

УДК 78.071.1Шмітт:929]:78.03»19»[(44)(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/75-2-11>

Ван М'яо,
orcid.org/0009-0008-3716-1306
аспірант кафедри історії світової музики
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна) 768477954@qq.com

ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ ФЛОРАНА ШМІТТА «ТІНІ»: ОРИГІНАЛЬНІ СТИЛЬОВІ ПРОЄКЦІЇ

Дослідження має на меті виявлення стильових параметрів фортепіанного циклу «Тіні» (*Ombres*, 1917) французького композитора Флорана Шмітта (1870–1958). Зазначено, що фортепіанна творчість Флорана Шмітта займає важливе місце у європейській культурі ХХ століття. Наголошено, що у бурхливому французькому музичному житті першої половини минулого століття Шмітт презентував самотність і зухвалість художніх рішень, що виділяли його твори із художнього контексту, створеного геніальними співвітчизниками – К. Дебюссі, М. Равелем, Д. Мійо та ін. Окреслено, що особливу складність для дослідників становить стильовий аспект усвідомлення фортепіанної спадщини композитора, адже звуковий світ Шмітта визначають різноманітні стильові феномени музичної культури. Зазначено, що багатомірне єднання різних художніх традицій в музиці французького майстра очікує на своє усвідомлення і визначає актуальність вивчення його масштабного циклу «Тіні».

Доведено, що в аспекті формотворення для Шмітта найголовнішим є постійний варіаційний розвиток будь-якої теми; композитор уникає точних повторів і завжди оновлює фактурні, гармонічні і звуковисотні параметри тематизму. Відзначено, що цей безперервний варіантний розвиток спрямований на вираження постійного оновлення і створює ефект імпровізаційності у викладенні матеріалу. Наголошено, що водночас ця умовна імпровізаційність і тотальна варіативність скріплюються композитором застосуванням тричастинної форми, в яких репризи динамізовані. Підкреслено, що для стилю композитора загалом характерно об'єднання мелодичного рельєфу і пульсуючого фону, коли мелодія ніби вбудована в усю фактуру і перегукується різними регістрами, що нівелює традиційну диференціацію на мелодію і фактуру, створюючи цілісну колористичну музичну тканину.

Ключові слова: Флоран Шмітт, фортепіанний цикл «Тіні», французька фортепіанна музика ХХ ст., індивідуальний стиль, музична мова.

Vang MIAU,
orcid.org/0009-0008-3716-1306
Graduate student at the Department of History of World Music
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) 768477954@qq.com

FLORAN SCHMITT'S PIANO CYCLE «SHADOWS»: ORIGINAL PROJECTIONS OF STYLE

The research aims to identify the stylistic parameters of the piano cycle «Shadows» (*Ombres*, 1917) by the French composer Florent Schmitt (1870–1958). It is noted that the piano work of Florent Schmitt occupies an important place in the European culture of the 20th century. It is emphasized that in the stormy French musical life of the first half of the last century, Schmitt presented the originality and audacity of artistic solutions that distinguished his works from the artistic context created by brilliant compatriots – C. Debussy, M. Ravel, D. Millau, and others. It is outlined that a particular difficulty for researchers is the style aspect of understanding the composer's piano heritage, because Schmitt's sound world is determined by various style phenomena of musical culture. It is noted that the multidimensional unity of various artistic traditions in the music of the French master is waiting to be realized and determines the relevance of studying his large-scale cycle «Shadows».

It has been proven that in terms of form formation, the most important thing for Schmitt is the constant variational development of any theme; the composer avoids exact repetitions and always updates the textural, harmonic and pitch parameters of the theme. It is noted that this continuous variant development is aimed at expressing constant renewal and creates the effect of improvisation in the presentation of the material.

It is emphasized that at the same time this conditional improvisation and total variability are consolidated by the composer using a three-part form, in which the reprises are dynamized. It is emphasized that the composer's style is generally characterized by a combination of melodic relief and a pulsating background, when the melody seems to be

.....
embedded in the entire texture and echoes in different registers. This eliminates the traditional differentiation into melody and texture, creating an integral coloristic musical fabric.

