді «Ехо і Нарцис» (*Echo et Narcisse Masques* – 1912), поставлена у Геллерау викликала особливий інтерес у публіки, збираючи захоплені відгуки багатьох культурних діячів того часу. Подальші Фестивальні музично-пластичні шоу були напряму пов'язані з евримією – це «Прекрасні свята» (*Les Belles Vacances* – 1920), «Наша країна» (*Notre Pays* – 1928), «Радісна гра пір року» (*Joli Jeu des Saisons* – 1934).

Безпосередній зв'язок із його системою виявився і в багатьох піснях Далькроза, багато з яких стали народними, а дитячі набули неабиякої популярності у всій Європі (наприклад, «Дитячі пісні» ор. 63 (*Chansons d'Enfants*). Тексти, а також їх інсценування, належать у більшості випадків самому композиторові. «Ці пісні було чути всюди і вони можуть бути з повною підставою названі народними. Це були картини природи – гір, лісу, а також теми праці, дитячого життя. Приспів «Пісні миру і щастя» звучав так: «Якби діти всієї землі дали руки один одному...», і його часто співали далеко за межами батьківщини Далькроза. Про популярність пісень Далькроза говорить такий випадок: одного разу, гуляючи по горах рідної Швейцарії, він почув голос пастушка, що виспіває одну з його пісень. Пастушок весь час помилявся на одному і тому ж місці, і Далькроз йому на це вказав. Та пастушок не погодився виправити свою помилку, він сказав, що і батько, і дід його співали саме так, і вже вони, звичайно, краще знали! ... Ці пісні звучали по всій Швейцарії, їх співали діти, супроводжуючи стада овець, що гуляють по горах, любителі природи і навіть співали негри в Африці в перекладі своєю мовою», – писав К. Шторк [2, с. 18]. Пісні Далькроза виходили друком у різних збірках: «27 пісень для дітей» (Париж, 1907) і «15 нових хороводів» (1905). Відомо, що аранжування популярних пісень, зокрема цикл «Шість пісень жестів» (*6 Chansons de Geste*) використовувались для викладання евримії в школах. Досить популярними стали його пісні з циклів «З сім'єю» (*En Famille*), «Травневі квіти» (*Fleurs de Mai Op. 75*), «Шість неаполітанських пісень» (*6 Chansons Napolitaines*) тощо. Є і цілі вокальні сюїти, наприклад, «Вечірка молодості

і радості» (*Fete de la Jeunesse et de la Joie* – 1923). Проте, Далькроз не обмежився дитячими, юнацько-молодіжними чи популярними піснями. Великої уваги заслуговують і його вишукані вокальні опуси, зокрема, цикли «Співаюче серце» (*Le Coeur qui Chante*), «Просте серце» (*Le Coeur Simple*), Рондо-новели (*Rondes – Nouvelles*), «Пісні вільного серця» (*Les Chansons du Coeur qui Vole. Op. 56*), «Релігійні пісні» (*Chanson Religieuses. Op. 40*) та багато інших. Не менша кількість у Далькроза і хорових пісень, переважно дидактичного спрямування. У 1914 році був написаний Псалом (*Psaume*) для мішаного хору, як реакція на події першої світової війни.

Будучи представником швейцарсько-французької школи, композитор приділяв особливу увагу і камерно-інструментальним жанрам. Так, в ансамблевій музиці Далькроз створив 5 струнних квартетів («Dances», «Quartet», «Quartets», «Rythmes de Dances», «Serenade»), три тріо для скрипки, фортепіано та віолончелі («Andante Cantabile et Rondo», «Echos du Dancing», «Novelettes et Caprices») та «Canzone et Allegro Scherzando» для скрипки, фортепіано і флейти. Композиторська спадщина Далькроза також налічує 16 дуетів для скрипки і фортепіано, значна частина яких має переважно жанрові програмні назви: Колискова (*Berceuse. Op. 28*), «Меланхолійна пісня» (*Chant Melancolique*), «Фривольні танці» (*Dances Frivoles*), *Fantasie Appassionata. Op. 53*, «Три історії» (*3 Historiettes*), «Три фрагменти» (*3 Morceaux*), Ноктюрн (*Nocturne*), Романс (*Romance*), Рондо скерцандо (*Rondo Scherzando*), «Маленька сюїта» (*Suite Petite*) та інші. Декілька циклів Далькроз написав для віолончелі та фортепіано: «Три ескізи» (*3 Esquisses*), «Затримані ритми» (*Rythmes De-laisses*), Сюїта (*Suite. Op. 9*) та для флейти з фортепіано – «Новелетти» (*Nouvelettes*).

