

ТЕНДЕНЦІЇ УРБАНІЗМУ В ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ ЕРИКА САТІ ТА ПЕРЕДСТАВНИКІВ «ФРАНЦУЗЬКОЇ ШІСТКИ»

У статті досліджується естетична природа урбаністичних тенденцій у західноєвропейській музиці початку ХХ століття. Окреслюються соціокультурні передумови актуалізації теми міста та комплекс виразових засобів, спрямованих на її втілення у фортепіанних творах Е. Саті та представників «Французької шістки». Простежено еволюцію композиторської свідомості від постромантизму до урбанізму.

Ключові слова: постромантизм, урбанізм, фортепіанні жанри, піанізм, джаз, тема індустріалізації, конструктивізм.

ТЕНДЕНЦИИ УРБАНИЗМА В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ ЭРИКА САТИ И ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ «ФРАНЦУЗСКОЙ ШЕСТЁРКИ»

В статье исследуется эстетическая природа урбанистических тенденций в западноевропейской музыке начала ХХ века. Исследуются социокультурные предпосылки актуализации темы города и комплекс выразительных средств, направленных на воплощение урбанистических мотивов в фортепианных произведениях Э. Сати и представителей «французской шестерки». Прослежена эволюция композиторского сознания от постромантизма к урбанизму.

Ключевые слова: постромантизм, урбанизм, фортепианные жанры, пианизм, джаз, тема индустриализации, конструктивизм.

TRENDS IN URBANISM PIANO MUSIC OF ERIK SATIE AND THE REPRESENTATIVES OF THE «FRENCH SIX»

The article examines the aesthetic nature of urban trends in Western European music of the early twentieth century. Outlines the socio-cultural background and updating the topics of complex expressive means to implement urban motifs in the piano works of Satie E. and representatives of the «French Six». Analyzed the specific embodiment of the «new simplicity» in view of French national identity. Traced the evolution of the composer's consciousness of postromantism to urbanism.

Key words: postromantism, urbanism, piano genres, pianism, jazz, the theme of leisure, industrialization, constructivism.

На початку ХХ століття стрімкий процес міграції населення, пов'язаний з науково-технічним прогресом та індустріалізацією, призводить до утвердження міського способу життя, що спричиняє глобальні трансформації у сфері людської психіки, світосприйняття і міжособистісних відносин. Тривалий час процес урбанізації розглядався лише як наслідок збільшення чисельності міського населення, але вже на початку ХХ століття спостерігається експансія міської культури, що дало ґрунт трактувати урбанізацію як багатогранний, комплексний феномен.

Мета даної статті полягає у специфікації втілення урбаністичної тематики з огляду на французьку національну тотожність та загальноєвропейські інспірації.

Проблема урбанізації захоплює як видатних мислителів початку ХХ століття (О. Шпенглер, Х. Ортега-і-Гассет, А. Швейцер), так і різних соціологічних шкіл. Вони

солідаризуються у тому, що засилля масової культури веде до безлико́сті, деіндивідуалізації, а відсутність соціальної відповідальності особистості призводить до занепаду моральних і духовних цінностей. Особливої гостроти набуває проблема самотності людини, її байдужості до навколишнього світу. Звідси особлива значущість ірраціоналістичних напрямів філософії – персоналізм, спірітуалізм, неотомізм, екзистенціалізм та інші, що набувають щоразу ширшої сфери впливу на літературу, музику, живопис, театр. Місто привносить у мистецтво антиромантичні тенденції – конструктивізм, «ритміку» машин, економність виразових засобів, об'єктивізм, динамізм. Естетика урбанізму постулює у мистецтві ясність, лаконізм, простоту. Сакральність, «трансцендентність» творчого акту поступається місцем простоті, доступності як основним естетичним знакам повсякденного світу.

Характеризуючи західноєвропейську музику початку ХХ століття, Б.Асаф'єв визначає її основну якість як незаперечну «залежність настроїв музики і її динаміки, а також характеру звукозапису і звучання музичної тканини від строю сучасного європейського міста ...» [1, с. 166]. Міський стиль життя формує нові уподобання, смаки, що зумовлено зростаючою потребою у легкодоступних, розважальних видах мистецтва: «...Після Світової війни змінилась психіка людей. Їх захоплюють дешеві атракціони з Бродвею, найдурніші з американських картин, детективні романи. Ускладнення техніки йшло в ногу зі спрощенням внутрішнього світу», – зазначає Ілля Еренбург [11, с. 553].

