

СХІДНІ КАРТИНИ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ ФЕЛІСЬЄНА ДАВІДА

Енська Олена Юріївна,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0001-8860-3495

Коденко Ірина Іванівна,

кандидат мистецтвознавства, концертмейстер
кафедри сольного співу та оперної підготовки
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
ORCID ID: 0000-0003-3579-2709

Статтю присвячено творчості одного з відомих композиторів Франції XIX століття, засновнику музичного орієнталізму Ф. Давіда. Акцентовується увага на відсутності в українському музикознавстві ґрунтовних досліджень творчості композитора, особливо це стосується фортепіанної музики. Розглянуто ранній період творчості композитора, пов'язаний із подорожжю у країни Близького Сходу. Приділено увагу першому етапу його кар'єри на Сході, коли Давід після Константинополя перебував у Смирні. Наведено деякі факти з життя композитора, які мали вплив на його сприйняття східних традицій. Проаналізовано п'ять фортепіанних опусів означеного періоду, наголошено на їх програмності. Твори розглянуто у загальнокультурному та біографічному контекстах. П'єсу «Гарем» представлено як жанрову сценку-діалог між султаном і його наложницею. Визначено засоби виразності, якими композитор створив протилежні за характером образи (інтонаційно-тематичні, фактурні, динамічні, регістрові контрасти). В п'єсі «Смирна» відзначено ліричний образ-настрій, сповнений тонкої поезії і ніжності. Підкреслено роль секундних інтонацій у мелодичній лінії, прозорій фактурі, простоті гармонії, які допомагають передати атмосферу старовинного міста і створити світлий настрій. Жанрову приналежність п'єси «До мешканки Смирни» визначено як музичний портрет. Підкреслено багатогранність образу, що утворюється завдяки різнохарактерності тематичного матеріалу. Звертається увага на наявність в п'єсі двох начал – жіночого і чоловічого, протистояння яких розкрито через використання контрастів різного типу. У п'єсі «Алмея», яка поєднує в собі жанрову сцену і портрет, відзначено типову для східних танців контрастну структуру; наголошено на провідній ролі ритму в передачі атмосфери стрімкого руху, на особливостях гармонічного супроводу та фактури в швидких розділах п'єси; розкрито структурні особливості початкової теми (інтонаційне ядро з розгортанням) і її подальший варіантний розвиток, що наближає музику до національних зразків. П'єса «Спогади про Захід» розглядається як психологічна замальовка. Відзначено оригінальність розкриття програмного змісту. Визначені особливості тематизму та його розвитку, гармонічних, фактурних, ладотональних та інших засобів виразності. Розкрито смислове навантаження стильових контрастів. У висновках підкреслено значення ранніх східних п'єс для подальших творчих пошуків Ф. Давіда, спрямованих на відтворення у своїй музиці східних картин через стильові параметри.

Ключові слова: французька інструментальна музика XIX століття, музичний орієнталізм, композиторська творчість, Фелісьєн Давід, програмна музика, фортепіанні твори, жанрово-стильові особливості, національний колорит, східні образи.

Enska Olena, Kodenko Iryna. Oriental pictures in the piano pieces of Felicien David

This article is devoted to one of the most prominent French composers of the 19th century, the founder of musical orientalism, F. David. Particular attention is drawn to the lack of comprehensive studies of the composer's oeuvre in Ukrainian musicology, especially with regard to his piano music. The early period of the composer's career, associated to his travels to the countries of the Middle East, is examined. The focus is on the first stage of his Eastern career, when David stayed in Smyrna after Constantinople. Some facts from the composer's life which influenced his perception of Eastern traditions are presented. The article analyses five piano works from this period, emphasising their programmatic nature. The works are considered within their broader cultural and biographical contexts. The piece 'Le harem' is presented as a genre sketch-dialogue between the sultan and his concubine. The means of expression used by the composer to create contrasting images (intonational-thematic, textural, dynamic and register contrasts) are identified. In the piece 'Smyrne', the lyrical mood, imbued with subtle poetry and tenderness, is noted. The role of second-interval intonations in the melodic line, the transparent texture, and the simple harmony, which help to convey the atmosphere of the ancient city and create a luminous mood, is emphasised. The piece 'A une Smyrniote' has been analysed, and its genre has been identified as a musical portrait. The multifaceted nature of the character is highlighted, as conveyed by the varied nature of the thematic material. Attention is drawn to the presence of two principles in the piece – the feminine and the masculine – whose opposition is revealed through the use of various types of contrasts. In the piece 'L'Almée', which combines a genre scene and a portrait, a contrasting structure typical for Eastern dances is noted; emphasis is placed on the leading role of rhythm in conveying the atmosphere of rapid movement and on the characteristics of the harmonic accompaniment and texture in the fast sections of the piece; the structural features of the initial theme (an intonational core with development) and its subsequent varied development, which brings the music closer to national models, are revealed. The piece 'Souvenir d'Occident' is considered as a psychological sketch. The originality of the revelation of the programmatic content is noted. The features of the thematic material and its development, as well as harmonic, textural, modal-tonal and other means of expression, are identified. The semantic



significance of stylistic contrasts is emphasised. The conclusions underline the importance of the early Eastern pieces for F. David's subsequent creative explorations, aimed at recreating Eastern imagery in his music through stylistic parameters.