Як бачимо, інструментальна музика Далькроза є надзвичайно різноманітною. Та саме фортепіано стало істинним виразником, основою для його музичного мислення не лише композиторського, а особливо – дидактичних та імпровізаційних пошуків, які посідали чільне місце у його методиці викладання. Власне фортепіанна музика є своєрідною лейтмотивною аркою його композиторської творчості, адже вона відображає стильову еволюцію митця. Більшість фортепіанних творів написані у жанрі мініатюр, часто позначених вільною формою, зібраних у цикли або групуваннях за жанровими ознаками чи представлені як окремі полотна. Так, у 20–30-і роки ХХ століття у творчому доробку митця постають кілька найважливіших фортепіанних збірок: «Ритми танців» (*Rythmes de Dances*), «Каприси» (*Caprices*), які, власне, і використовувались з дидактичною метою методики композитора. Останнім фортепіанним твором є цикл «Швидкоплинні враження» (*Impressions Fugitives*), написаний незадовго до 80-річчя композитора. Його «*Caprices et Etudes Rythmiques*» опубліковано в 1920 році в Лондоні. Певним чином саме каприси стали *magnum opus* фортепіанної музики Жака-Далькроза, які він присвятив одному з найкращих викладачів фортепіано початку ХХ століття Ісидору Філіппу (*Isidor Philipp*). У цих творах Далькроз демонструє вражаючу гармонічну та ритмічну відвертість: складні мобільні модуляційні плани; активне застосування паралелізмів; дисонанси з'являються несподівано і залишаються невирішеними; часті співставлення тональностей при оригінальності ритмічної мови, яка відзначається різкими контурами, часто потактовою зміною метрики, що підтверджує приналежність творів до його методики. Власне Каприси засвідчують співвідносність творчої спадщини композитора новітнім тенденціям музики ХХ століття, адже в них яскраво відчутні паралелі до творчості І. Стравінського, М. Равеля, представників французької шістки чи стильових ознак Б. Бартока, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва та інших видатних митців того часу.

Створивши понад 120 творів для цього інструменту, композитор не обмежувався жанровими різновидами, серед яких чільне місце посідав танець – «Маленькі і дуже легкі танці» (*Danses Petites tres Faciles*), «Музика для створення танців» (*Musiques pour faire danser*), «Танцювальні ритми» (*Rythmes de Danse*), «Три маленькі танці» (*3 Kleine Tänze*), цикл «Дванадцять танців» (*12 Danses*) та «Шість французьких танців» (*6 Danses Romandes*), що викликають тематичні асоціації з фортепіанними «Французькими сюїтами» Й. С. Баха. Зустрічаються у Далькроза й окремі твори, пов'язані з культурою руху й танців різних народів Європи – менует, вальс, полька, марш – цикл «Три військові марші» (*3 Marches Militaires*). Ряд програмних творів: «Танець прачок» (*Danse des Lavandieres*), вальс «Серпень в Америці» (*l'Aout Americain*), «Чайки» (*Des mouettes*), полька «Золоті гудзики» (*Des boutons d'or*), «Енгармонізм» (*Enharmonique*) – також мають піджанрове визначення танців. Широко представлені у фортепіанній музиці Далькроза й інші різноманітні жанри, такі як ноктюрн, ескіз (*6 Esquisses*), багателі (*6 Bagatelles*), гумореска, канцонета, новелета і каприс (*Nouvelettes et Caprices*), фантазія-балет, експромт-скерцетто (*Impromptu-Scherzetto. Op. 3*), рондо та одна Сонатина оп. 11, написана у 1894 р. Виділяються і музичні твори для дітей, які не лише переслідують конкретну дидактичну мету, але й розвивають уяву юних музикантів завдяки пейзажно-картинним програмам, втіленим у п'єсах засобами яскравої звукової колористики та характерними ритмічними зворотами, що наслідують звуки природи і людської діяльності, – «Дитяча пісня» (*Chansons d'Enfants*), «Дитячі картинки» (*Petites pour Enfants*), «Дитячі п'єси» (*Pieces Enfantines*), «Маленькі уривки» (*Pieces Mignonnes*), «Дитячі сцени» (*Scenes d'Enfants*), «Три легкі п'єси» (*3 Pieces Faciles*). Далькроза особливо приваблює жанр мініатюри, що композитор підкреслює у самих назвах: три цикли мініатюр (*6 Miniatures, 10 Miniatures, 6 Miniatures op. 5*); три цикли по три фрагменти – *3 Morceaux op. 44, 3 Morceaux op. 45, 3 Morceaux op. 46*; або ж «Шість маленьких п'єс» (*6 Pieces Petites*).

Отже, метод «ритмічної гімнастики» Далькроза, що складається з чотирьох рівноцінних елементів навчання, а саме євритмії, сольфежію, імпровізації та пластичної анімації – є основою здобуття статусу професійного музиканта. Будучи з дитинства зануреним у музичне та театральне життя, навчаючись у провідних музикантів того часу, Далькроз працює у найрізноманітніших жанрах, витворюючи дивовижні музичні полотна. Так, у його творчому доробку налічується 8 опер, 5 дитячих опер, 8 творів музики до сцен з масками, близько 10 фестивалів, 3 кантати, 3 сюїти, два Концерти для скрипки з оркестром, симфонічні варіації. Він є автором близько 1200 пісень, які мали безпосередній зв'язок із його системою. У жанрах камерно-інструментальної музики Далькроз створив 5 струнних квартетів, 3 тріо для скрипки, фортепіано та віолончелі та одне для скрипки, фортепіано і флейти. Його спадщина налічує також 16 дуетів для скрипки і фортепіано, декілька циклів дуетів для віолончелі та фортепіано, зокрема один для флейти з фортепіано.