Key words: Florent Schmitt, piano cycle “*Shadows*”, French piano music of the 20th century, individual style, musical language.

Постановка проблеми. Фортепіанна творчість Флорана Шмітта (1870-1958) займає важливе місце у європейській культурі ХХ століття. Непроста доля творчої спадщини митця, яка лише останнім часом почала активно досліджуватись музикознавцями різних національних шкіл, відображає особливу складність його стильового світу і оригінальність індивідуального мислення. Значний інтерес виконавців до фортепіанної музики французького майстра підтверджують привабливість і цінність його неповторного мистецького світу.

У бурхливому французькому музичному житті першої половини минулого століття Флоран Шмітт презентував самотність і зухвалість художніх рішень, що виділяли його твори із художнього контексту, створеного геніальними співвітчизниками – К. Дебюссі, М. Равелем, Д. Мійо та ін. Показово, що один із найбільш видатних французьких піаністів минулого століття Альфред Корто визначив Шмітта як «найвидатного композитора Франції» свого часу (McCarrey, 2014), акцентуючи вражаючу сміливість його композицій у царині національного фортепіанного репертуару.

Особливу складність для дослідників сьогодні становить стильовий аспект усвідомлення фортепіанної спадщини композитора, адже «унікальний звуковий світ Шмітта поєднує різноманітні стилі, включаючи романтизм, імпресіонізм, неокласицизм і навіть модернізм» (Shannon, 2015: 12). Багатомірне єднання різних художніх традицій в музиці французького майстра очікує на своє усвідомлення і визначає актуальність вивчення його фортепіанних творів, зокрема, масштабного і загадкового циклу «Тіні» (Ombres, 1917).

Аналіз досліджень. Фортепіанний доробок Флорана Шмітта не часто попадає в зону уваги дослідників. В числі комплексних досліджень, які видтворюють творчість композитора загалом та її фундаментальні настанови, варто назвати монографію Лорен Кетрін (Loren, 2012). Цінні матеріали містить офіційний вебсайт композитора відкритий у 2012 році (Schmitt, 2012-2024). Не оминають увагою творчість Флорана Шмітта французькі дослідники, які спеціалізуються на вивченні музичної культури першої половини ХХ ст. (Simeone, 2006; Sommer, 1991 та ін.). Українські ж музикознавці звертаються до постаті

Флорана Шмітта значно менше. Зокрема, слід назвати статті О. Михайлової (Михайлова, 2020; Mykhailova, 2020). Загалом фортепіанна спадщина Шмітта залишаються мало дослідженою у вітчизняній гуманітаристиці і її стильова специфіка очікує на своє висвітлення.

Виклад основного матеріалу. Фортепіанна творчість Флорана Шмітта охоплює всі роки життя композитора, проте має особливого значення в ранній період творчості, адже постає своєрідною «лабораторією» формування стилю митця. І навіть пізніше, коли композитор більше звертався до камерно-інструментальних, симфонічних і хорових жанрів, його інтерес до фортепіано зберігався. За визначенням автора статті в Grove, вже ранні твори створили Шмітту «репутацію новатора» (Pasler, 2001), презентували нове оркестрове трактування фортепіано і неповторність композиційних рішень.

В числі фортепіанних творів раннього періоду знаходиться фортепіанний цикл «Тіні» (1917). Він складається з трьох п'єс: «Чую вдалині», «Мавританський», «Ця тінь, мій образ». У багатьох музикантів цей опус викликає асоціації з Равелем і його циклом «Нічний Гаспар», адже неймовірна технічна складність визначає провідні характеристики музичної мови обох творів. Проте Флоран Шмітт йде власним шляхом і демонструє вражаючу оригінальність мислення, яка розкривається при детальному аналізі тексту.