Key words: French instrumental music of the 19th century, musical orientalism, composer's work, Felicien David, program music, piano works, genre and style features, national flavor, oriental imagery.

Вступ. Фелісьєн-Сезар Давід (1810–1876) – відомий французький композитор, який вважається засновником музичного орієнталізму, член Академії вишуканих мистецтв Франції. За словами Ф.-Ж. Фетіса, він був «художником, що мав видатний і самобутній талант» [1, с. 240]. В середині XIX століття Ф. Давід став одним з найпопулярніших французьких митців завдяки оді-симфонії «Пустеля» і більш пізнім операм «Геркуланум» і «Лалла-Рук». Мистецький внесок Ф. Давіда був високо оцінений сучасниками – він отримав нагороду імператора Наполеона III «за твори чи відкриття, які, найімовірніше, прославлять країну і будуть створені протягом останніх десяти років» [1, с. 240]. У свій час про нього писали Г. Берліоз, Т. Готьє, А. Жюльєн, Е. де Мірекур, Е. Рейєр, К. Сен-Санс, П. Скюдю; його першими біографами ще за життя стали С. Сен-Етьєн, М. Азеведо, пізніше Р. Бранкур. Композитор працював у різних жанрах – в його доробку є пісні, хори, твори для фортепіано, камерно-інструментальна музика, симфонії, ораторії, опери.

Протягом другої половини XX століття – початку XXI століття діяльність Ф. Давіда розглядалася під різними кутами деякими американськими та західноєвропейськими музикознавцями, які висвітлювали оперну та симфонічну спадщину митця, досліджували його зв'язки із сенсімонізмом, визначали місце композитора у розвитку орієнталізму в європейській музиці (серед них П. Граденвіц, А. Мійяр, Р. П. Локк, К. Понті). Фортепіанна творчість Ф. Давіда, попри зростаючий інтерес до його постаті, залишилася поза сферою наукової діяльності зарубіжних дослідників.

В українському музикознавстві ім'я композитора іноді згадується у дослідженнях, присвячених музично-сценічному мистецтву або питанням орієнталізму XIX століття. Фортепіанна творчість Ф. Давіда, яка яскраво демонструє важливі риси романтичного мистецтва XIX століття, зокрема програмність та орієнталізм, і здійснила певний вплив на розвиток цих мистецьких явищ, на сьогодні залишається недослідженою. Все це обумовлює **актуальність** обраної теми.

Метою статті є висвітлення та характеристика ранньої фортепіанної творчості Фелісьєна Давіда в період його перебування на Сході, зокрема в Османській імперії, і визначення її особливостей та ролі у подальшому розвитку орієнтальної тематики у творчості композитора.

Матеріали та методи. Матеріалами дослідження, перш за все, стали нотні видання 1836 та 1845 років [2; 3; 4], які можна знайти на сайті archive.org; періодичні видання XIX століття, зокрема статті Г. Берліоза, Ф.-Ж. Фетіса, М. Бурже, Т. Готьє; біографічні нариси А. Азеведо і К. Бранкура, монографічні праці П. Граденвіца, К. Понті, статті з історії східної музики, а також енциклопедичні видання. Під час дослідження

творчості Ф. Давіда було використано історико-культурологічний підхід та комплекс аналітичних методів (порівняльний, музично-стилістичний, композиційно-драматургічний), метод узагальнення.

Результати дослідження. З періодичних видань XIX століття відомо, що восьмого грудня 1845 року в залі Паризької консерваторії відбулася подія, яка мала неабиякий вплив на подальший розвиток французького музичного мистецтва. Це був концерт із творів Фелісьєна Давіда, який не тільки приніс композиторові справжню славу, а й став поштовхом до розвитку французького музичного орієнталізму. Програму концерту склали вокальні і симфонічні твори Ф. Давіда (перше відділення) й оді-симфонія «Пустеля», про яку Гектор Берліоз у своїй розгорнутій статті, звертаючись до автора, написав: «Те, що ти зробив, дуже велике, дуже нове, дуже благородне і дуже прекрасне» [5]. Моріс Бурже у ранковому випуску «*Revue et Gazette musicale*», що вийшов на другий день після прем'єри «Пустелі» в *Théâtre-Italien* (15 грудня того ж року), об'явив: «Серед нас народився великий композитор» [6].