Ніколай Бердяєв у книзі «Криза мистецтва» визначає два напрями розвитку сучасного мистецтва – аналітичний і синтетичний [2]. Перший провокує виникнення таких течій, як модернізм, кубізм, футуризм, а в музиці – конструктивістських тенденцій з опорою на раціоналістичні методи додекафонію (А. Шенберг, А. Берг), пуантилізм (А. Веберн). Другий напрям демонструє спроби поєднання норм класичного мистецтва з сучасними тенденціями. Французька культура, яка акумулювала кращі здобутки західноєвропейської класики, демонструє незвичні поєднання стильових манер, асиміляцію позанаціональних елементів. Відбувається своєрідний «процес дифузії, взаємопроникнення різних стильових рис – імпресіонізму, «неокласицизму» (М. Равель, П. Дюка), традицій «Schola cantorum» (А. Руссель), постромантизму (Ф. Шмітт)» [6, с. 108]. Париж як центр європейської художньої культури приваблює талановитих посланців різних національних традицій демократичністю, відкритістю, бурхливою динамікою суспільного життя, широкими можливостями творчої самореалізації. Молоді, амбітні, сповнені сміливих ідей представники артистичної богеми гуртуються в об'єднання та асоціації, організовують публічні виступи на імпровізованих вечірках – (gogouette, з фр. «весела забава»): «поети читали свої вірші, ми виконували найновіші твори, ... на цих зібраннях, де панували веселощі і безтурботність, народилося чимало плідних планів співпраці; окрім того, тут визначився характер багатьох творів, що виникли під впливом мюзик-холу», – пише Д. Мійо [8, с. 119].

16 січня 1920 року в паризькій газеті «Комедія» (фр. Comedie) виходить стаття музичного критика, письменника, композитора Анрі Колле (фр. Henri Collet: 1885-1951 «Російська п'ятірка, французька шістка і Ерік Саті». Автор констатує спільні наміри російських і французьких композиторів, зокрема їх стремління відстоювати національну специфіку музичної мови, культ простоти у музиці: «Російська музика презентувала знамениту «П'ятірку» – Балакірев, Кюї, Бородін, Мусоргський, Римський-Корсаков були об'єднані спільною ціллю. Вони стали об'єктом захоплення, тому що правильно зрозуміли приклад М.Глінки. Шість французів – Д. Мійо, Л. Дюрей, Ж. Орік, А. Онегер, Ф. Пуленк і Ж. Тайфер ... проявляють чудове повернення до простоти, відроджуючи французьку музику, адже вони вірно зрозуміли урок Еріка Саті і слідує мудрим настановам Жана Кокто» [10, с. 112].

Незважаючи на розбрат поглядів щодо ідеї самого об'єднання, можна простежити комплекс спільних рис, притаманних усім членам угруповання. Насамперед це пошук нових шляхів розвитку французької музики на тлі панування деструктивних тенденцій, народжених міжвоєнним періодом. Ставлення до соціальних катаклізмів і воєнних жахів Першої світової війни втілюється у їх творчості опосередковано – через зневагу до морально-етичних і естетичних цінностей довоєнного покоління. Звідси таке рішуче заперечення будь-яких проявів

романтичної естетики в різних напрямках сучасного мистецтва. Нігілізм, пародія, гротеск, буфонада стають основними засобами самовираження та саморепрезентації.

Послідовно заперечуються романтичні ідеали, завуальованість та вирафінованість імпресіонізму і символізму. Одночасно розвінчується штучна переускладненість адептів вагнеризму, «вбачаючи, ... філософську і естетичну несприйнятливості цих тенденцій духу французької культури» [9, с. 91]. Саме тому нові обрії молодому композиторському поколінню відкрила музика І. Стравінського. Їх захопив нестримний динамізм ритмокомплексів; на протигагу імпресіоністичній пейзажності запановує нестримний динамізм, «інстинктивна оголеність» [9, с. 92] емоцій, аскетичність фактури. Три п'єси для чотирьох рук (1915), П'ять п'єс для чотирьох рук (1917), Соната до мажор Д. Мійо (1916), Сім п'єс А. Онегера (1920), Сюїта до мажор Ф. Пуленка (1920), Три пасторалі Ж. Оріка (1920) демонструють схильність до схематизації форми, уникання «ілюзорно-педального» піанізму (вислів Л. Гаккеля), артикуляції *non legato*, мануальної манери письма.