Перша п'єса «Чую вдалині» – наймасштабніша в циклі (149 тактів). Звертає на себе увагу фактурне рішення першої п'єси. Весь матеріал вкрай насичений і складається з багатьох шарів (як мінімум трьох), що композитор і фіксує протягом всієї п'єси на трьох нотних станах. Це створює яскраву вкрай віртуозну фактуру, яка вимагає від виконавців найвищого ступеня технічної майстерності. Як значне фактурне крещендо композитор використовує акордове подвоєння мелодичних ліній, але при цьому загалом матеріал не викликає враження перевантаження чи дисбалансу. Також слід наголосити, що у викладенні Шмітт використовує поліфонічні прийоми, зокрема, імітації, що об'єднують різні фактурні шари і створюють незвичне примхливе звучання.

Цікавою є форма п'єси. Вона побудована як контрастно-співставна форма, що ґрунтується на двох контрастних темах, які композитор від-

разу експонує на початку. При всій контрастності обидві теми подібні за масштабом (кожна з них займає 7 тактів), тож композитор зберігає масштабно-тематичну співрозмірність.

Після експонування основних двох тем Шмітт будує три великих розділи і коду. Кожен з розділів у свою чергу має риси тричастинності, отже в цілому всі структурні одиниці створюють велику складну тричастинну форму. Унікальність цього рішення полягає саме в тому, що обидві основні теми композитор дає на початку композиції. При цьому перший великий розділ побудований на першій темі, а другий великий розділ – на другій темі. Третій розділ багато в чому є синтезуючим і об'єднує мотиви обох тем. Кода продовжує синтезувати основні інтонації твору і є природним продовженням третього розділу.

В усіх засобах виразності Шмітт уникає точної повторності. Це стосується і метроритмічної організації. Композитор часто змінює розмір, досягаючи ефекту швидкоплинності. Композитор поєднує різні ритмічні формули одночасно у фактурних лініях, наприклад, в 42 такті крайні шари звучать в метрі 4/4, а середня лінія на 12/8, для того, щоб в наступних тактах помінятися місцями. Уникаючи регулярної метрики, композитор в деяких тактах ставить нетрадиційний розмір, який позначає як $\frac{3}{4} + \frac{1}{2}$ чверті, тобто 7 восьмих (97, 128 такти). При цьому дві фактурних ліній грають дуолями, а третя тріолями.

Аналогічний приклад ми бачимо в 115 і 120 тактах. Цікаво, що в 115 такті композитор одні з ліній позначає як 6/4, а інші лінії звучать на 4/4, а в 120 такті він для всіх ліній вказує розмір 4/4+2/4, тобто ті самі 6 четвертих, але по-іншому записаних. Це унікальний зразок метроритмічного оформлення, який проявляє індивідуальне відчуття часо-простору композитора.

Перша тема А (тт. 1-7) є основною в п'єсі. Вона представляє примхливий повітряний образ. Примхлива мелодія у верхньому реєстрі, яка звучить скоріше в соль дієз мінорі, хоча весь матеріал спирається на ля лідійсько-міксолідійський. Фактура середнього пласта насичена тремоло акордами і скоріше окреслює мі мінор. Все це базується на досить повільному басу, який звучить в ля мажорі. В цій темі примхливо все: сама мелодія, малосекундові терпкі інтонації в акордових тремоло, надшвидкі пасажі догори шістдесятчетвертими, складні нонакордові вертикалі. Все це створює образ вітру, який поступово зникає на піано.

Треба підкреслити гармонічний розвиток, де майже в кожній вертикалі змінюється складна

акордика, яка відповідно окреслює нові ладові структури. За тухає ця тема на октаві до, створюючи відчуття віддалення. Ця октава «до» у 8 такті переходить як елемент в структуру ундецимакорда нової теми.

Ця друга **тема В** (тт. 8-14) контрастує першій по багатьох параметрах. Її мелодія достатньо діатонічна і звучить в ре мінорі. Вона є більш вокальною по природі, ніж тема А. Її фактура більш прозора, без тремоло і пасажів, але так само, як і перша тема, складно формлена в гармонічному плані. Важливим стає перегукування двох терцій «мі бемоль - соль» та «ре бемоль - фа» в середній лінії, що додає дисонантного звучання і потім буде мати свій розвиток. Контраст посилює те, що ця тема звучить на піанссімо. Повільний гармонічний ритм посилює контраст до першої теми. Ця тема також завмирає на ундецимакорді фід «фа».