Лише за одну ніч Ф. Давід став надзвичайно відомою людиною музичної Франції, про яку писали всі газети. Один з перших біографів композитора Алексіс Азеведо згадував про вечір прем'єри 8 грудня: «Емоції слухачів були такими живими, такими потужними, такими абсолютно непереборними, що через годину і більше після закінчення концерту велика зала Консерваторії все ще була заповнена людьми, які залишилися там, щоб поговорити, повеселитися, щоб передати свої враження, заспівати один одному головні мотиви *Пустелі*, почути те, що співав сусід, і всі в один голос сказали (ймовірно, після того, як заспівали): “У нас народився великий композитор”» [7, с. 79]. Музика, яку почула публіка, зачарувала її вишуканими образами Близького Сходу і незвичайними фарбами.

Шлях композитора до цієї першої творчої вершини був тривалим і складним. У його доробку було вже багато хорових та інструментальних творів. Ф. Давід був автором ансамблевої музики для духових інструментів, багатьох інструментальних п'єс, вокальних опусів, хорових гімнів, написаних для товариства сенсімоністів, до лав якого входив і він сам. Цілу низку ранніх різножанрових творів було опубліковано у збірці перед від'їздом композитора на Схід у грудні 1832 року. Вісім частин збірки містили написані Давідом ранкові та вечірні молитви, хори, які виконувалися до і після їжі, музику, що супроводжувала церемонію прийняття чернечого вбрання, громадські пісні, а також пісні на підтримку отця Анфантена (який після суду над сенсімоністами потрапив до в'язниці). Тут були і фортепіанні п'єси, зокрема ноктюрни. Навряд чи можна визначити, який з перелічених жанрів був найбільш пріоритетним,

оскільки кожен твір ставав висловом того, що відбувалося в серці митця.

Фортепіанні твори, які було написано під час східної подорожі, у творчому доробку Ф. Давіда посідають важливе місце. Для композитора, якого доля більше, ніж на два роки закинула у країни Близького Сходу, вони виконували роль сповіді й одночасно майстерні з відтворення східних картин музичними засобами. Слід відзначити, що від самого початку подорожі у композитора було портативне фортепіано. Перебуваючи ще у Ліоні, він отримав цей подарунок від месьє Гарана (*Gharan*), прибічника вчення Сен-Сімона. Інструмент було виготовлено так, щоб він міг витримати будь-які умови довгого шляху. Наявність фортепіано давала композиторові можливість супроводжувати молитовну службу сенсімоністів, проводити благодійні концерти в різних східних містах, організовувати музичне дозвілля членів товариства. Безпосередньо для Фелісьєна Давіда інструмент став нагодою для реалізації його творчих задумів.

Під час перебування на Сході (з березня 1833 року до червня 1835 року) композитор, як повідомляють його біографи А. Азеведо [7] і П. Бранкур [8], написав 22 фортепіанні п'єси. Це були яскраві замальовки східних картин, зафіксовані у звуках пережиті почуття і особисті враження від побаченої екзотики. Свої фортепіанні твори композитор надрукував за власний рахунок у 1836 році в Парижі, одразу після повернення з Єгипту. Це був альбом у семи частинах під назвою «Східні мелодії» («*Mémoires orientales*»). У передмові Ф. Давід пояснював: «*Mémoires orientales* – це результат кочового життя молодого автора цієї збірки. Назва «Мелодії» була обрана не без ретельного обдумування. Напівварварські народи, що населяють Левант, мають мало музики, окрім кількох національних вигуків, що співаються в унісон; вони не знайомі з поняттям гармонії. Опубліковані твори часто є не більш ніж спогадами, народними темами, перенесеними на клавіатуру; назва «Мелодії» була даниною їхнім оригінальним і невідомим авторам, а також способом скромно приховати від публіки роботу гармонії, необхідну для того, щоб ця дикунська музика була приємною для наших європейських вух» [8, с. 32]. Пізніше, у 1845 році, шість частин збірки було опубліковано вдруге, але під назвою «*Brisées d'Orient*» («Подих Сходу») і з деякими змінами в назвах п'єс. Сьома частина під назвою «Мінарети» вийшла у 1845 році.

Перший «східний» твір Ф. Давід написав у Константинополі, де група місіонерів, починаючи з кінця березня, перебувала кілька днів поки їм, після чотириденного арешту за наказом султана та звільнення завдяки втручання посла Франції, не «вказали на двері». Як повідомляє А. Азеведо, причинами виявилися зовнішній вигляд сенсімоністів, який одразу привернув до них увагу султана під час його візиту до мечеті, і побоювання на тлі війни з Єгиптом, що ці дивні чоловіки можуть проникнути у гарем [7, с. 52]. Групу французів під конвоєм доставили до палацу турецького Паши, де вони вперше побачили східну розкіш внутрішнього

оздоблення. Однак переживання естетичних почуттів було швидко перервано арештом, звинуваченням у шпигунстві та погрозами покарання; особливе враження справив на сенсімоністів вигляд найнятого ними перекладача після його жорсткого допиту.