Безперечним авторитетом і творчим наставником представників «шістки» був Ерік Саті – родоначальник так званої «інтер'єрної» музики, побудованої на довільній повторюваності однієї фрази¹. Така музика, на думку автора, повинна служити супроводом для побутових, повсякденних занять, не привертаючи особливості, окремої уваги. Це, безумовно, була ще одна спроба протиставити імпресіоністичній естетиці ідею простоти, точності, ясності, що стане передтечею виникнення і поширення мінімалістичних («трансмусика», «репетитивна музика») тенденцій.

Одним із символів урбанізму виступає джаз як протигага витонченому естетизму минулого. Актуальність джазу була обумовлена його величезними комунікативними ресурсами. Джазові ідіоми ідеально відповідали потребі у створенні загальнодоступної музики на протигагу надмірній складності і багатослівності сучасної академічної музичної мови. Їх захоплює екзотичність негритянських наспівів, динамізм, емансипація ритму, своєрідність оркестровки, незвична трактовка традиційних інструментів і техніки гри на них. Проникнення джазової поетики у творчу практику представників «французької шістки» відбувалося не без впливу М. Равеля, К. Дебюссі та І. Стравінського, експериментальні пошуки котрих невдовзі стали класикою. Захоплення джазом призводить до проникнення у традиційні синтаксичні структури імпровізаційності, спонтанності, непередбаченості, що створює ілюзію народження форми безпосередньо у процесі виконання.

Одним із зразків асиміляції джазової стилістики є цикл «Гносьєни» (*Gnossiennes*, 1887-1890) Еріка Саті. Нехтуючи загальноприйнятими нормами запису, він не вказує ключові знаки, метр, вільно поводить з паузами, відмовляється від тактового запису, хоча синкоповану формулу «бас-акорд» чітко витримано в чотиридольному метрі протягом усього циклу². На тлі остинатного акомпанементу, де переважають тризвуки і септакорди, виразно звучить проста мелодія. Попри відсутність контрастів і активного музичного розвитку цикл «Гносьєни» демонструє новий тип драматургії, що стало результатом апробації на європейському ґрунті деяких принципів позаєвропейського типу мислення. Стан самозанурення поглиблюється шляхом повторення або чергування одноманітних гармонічних послідовностей та фактурних малюнків, що призводить до переосмислення класичних форм інструментальної музики.

У контексті пошуків нового звукового світу, пов'язаного з естетикою урбанізму, – Три Сарабанди (*Thiboude* 1887), Три Гімнопедії (*Trois gymnopédies*, 1888) Е. Саті; «Вальс-імпровізація на тему ВАСН» (1932) та 15 імпровізацій Ф. Пуленка.

До стильових процесів, пов'язаних з асиміляцією джазу, слід віднести і тенденцію активізації ритмічного фактора. Джазова ритміка являє собою нову енциклопедію динамічних можливостей, що призводить до її домінування у процесі формотворення. Поява організованого

¹ Перший типовий зразок – фортепіанна п'єса «Роздратування» (фр. «*Vexations*», 1893), котру виконавець згідно з авторською ремаркою, повинен виконувати «840 разів підряд, але не більше».

² Можна провести паралель з сюрреалістичними пошуками французького поета-авангардиста Гійома Аполлінера (1880–1918), котрий уже в першій своїй збірці «*Alcools*» (1913) розмістив вірші без розділових знаків.