Так композитор створює дві контрастні теми, які стають основними для розвитку всієї п'єси.

В тт. 15-23 після генеральної паузи повертається перша тема А. Хоча перший такт її є точним повтором, далі вона значно вар'юється, не втрачаючи свої основні характеристики: примхливість звучання, виразний прийом тремоло, пасажі, полярні динамічні градації від фортіссімо до піано.

Це проведення теми можна було би трактувати як репризу в тричастинній формі, але її вар'юване проведення народжує близьку, але все ж таки нову **тему С** (тт. 24-33). Вона стає основною темою нової тричастинної форми (С-С₁-С₂), тому проведення теми А можна вважати яскравим композиторським задумом її трактування як вступу до ще одного розділу.

Тема С є близькою до теми А. Певною мірою вона виступає як органічне продовження розвитку теми А. Вона побудована аналогічно в гармонічному, фактурному і мелодичному планах. Її мелодія базується на мелодії першої теми. Гармонія насичена складними багатотерцієвими вертикалями, а фактура – поліпластовістю, тремоло і пасажами. Початок теми композитор акцентує імітацією в октаву між крайніми голосами (тт. 25-26), що підкреслює її значення. В цій темі в середній фактурній лінії також проходять окремі короткі контрапункти, що збагачують загальку мелодичну виразність. Її викладення органічно переходить в середній розділ данної тричастинної форми – С₁ (тт. 34-46), який є розвиваючим і продовжує єдину лінію постійного вар'ювання, яка наповнює всю п'єсу.

Цікавим тут є двотакт умовної вставки з іншою фактурою, який представляє рух двох

ліній: верхньої низхідної дуолями і в середньому голосі висхідної тріолями. Ця двотактова вставка з'являється на межі фраз двічі: тт. 37-38, а потім тт. 42-45. При другому проведенні матеріал розростається до чотирьох тактів і приводить до репризи. Саме тут Шмітт використовує поліметричність, коли два пласти грають на 4/4 а один на 12/8, а потім вони міняються місцями.

Таке динамічне наростання від форте до фортіссімо, а потім швидко дімінуендо до піано готує репризу C_2 (від т. 47 до т. 52). Вона динамічна. Знов підкреслимо, що композитор не використовує точних повторів і матеріал постійно оновлюється. Тут тема звучить екстатично, пафосно, а наприкінці проведення пасажі привносять ефект красивого звуковираження, яке охоплює всі регістри роялю.

В тт. 53-55 на основі одного з підголосків теми С звучить зв'язка, яка приводить до нового великого розділу. Цей розділ також має тричастинну форму, але на відміну від попереднього він побудований на другій темі В. В драматургії всієї п'єси цей розділ є відносно контрастним по відношенню до першого і більш ліричним, ніж перший.

У 89 такті починається реприза першого великого розділу (A1), яка також зберігає свою тричастинність. Всі проведення тут динамізовані і значно вар'йовані, що створює єдину лінію драматургічного розвитку.

Після чотиритактової зв'язки (тт. 127-130), яка побудована на матеріалі першої зв'язки з 53 такту, починається кода (тт. 131-149). Вона також має риси тричастинності. Перша частина коди синтезує мостиви першої теми А, першого основного розділу С і мотиви зв'язки. Саме використання цих мотивів зв'язки створює плавність переходів між розділами в усій п'єсі.

В цілому кода звучить як розчинення, віддалення і розсіювання у просторі. В середній частині коди (тт. 139-143) знов з'являється тема В, яка звучить прозоро, в октавному подвоєнні через дві октави в верхньому регістрі на піаніссімо і створює нагадування про своє звучання в перших тактах.

Друга частина циклу «Mauresque» («Мавристанська») повільна і контрастує крайнім частинам циклу. Вона є більш ліричною і побудована скоріше на вокальному інтонуванні, але гармонічний фонізм і барвистість фактури продовжують лінію, що була закладена в першій п'єсі.

Ця п'єса, як і перша, побудована у тричастинній формі і так само в ній матеріал постійно оновлюється. Композиція не має точних повторів, а всюди панує варіаційне викладення. Як і у

першій п'єсі, всі розділи форми конструктивно вивірені.