Фортепіанна музика, яка відображає стильову еволюцію митця, стала основою для його музичного мислення і в руслі композиторської творчості, і, головне – у дидактичних та імпровізаційних пошуках його методики. Далькроз створив понад 120 творів для цього інструменту. Так, характерним є жанрова різноманітність опусів, проте превалюючими є жанри мініатюр. Чільне місце посідають: танець, ноктюрн, ескіз, багателі, гумореска, канцонета, новелета, каприс, фантазія-балет, експромт-скерцетто, рондо, Сонатина. Збірки «Ритми танців», «Каприси» призначені з дидак-

тичною метою для опанування методики Далькроза. Варто також згадати про твори для дітей, що налічують 6 опусів.

Таким чином, композиторська творчість Далькроза в найрізноманітніших жанрах тяжіє до своєрідного колажного типу мислення, але насамперед спрямована на активізацію ритмічного начала з метою експресивного відчуття виразовості музичних образів. Вона в однаковій мірі може з успіхом застосовуватися як навчально-дидактичний матеріал і збагатити виконавсько-концертну практику сучасних музикантів.

Liubov Nazar. *Emile Jacques-Dalcroze's composer creativity in the context of his new rhythmic and plastic pedagogical system.*

The article raises the topic of the composer's work of the creator of the world-famous system of the new movement E. Jacques-Dalcroze, which is still little studied and tested in world musicology, in the context of his pedagogical, cultural, social and performing activities. There is a three-dimensional palette of musical works by E. Jacques-Dalcroze, from operas to instrumental miniatures and songs, many of which correspond directly to the rhythmic-plastic system. The artist's life-creation is specified and synchronized, special attention is paid to the period of training and formation of the Dalcroze-composer. The generating influences of the Swiss (W. de Saint-Jerome), the French (A. Lavignyak, L. Delib, G. Faure, S. Frank, M. Lussy), and the Austro-German are determined (A. Bruckner) schools, as well as Algerian music (Sufi dance and instrumental improvisations), priority stylistic vectors of the composer's handwriting are determined.

Key words: *E. Jacques-Dalcroze-composer, opera, genre of festivals, concerts, chamber and instrumental music, vocal and orchestral genres, piano music, songs.*

Література

1. Жак-Далькроз Э. Ритм. Москва, 2006. 248 с.
2. Шторк К. Система Далькроза / Пер. с немецк. Петроград, 1924, 134 с.
3. Alsop S. Bridging the Cartesian divide: Science education and affect. В кн. *Beyond Cartesian dualism*. New York: Springer. 2005. P. 3–16.
4. Bauer W. R. Radical departure: where did Emile Jaques get the idea of rhythmic education? *American Dalcroze Journal*. 2012, 39(2). P. 6–19
5. Brzozowska-Kuczkiewicz M. Emil Jaques-Dalcroze i jego Rytmika. Warszawa : WSiP, 1991. 230 s.
6. Daley C. A whole-body approach to choral teaching and learning: Dalcroze eurhythmics in action in the choral context. *The Canadian Music Educator*, 2012, 54 (2), 46 p.
7. Dogantan M. Mathis Lussy: A Pioneer in Studies of Expressive Performance. Bern: Peter Lang, 2002, 187 p.
8. Jaques-Dalcroze E. Pisma wybrane. Warszawa, 1992. 168 s.
9. Jaques-Dalcroze E. Rhythm, Music and Education. New York, G. P. Putnam's Sons, 1921. 334 p.
10. Juntunen M. The Dalcroze approach. In C. R. Abril & B. Gault (Eds.), *Teaching general music: approaches, issues, and viewpoints*. Oxford: Oxford University Press, 2016, 41–68 pp.
11. Marzuola N. J. An investigation of Dalcroze – inspired embodied movement within under graduate conducting coursework. Case Western reserve University, 2019. pp. 94–118.
12. Mead V. More than mere movement: Dalcroze eurhythmics. *Music Educators Journal*. 1996. 82 (4). P. 42–46.
13. Ristow, G., Thomsen, K., Urista, D. Dalcroze's approach to solfège and ear training for the undergraduate aural skills curriculum. *Journal of Music Theory Pedagogy*. 2014. № 28. P. 121–160.
14. Tchamkerten J. Jaques-Dalcroze É. Catalogue thématique des chansons, chœurs et mélodies, Genève, 2000, 190 p.