ланцюга ритмічних структур, на думку Е. Денісова, служить «стимулом полегшення сприйняття музичної інформації» і своєрідним порятунком від «ритмічної аморфності» [4, с. 164]. Поява оригінальних композицій із залученням поліритмії та поліостинато спричинила проникнення у сферу академічної музики певних елементів джазу: формули регтайму¹, бугі-вугі², свінгу³, а також темпового рубато тощо. Перехресна ритміка регтайму з його нестримною «лавиною синкоп» на тлі ритмічної остинатності стає уособленням пульсації сучасного життя, його пришвидшеного темпу. Звідси і нова трактовка фортепіано, його ударність, токатність, що служить засобом втілення підкресленої ритмічної пульсації і механістичних динамічних контрастів (*pp-fff*). Опираючись на структуру класичного регтайм-фортепіано⁴ і зберігаючи його характерні особливості, композитори демонструють оригінальні фортепіанні рег-композиції, серед яких «Reg-Time Parade» Е. Саті, «Три рег-каприси» Д. Мійо, «Piano-rag-musik» (1919) І. Стравінського, «Регтайм» П. Гіндеміта (із «Сюїти 1922»). Вплив джазової стилістики простежується і в деяких фортепіанних творах Ж. Оріка – Фокстрот «Прощання з Нью-Йорком», «Партіта для двох фортепіано». Екзотичні ритми і мотиви бразильських та португальських народних танців (танго, самбо, португальське фадо) стали основою двох фортепіанних зошитів Д. Мійо «Спогади про Бразилію» («Saudades de Brazil» 1920-1921), а також п'єси для голосу і фортепіано «М'яка карамель» (1919).

Наявність елементів джазу більш опосередковано спостерігається у творчості А. Онегера, зокрема у Концертіно для фортепіано (1925), де прозорість, ясність фактури поєднується з ультрасучасними поліритмічними формулами та синкопованими джазовими ритмами. «Фортепіано ніби трактується як інструмент *obligato*, тобто інструмент, що супроводжує оркестр, а не вступає з ним у двобій», – пише М. Друскін⁵ [6, с. 66].

До джазових принципів у професійній композиторській творчості можна віднести і особливі прийоми артикуляції, і нетрадиційні методи звуковидобування, що пов'язані з пошуком специфічного тембрового звучання не лише фортепіано, але й оркестрових інструментів – заповільнена вібрація струнних; глісандо, вібрато, тремоло духових; високі регістри міді; введення у традиційні оркестри групи саксофонів; посилення ролі ударних. «З ритмічною моделлю регтайму в піанізм ХХ століття прийшла джазова ударно-безпедальна манера, технічною основою котрої стають вертикальні рухи фіксованої кисті. «... Це означало нову систему піанізму; в її основі лежить ідея уривчастості фортепіанного звучання» [3, с. 15].

¹ Регтайм (англ. ragged time – розірваний час) – різновид американської фортепіанної джазової музики, що є комбінацією синкопованої мелодії (переважно з короткими паузами на сильних долях такту) із стійким, бінарним ритмічним супроводом (*boom-chick*). Пошук більшої свободи басової лінії привів до особливої фортепіанної техніки – *stomp piano* (тушуюче ф-но), *stride piano* (крокуюче ф-но) з більш розвинутою фактурою акомпанементу (введення у партію лівої руки, окрім басу, мелодичної лінії, що в джазових оркестрах зазвичай доручалась тромбону). У Європі набув популярності як салонний танець, ставши основою для виникнення і поширення тустепу (англ. two step – два кроки в один такт, досить швидкий танець) і фокстроту (англ. foxtrot – лисячий крок, інша версія походження – на честь актора Гаррі Фокса, що придумав цей танець для виступу на шоу у Нью Йорку в 1913 р; повільний різновид регтайму).

² Бугі-вугі – фортепіанний блюзовий стиль, що виник в Чикаго після появи композиції Пайнтопа Сміта (Pinetop Smith 1904-1929) на основі регтайму. Принцип акомпанементу базувався на повторюваних остинатних фігурах, натомість партія правої руки ускладнена поліритмічними остинатними конфігураціями з кластерними гармоніями на фоні блюзового ладу (понижені третій і сьомий ступені мажору, підвищений четвертий мінору). Характерним елементом бугі-вугі є наявність брейків (зупинка акомпанементу лівої руки для виходу на наступну імпровізацію у правій руці).

³ Свінг (англ. swing – розхитування, розмах, природній хід, свобода дій), свінгувати – манера джазового музикування, якій властива спонтанність, імпровізаційність, рубатність, ритмічна свобода мелодичної лінії на фоні витриманого основного ритму твору. Першовідкривач свінгу голландець Йоост Ван Праг стверджував, що свінг – це психічне напруження, що створюється при тяжінні ритму метром.

⁴ Форма регтайму викристалізувалась у творчості американського джазового піаніста Скотта Джопліна (1867-1917) і складалась із чотирьох 16-тактових секцій на основі різних музичних тем.