Перший розділ А побудований як проста тричастинна форма. Перша частина (тт. 1-12) в масштабно-синтаксичному аспекті складається з двох побудов 6+6. Цікаво, що внутрішньо композитор створює дзеркальну симетрію: 4+2 та 2+4. Але постійне фактурне оновлення нівелює цю симетрію і породжує відчуття безперервного руху.

П'єса починається з одноголосної фрази широкого діапазону у півтори октави (з стрибками на великі інтервали), що піднімається від ре субконтрактової до соль малої октави. При цьому їй притаманна вокальність і примхливість за рахунок хроматизмів. Фраза окреслює штучний звукоряд ре-мі-фа-соль-соль діз-ля діз-сі, який стає основою всієї першої теми. Показово, що в момент закінчення одноголосної фрази в правій руці збирається співзвуччя сі-ре-мі-ля діз, яке переноситься октавою вище і замирає в довгій тривалості. Це створює відчуття простору і зупинки, яке умовно можна порівняти з мотивом романтичного питання. Треба зауважити, що вже в даній темі, як і в першій п'єсі циклу, композитор уникає регулярної метрики і досить часто змінює розміри в тактах, що створює відчуття імпровізаційності викладу.

Середній розділ цієї простої тричастинної форми (тт. 13-24) побудований як два проведення теми і знов Шмітт утворює синтаксичну симетрію: 6+6. Тут виникає нова мелодія примхливого звучання, яка викладається акордами в правій руці і має танцювальне забарвлення. Треба підкреслити, що мелодично вона нагадує тему В із першої п'єси. Цю середину не можна назвати контрастною, адже її тема викладається на фоні пасажів в лівій руці, які побудовані на пасажах першої частини (див. тт. 9-12). Тому це скоріше розвиваючий середній розділ.

Такти 25–31 – вар'йована реприза, де перша тема з'являється не в своєму мелодичному вигляді, як на початку п'єси, а скоріше у вигляді псажів, як у другому шоститакті першої частини. І знов композитор продовжує гармонічне нарощування. В своїх останніх тактах ця тема замирає в октавних перегукуваннях акордів, чим готує появу великого середнього розділу.

Середній розділ (тт. 32-47) викладає нову тему у простій двочастинній формі, де перше проведення займає 6 тактів, а друге проведення (що значно вар'ює тему) – 10 тактів. Ця нова тема контрастує першій темі і певною мірою проявляє спорідненість з темою середнього розділу першої частини. Вона об'єднує вокальні і танцювальні

інтонації, побудована на колористичному співставленні тризвуків і секстакордів мажоро-мінорної системи і при своєму експонуванні ґрунтується на домінантовому басу мі в Ля мажорі. Ця тема втілює образ томління і споглядання.

В тактах 48-71 повертається матеріал першого розділу (реприза). Реприза значно скорочена, але за рахунок повтору середини і репризи набуває майже того ж масштабу, що і перша частина. Зауважимо, що три проведення основної теми і два проведення теми середньої частини постійно оновлюються, вар'юються, що нівелює репризність форми і створює відчуття руху і змін. Закриває цей розділ тритактова реприза першої теми, яка викладена у пасажному варіанті. Таким чином, реприза стає три-п'яти частинною формою із значно скороченими проведеннями першої теми, що значно динамізує форму.

Такти 72–82 – це кода, яка за своїм матеріалом є синтезуючою. Кода починається з повернення теми основної середини, яка проводиться 2+3 такти. Показово, що композитор починає коду з контрастної теми середнього розділу, як це було і в першій п'єсі. Далі в розвиток включаються перша тема першого розділу, що створює одночасний контраст цих тем. Вона проводиться 2 такти (77–78) і в 79 такті композитор робить генеральну паузу. Останні три такти коди – це початковий моти теми середнього розділу, який розчиняється у просторі (динаміка три піано).

Третья п'єса «Ця тінь, мій образ» також побудована як складна тричастинна форма з кодою. Її перший розділ (тт. 1-55) представляє тричастинну форму з розвиваючою серединою. П'єса фактично починається з двотактового вступу, який побудований на реєстровому співставленні трихорду мі-фа дієз-сі в нижньому і верхньому реєстрах, що звучить як зачин.