⁵ Окрім Концертіно Онегера, в цьому контексті він згадує «Етюди» і «Карнавал» Д. Мійо, «Kammermusik №2» П. Хіндеміта, «Partita» Казелли, «Іспанські ночі» М. де-Фальї.

Переважає репетиційно-мартелятна техніка, артикуляція *non legato*, експресія ударно-безпедального піанізму: «Сім маленьких п'єс» Онегера, «Сюїта до мажор» Ф. Пуленка, «Три пасторалі» Ж. Оріка, «Trois Rag – Caprices» (1922) Д. Мійо.

Нова ударна трактовка фортепіано призвела до виникнення так званого «препарованого» фортепіано. Так, у 1913 році Е. Саті виконує свої «Шість крихітних танців» до власної п'єси «Пастка Медузи» («Le Piegé de Meduse») на підготовленому фортепіано. Цей метод у майбутньому широко використовує Джон Кейдж, вперше застосувавши його у 1938 році при написанні п'єси «Metamorphosis». Серед інших найвідоміших опусів для препарованого фортепіано – «Sonatas and Interludes» (1946-1948) та «Perilous» (1943)¹.

Паралельно до проникнення джазової стилістики у сферу академічної музики спостерігається стремління зберегти національну французьку тотожність у мистецтві. «Жодна з музичних шкіл Європи так стійко не дотримувалася вітчизняних музичних традицій, як французька...», – зауважує М. Друскін. – Традиція ця, як повноводна ріка, що збагачується багатьма і різними припливами, але не змінює визначеного напрямку...» [6, с. 92]. Ідеолог «шістки» Жан Кокто, оминаючи увагою французькі фольклорні традиції, вбачає такі джерела саме у побутових міських жанрах, котрі, на його думку, не дивлячись на англо-американський вплив і пов'язані з цим «пертрубації французького смаку і екзотизму», зуміли зберегти характерні якості саме французької національної традиції [9, с. 96]. Атмосфера кафе-концертів (фр. *café chantant* – букв. співаюче кафе, кафе із співом), різноманітних артистичних зібрань (фр. *goguette*, що означає «весела забава», «веселий спів»), культура шансоньє (виконавців побутових пісень «*chanson*») проникає у саму суть французької академічної музики і сприймається молодими композиторами як явище органічно національне. Звідси риси салонності з тяжінням до простоти музичної мови і мініатюрності, лаконічності форм, звернення до жанрів сучасної побутової танцювальної і вокальної музики, проникнення у сферу академічної музики вуличних інтонацій з притаманними їм вульгарністю і надмірною простотою. Тенденція спрощення музичної мови, наближення її до повсякденності призводить до домінування мелодичного начала за аналогією з приматом малюнка у живописі [9, с. 98]. Мелодія у даному випадку виступає носієм конкретного, реального образу, вона коротка і чітка, їй абсолютно не властива широта дихання, яка було притаманна романтичній кантилені. Натомість сюжетний тип розвитку відбувається шляхом зіставлення і нашарування декількох мелодичних ліній, що розвиваються незалежно або через порівняння різнорідних явищ, що калейдоскопічно змінюють один одного. Таким чином, композиції будуються за принципом стрімкої концентрації і стретності, що обумовлено бажанням досягти «найбільшої виразовості при найменшій затраті засобів» [1, с. 168]. Швидка зміна образів, концентрація і спресованість сюжетних ліній викликає появу незвичних жанрових і стилістичних поєднань – «Вальс-імпровізація», «Вальс-мюзетт» Ф. Пуленка, «Вальс-балет», «Фуга-вальс» Е. Саті. Тут вальс виступає своєрідним символом Парижу, він передає елегантний шарм культури шансона.

Стрімкий напружений пульс темпо-ритмічного розвитку є відображенням впливу кіно з його специфічними прийомами монтажу, раповими часовими зсувами, що прискорюють цей процес. Так, у Концерті для двох фортепіано ре мінор Ф. Пуленка (1932) музична драматургія побудована за принципом калейдоскопічного протиставлення різнорідних епізодів. Співвідносячи між собою полярні образи, композитор ніби намагається наслідувати атмосферу вуличного балагану чи циркового дійства на вулицях Парижу, а калейдоскопічність у послідовності тем, образів, темпів створює враження справжнього свята, демонструючи надзвичайну дотепність та почуття гумору автора.