Мелодія першої теми, яка починає розгортатися на фоні цього витриманого трихорду, рухається як вокальна фраза, а її закінчення побудоване на примхливій ритмічній фігурі, що зупиняється на фа дієзі. Тому ця тема одночасно є спорідненою з першою темою другої п'єси, а використання характерної ритмічної фігури і застигання на одному звуці пов'язує її з першою темою першої частини. Тож композитор створює інтонаційні арки між всіма трьома п'єсами. Зв'язок між крайніми п'єсами посилює фактурне оформлення фіналу, яке також багатощарове.

Після першої фрази композитор вводить другий елемент теми (тт. 6-8), що побудований як паралельний рух тризвуків ля мінору і Фа дієз мажору, до якого потім додається квартсекстакорд

Сі мажору. В мелодичному плані другий елемент представляє погойдування на двох тонах мі-до дієз. Цей другий елемент, як і перший, буде відігравати значну роль у розвитку всієї п'єси. При всій контрастності до першого елемента другий звучить на фоні фа дієзу, який залишається після першого елемента.

У 8 такті починається варійоване проведення першого елемента, таким чином, композитор об'єднує два елементи в єдину цілісну тему, проведення якої закінчується також на зависанні початкового трихорду, але тепер до нього ще додається звучання малого мажорного септакорду від соль. Тож, залишаючи у верхній фактурній лінії трихорд, композитор підкреслює герметичність теми, а з іншого, перегармонізація цього трихорду акцентує оновлення, неповторність і дає поштовх до подальшого розвитку. Друге проведення теми (тт. 13-20) презентує перегармонізацію обох елементів, їх мелодичний і фактурний розвиток.

Середній розділ першої частини (тт. 21-46) створюється на трьох проведеннях теми, яка інтонаційно пов'язана з темою першої частини, але нове фактурне, мелодичне і гармонічне її оформлення дозволяють маркувати її як нову тему. Вона виділяється більш вокальним характером, східним колоритом, створює відчуття томління і, як вже було в попередніх п'єсах, має елементи танцювальності. Слід підкреслити, що як і в першій темі, композитор уникає чіткої регулярності метру і постійно його змінює, що також впливає на відчуття певної імпровізаційності образу. Такти 47–55 – скорочена варійована десятитактова реприза першої теми, в якій основна мелодія проходить в різних реєстрах.

Середній розділ всієї п'єси (тт. 56-79) також побудований у простій тричастинній формі і складається з трьох проведеннь теми. Ця тема інтонаційно пов'язана з першою темою (з її двома елементами), але є контрастною до попереднього розділу. Її образ більш витончений, примхливий, мавританський. Мелодія насичена орнаментикою і рясніє різнобарвними ритмічними фігурами. Як і попередні теми, ця тема значно хроматизована і насичена звучанням нонакордів та інших дисонуючих співзвучь. Її приховану танцювальність підкреслює розмір 6/8, який не змінюється протягом всієї середини. Композитор використовує хроматизовану тональність, але з вираженою опорою.

Третє проведення (реприза, тт. 73-79) повертає тему у майже точному фактурному оформленні. Це єдиний в усьому циклі майже точний повтор у репрі, з мінімальними змінами, що спрямоване на створення ефекту герметичності і закінченості

середнього розділу в циклі. Це можна трактувати як певний ідеальний образ, що виникає в постійному русі і відозмінах попереднього розгортання.

Після цього композитор порушує стройність тричастинної форми і вводить додатковий розділ (тт. 80-90) – ще одну середину, яка виконує подвійну функцію. З одного боку, це зв'язка-перехід до репризи, з іншого – введення нової теми, яка пов'язана з першою темою. Цей весь розділ будується на витримуванні і обігруванні фадіезу, який грає важливу роль у першій темі, тому цей розділ можна сприймати як віддзеркалення теми, її тінь, коли самої теми (першої) в чистому вигляді немає, але присутні її окремі елементи. Зробимо припущення, що це трансформація домінантового органного пункту перед репризою у класиків і романтиків, яка готує репризу. Зв'язок з першою темою посилює використання окремих мотивів її середнього розділу.

Загальна реприза (тт. 91-106) повертає першу тему в зміненому фактурному і гармонічному оформленні. Вона значно скорочена (всього 16 тактів проти 55 у першому розділі), що проявляє характерні риси мислення композитора.

Кода – типова для композитора, побудована на матеріалі середнього розділу. Вона представляє поступове дімінуендо і створює ефект розчинення у просторі, який підсилюється імітаційним проведенням окремих мотивів у різних фактурних лініях і далеких регістрах, що поступово охоплюють весь діапазон роялю. В останніх чотирьох тактах як віддзеркалення, як тінь, звучить другий елемент першої теми. На нього у верхньому регістрі у двооктавному подвоєнні і збільшенні контрапунктично додається мотив з першого елемента першої теми, що створює арку до початку всієї п'єси.

Висновки. В аспекті формотворення для Шмітта найголовнішим є постійний варіаційний розвиток будь-якої теми. Композитор уникає точних повторів і завжди оновлює фактурні, гармонічні і звуковисотні параметри тематизму. Цей безперервний варіаційний розвиток спрямований на вираження постійного оновлення і створює ефект імпровізаційності у викладенні матеріалу. Водночас ця умовна імпровізаційність і тотальна варіативність скріплюються композитором застосуванням тричастинної форми, в яких репризи навіть динамізовані, створюють певну стійку формотворчу структуру.

Кожна з п'єс циклу побудована як складна тричастинна форма. Кожен розділ в цих формах, як правило, теж створює просту тричастинну форму. В простих тричастинних формах композитор використовує розвиваючі середні розділи, що також спрямовано на оновлення матеріалу і вписується в загальну парадигму постійного вар'ювання.

У фактурному аспекті слід відзначити, що для п'єс циклу є характерною багатшаровість. Часто для викладення матеріалу композитор використовує три шари – лінії – які мають самостійне значення, але взаємодіють між собою. В широкому сенсі така тришаровість віддалено нагадує багатогосні поліфонічні композиції, де кожний голос є самостійним, а загалом утворюється щільна фактура. Часто така багатшаровість фактури дозволяє композитору активно використовувати різні регістри роялю одночасно. Кожна з ліній є складною, в ній переважають октавні подвоєння, складні тремоло між руками, а також пасажі, що охоплюють великий діапазон. Все це обумовлює вкрай віртуозне і примхливе звучання матеріалу.

Тематизм композитора відрізняють політональні і поліладові нашарування, гармонічна опора на нон-ундецима- і терцдецима-акорди, які розфарбовують матеріал яскравим дисонантним звучанням. Характерними є хроматичні мотиви широкого діапазону, які можуть об'єднуватись у фрази. Для стилю композитора загалом характерно об'єднання мелодичного рельєфу і пульсуючого фону, коли мелодія ніби вбудована в усю фактуру і перегукується різними регістрами. Все це нівелює традиційну диференціацію на мелодію і фактуру і створює цілісну колористичну музичну тканину.

В ритмічному плані композитор звертається до постійної зміни метру, поліритмічності і навіть поліметричності. Як особливе ритмічне вирішення треба підкреслити нетрадиційні розміри у першій п'єсі, такі як $3/4 + 1/3$ або $4/4 + 1/4$.

Всі ці фактори стають характерними стилістичними рисами композитора і впливають на його стильові ознаки. Для них характерне вкрай барвисте колористичне звучання матеріалу, безперервний розвиток, що створюють відчуття постійної зміни образу і постійно динамізованої форми, яка стоїть на усталених арках тричастинності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Михайлова Ольга. Образний світ фортепіанних творів Ф. Шмітта на прикладі фортепіанного диптиху «Миражі». *Аспекти історичного музикознавства*. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського. 2020. Вип. XIX–XX. С. 230–247.