Досить часто образи міста молодими композиторами висвітлюються з гумором. Слід згадати колективний витвір «шістки» (окрім Дюрея) – танцювально-мімічний фарс «Наречені на Ейфеловій вежі» (1921) на сюжет Ж. Кокто; балети «Бик на даху» (1919), «Блакитний експрес» (1924), «Салат» (1924) Д. Мійо; світську кантату «Бал-маскарад» (1932) Ф. Пуленка,

¹ У 1949 році Кейдж отримує премію Соломона Гугенхайма від Американської Національної Академії мистецтв і літератури за роботу з оркестром ударних інструментів і винахід препарованого фортепіано, хоча від моменту виникнення такого методу Еріком Саті пройшло близько 25 років.

фортепіанний цикл «Джек у стойлі» (1899), балет «Парад»¹ (1916) Е. Саті, де музична канва пронизана цитатами сучасних побутових танців, вуличних і кабаре-пісень. Схильність до гротеску, пародії, буфонади є відображенням нігілістичного ставлення до сучасних реалій, своєрідним протестом молодих митців і одночасно виступає як елемент розваги, демонстрації життєрадісного світосприйняття, юнацької дотепності і сміливості. Пародійно-гротескному висміюванню піддаються не лише сучасні реалії великого міста, але й античні сюжети, музичний стиль і творчість композиторів-попередників. Так, у «Трьох вишуканих вальсах пересиченого гульця» (1914) Е. Саті пародіює музичне письмо М. Равеля, в «Автоматичних написах» (1913) гротескно відчуває мотиви модних міських пісень і популярні танцювальні ритми. Пародійним трансформаціям піддаються музичні теми композиторів-попередників – Моцарта, Шопена, Шуберта, Дебюссі та ін. Наприклад, тема «Турецького маршу» Моцарта в першій п'єсі «Турецька тірольська» фортепіанного циклу «Ті, що гризуть і дратують дерев'яного бовдура» (1913) викладена у тридольному розмірі з елементами вальсової ритмоформули на тлі ускладненої гармонізації септакордами. Дотепно переосмислюється і тема рапсодії для фортепіано з оркестром «Іспанія» Е. Шабріє у третьому номері циклу «Іспаняна». Таким чином, автор глузує над композиторами, що його «дратують».

Впроваджуючи ідею наближення мистецтва до сучасного життя, молоді композитори звертаються до тематики спорту і цирку як невід'ємних складових міського дозвілля. У зв'язку з цим простежується тенденція відображення механістичного руху, чітко організованої і цілеспрямованої людської енергії, спортивної зібраності і зосередженості. Об'єктивність, однозначність сприйняття і відображення явищ, економність виразових засобів, конкретність і лаконічність протиставляються витонченому психологізму і рефлексивності романтизму, «відкидається будь-яке ускладнення в сприйнятті оточуючого, все, що претендує на заглибленість чи деталізацію, будь-яке затуманення, невизначеність, недомовленість...», звідси – відмова від обтяжуючих деталей і непотрібного формального розвитку заради скупості, чіткої констатації факту» [9, с. 98]. Поряд з оркестровими опусами А. Онегера (балет «Скейтинг-рінг» (1921), Симфонічний рух №2 «Регбі» (1928)), Е. Саті (циркові номери в балеті «Парад»), фортепіанні цикли «Спорт і розваги» (1914), «Вічні рухи» (1918), «Прогулянки» (1924) Ф. Пуленка, сюїта «Циркова вистава» (1917) Л. Дюрея є яскравими зразками втілення вище окреслених тенденцій. Метро-ритмічна остинатність, що відображає певний рух чи жест, чіткість і ясність мелодичних ліній, відмова від традиційного розвитку музичного матеріалу обумовлюють «мінімалістичність» форм цих композицій. Так, наприклад, кожна з 20 мініатюр фортепіанного циклу У. Саті «Спорт і розваги», відображаючи певний вид руху, не перевищує і 10-ти тактів (у записі тактові риси взагалі відсутні).