2. Kelly Barbara L. *A Fragile Consensus: Music and Ultra-Modernism in France, 1913–1939*. Rochester, NY : Boydell Press, 2013. 257 p.
3. Hucher Yves. Florent Schmitt: L'Homme et l'artiste ... son époque et son oeuvre. Paris : Éditions le Bon Plaisir, 1953. 280 p.
4. Loren Catherine. Florent Schmitt. Paris : Bleu Nuit Éditeur, 2012. 176 p.
5. Marceron Madeleine. Florent Schmitt. Ventadour, 1959. 48 p.
6. McCarrey Scott. Florent Schmitt and Maurice Ravel: Measured Time from the Turn of the Century. *McCarrey Scott. Perspectives on the Performance of French Piano Music*. 2014. Imprint Routledge. 235 p.
7. Mykhailova O. Piano Triptych “Shadows” by F. Schmitt as a Reflection of the French National Tradition. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. 9(3). P. 307–316.
8. Nones P. Nones P. Florent Schmitt – A French Composer Extraordinaire (Short Biography) / Florent Schmitt : website. URL: <https://florentschmitt.com/2023/04/17/> <https://florentschmitt.com/florent-schmitt-french-composer/> (date of application : 20.08.2023).
9. Florent Schmitt : website. URL: <https://florentschmitt.com/> (accessed 23.05.2024).
10. Pasler Jann. Florent Schmitt. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press. 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/> (date of application: 23.05.2024).
11. Shannon Eric Christopher. Florent Schmitt and the Lied et Scherzo, op. 54. A dissertation for degree of Doctor of Musical Arts. Norman, Oklahoma. 2015. 228 p.
12. Simeone Nigel. Making Music in Occupied Paris. *The Musical Times*. 2006. Vol. 147. № 1894. P. 23–50.
13. Sommer Sally R. Loie Fuller's Art of Music and Light. *Dance Chronicle*. 1981. Vol. 4. № 4. P. 389–401.

REFERENCES

1. Mykhailova (2020). Obraznyi svit fortepiannykh tvoriv F. Shmitta na prykladi fortepiannoho dyptykhu «Myrazhi». [The imaginary world of F. Schmitt's piano works on the example of the piano diptych «Mirage»]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*. Kharkiv : KhNUM imeni I. P. Kotliarevskoho. Vyp. XIX–XX. S. 230–247. [in Ukrainian].
2. Kelly (2013). *A Fragile Consensus: Music and Ultra-Modernism in France, 1913–1939* Rochester, NY : Boydell Press. 257 p.
3. Hucher (1953). Florent Schmitt: L'Homme et l'artiste ... son époque et son oeuvre [Florent Schmitt: The Man and the Artist ... his time and his work]. Paris : Éditions le Bon Plaisir. 280 p. [in French].
4. Loren (2012). Florent Schmitt [Florent Schmitt]. Paris : Bleu Nuit Éditeur. 176 p. [in French].
5. Marceron (1959). Florent Schmitt [Florent Schmitt]. Ventadour. 48 p. [in French].
6. McCarrey (2014). Florent Schmitt and Maurice Ravel: Measured Time from the Turn of the Century *McCarrey Scott. Perspectives on the Performance of French Piano Music*. Imprint Routledge. 235 p.
7. Mykhailova (2020). Piano Triptych “Shadows” by F. Schmitt as a Reflection of the French National Tradition. *Journal of History Culture and Art Research*. № 9(3). P. 307–316.
8. Nones (2023). Florent Schmitt – A French Composer Extraordinaire (Short Biography) Florent Schmitt : website. URL: <https://florentschmitt.com/florent-schmitt-french-composer/> (accessed 23.05.2024).
9. Florent Schmitt : website. URL: <https://florentschmitt.com/> (accessed 23.05.2024).
10. Pasler (2021). Florent Schmitt *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/> (date of application: 23.05.2024).
11. Shannon (2015). Florent Schmitt and the Lied et Scherzo, op. 54. A dissertation for degree of Doctor of Musical Arts. Norman, Oklahoma. 228 p.
12. Simeone (2006). Making Music in Occupied Paris *The Musical Times*. Vol. 147. № 1894. P. 23–50.
13. Sommer (1981). Loie Fuller's Art of Music and Light *Dance Chronicle*. Vol. 4. № 4. P. 389–401.