Естетика урбанізму, проникаючи у різні сфери людського життя і мистецтва зокрема, неминує спонукає митців звернутись до теми індустріалізації. Намагаючись відобразити в музиці картини сучасного промислового міста, передати дух машинерії і техніки, композитори вдаються до певних фонічних ефектів: жорсткі, холодні звукові конструкції; використання принципу зіткнення різних метричних і ритмо-гармонічних фігур; остинатна повторність, що створює ілюзію ритмічної роботи механізму; натуралістичність зображення, і, як наслідок, поширення конструктивістських тенденцій у сфері композиції і техніки письма. «Блакитний експрес», вокальний цикл «Каталог сільськогосподарських машин» Д. Мійо, симфонічна п'єса «Пасифік 231» (є авторська версія фортепіанного перекладу), фортепіанна п'єса «Залізниця «з альбому «Парк атракціонів» (1937) А. Онегера вже в самих назвах вказують на причетність до цієї тематики.

Отже, визначивши основні тенденції урбанізму, що проникли у західноєвропейську музику початку ХХ століття (асиміляція джазу, тематика дозвілля, індустріалізації), ми намагалися простежити їх відображення у творчості французьких композиторів – Е. Саті і представників групи «шести». За цим процесом стоїть прагнення наблизити мистецтво до сучасних реалій і одночасно висловити нігілістичне ставлення до естетики романтизму. Творчі

¹ Для більш точного відтворення атмосфери великого міста Саті вводить у партитуру балета ряд шумових ефектів – автомобільні гудки, стук друкарських машин, револьверні вистріли, шум аеропланів і динамомашин та ін.

принципи і засадничі гасла, проголошені Ж. Кокто, зрезонували у творчості молодих французьких композиторів далеко не однаковою мірою, часто не завжди збігалися з їх їхньою реальною професійною діяльністю. Так, А.Онегер ніколи не підтримував як «мюзік-хольної» естетики Ж. Кокто, так і «урбаністично-оголеного» стилю Е. Саті. Джазові тенденції не вплинули на творчу свідомість Л. Дюрея і Ж. Тайфер, котрі, зрештою, і не намагались, за висловлюванням М. Друскіна, «вийти за рамки традицій Форє–Дебюссі–Равеля» [5, с. 26]. Різною мірою захоплювалися побутовою музикою Саті, Пуленк, Мійо, Орік¹. В той час, як Онегер, Мійо, Пуленк широко застосовують динамічні можливості ритму, його самодостатню музичну риторичку, Дюрей перебуває під впливом додекафонії А. Шенберга; Ж. Тайфер майже усе творче життя знаходиться під впливом французьких імпресіоністів. Та, незважаючи на різну «творчу генеалогію» (вислів Г. Філенко), різні підходи до сприйняття і трактовки тем і образів сучасності, естетика урбанізму, безумовно, є одним з потужних факторів мистецької консолідації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Новая музыка / Борис Асафьев // О музыке XX века. – Л.: Музыка, 1982. – С. 160–174.
2. Бердяев Н. А. Кризис искусства / Николай Бердяев. – Репр. изд. 1918 г. – М.: Интерпринт, 1990. – 47с.
3. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки / Леонид Гаккель. – Л.–М.: Советский композитор, 1976. – 311 с.
4. Денисов Э. Джаз и новая музыка / Эдисон Денисов // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М.: Советский композитор, 1986. – С. 163–164.
5. Друскин М. Из истории французской музыки XX века / М. Друскин // Современные французские композиторы группы «шести». – Л.: Музыка, 1964. – С. 3–35.
6. Друскин М. Новая фортепианная музыка / М. Друскин. [Предисловие И. Глебова]. – Л.: Тритон, 1928. – 112 с.
7. Друскин М. О западноевропейской музыке XX века / Михаил Друскин. – М.: Советский композитор, 1973. – 270 с.
8. Мійо Д. Заметки без музыки / Д. Мійо. – М.: Советская музыка, 1963. – № 2. – С. 119–120.
9. Філенко Г. Французская музыка первой половины XX века: Очерки / Г. Філенко. – Л.: Музыка, 1983. – 231 с.
10. Шнеерсон Г. Сати и «Шестерка» / Григорий Шнеерсон // Музыка Франции. – М.: Гос. муз изд., 1958. – С. 106–157.
11. Эренбург И. Люди, годы, жизнь / Илья Эренбург // Собрание сочинений в 9 томах. – Т. VIII. – М., 1966. – С. 553–554.

¹ Жорж Орік став першим кінокомпозитором Франції, написавши музику до більш ніж 120 фільмів.