Розв'язавши конфліктну ситуацію, групу з дванадцяти осіб кількома човнами (з таємними пересадками в багатьох містах) доставили до Смірни. Тільки там сенсімоністів звільнили. Їм було дозволено їхати в будь-який кінець за їх бажанням крім Константинополя. Пригоди, що трапилися, не були приємними, але Давід отримав певні враження, зіткнувшись не тільки з культурними традиціями османів, але й із занадто суворою владою. Невдалий візит до паши розкрив Ф. Давіду деякі особливості палацових відносин та етикету, і показав, що за чарівною красою може ховатися жорстокість.

Ще перебуваючи у Франції, композитор мріяв зазирнути у гаремне життя і побачити одалісок, але потрапивши у палац, він отримав гіркий досвід спілкування з представниками влади у Константинополі і сформував власну уяву про гарем. Контрасти, які музикант побачив і відчув на собі за цей короткий період, знайшли своє відображення у невеликій програмній п'єсі «Гарем» («*Le harem*», квітень, 1833). Її персонажами стали східний володар, втілення сили і влади, і його наложниці, як уособлення жіночого начала. Протягом всього твору композитор протиставляє ці два образи.

П'єса починається темою султана: її суворий характер підкреслено нижнім регістром, рішучим пунктирним ритмом і октавним унісоном початкової фрази, а також гучною динамікою. Темі султана відповідає інша, з протилежним характером: фрази, що завершуються низхідними інтонаціями зітхання, приглушена динаміка, верхній регістр, спокійний супровід – все це створює надзвичайно м'який жіночий образ. Розгортання цієї теми періодично переривається грізними фразами султана, що утворює своєрідний діалог двох персонажів. Цікаво, що обидві теми мають одне тематичне зерно – висхідний від I до V щабля поступеневий мотив.

Після експонування цих двох образів звучить низка невеликих різнохарактерних епізодів, що втілюють різні прояви жіночого начала (ліризм, грайливість, танцювальність тощо) і які перемежаються з фразами, пов'язаними з характеристикою суворого образу султана. У репризі обидві теми проводяться послідовно, але остання висхідна фраза в октавному подвоєнні (вона присутня в обох темах як тематичне зерно) звучить впевнено, стверджувально, з гучною динамікою – в такий спосіб автор показує, що головне слово залишається за султаном.

За відомими обставинами «Гарем» був єдиною п'єсою, створеною у Константинополі. Справжнім творчим центром для Ф. Давіда стала Смірна, яка, на відміну від столиці, зустріла мандрівників дуже привітно. Тож, місіонери мали можливість, роблячи свою справу, перебувати тут протягом трьох місяців (до кінця липня 1833 року). Композитор часто зі своїми однодумцями влаштував благодійні концерти, а вечорами, сидячи

на терасі, споглядав небо та імпровізував на своєму фортепіано. В глибокій тиші міста його було чути дуже далеко, і місцеві жителі постійно вели розмови про чарівні «концерти» французького музиканта [7].

Відчуття, викликані спогляданням міста та його життя, спілкуванням з мешканцями Ф. Давід тонко відображав у творах. Поступово картинність (програмність) і психологізм стали важливими рисами його стилю. В кожній п'єсі відчуваються почуття самого композитора, викликані тим, що він бачив навколо себе. За вміння відчувати серцем і передавати це в музиці сучасники називали Давіда поетом [7; 8]. З приводу творчих задумів композитора та їх втілень, не зайвим буде навести фрагмент листа отця Анфантена Ф. Давіду. Перед від'їздом композитора до Константинополя наставник писав: «Ти повинен розповісти мені, що ти бачиш, про що думаєш і кого любиш. Ти повинен розповісти мені, чи досягають твого серця в цьому абсолютно новому світі, в який я тебе кинув, сплески нових гармоній, чи досягають душі людей з їхніми тисячами грубих голосів, праці та страждань, чи посилають молотки, пилки, шум коліс, свист вітру нові акорди твоєму слуху. Але найбільше я прошу у тебе тебе самого, твого серця» [8, с. 23]. І Давід розповідав про все у своїх творах, які ставали його сповіддю.

Одним з таких творів є коротка п'єса під назвою «Смірна» («*Smyrne*»). Її було написано на початку червня 1833 року. Після пережитих бурхливих подій у Константинополі в душі композитора знайшли відгук тиша і спокій атмосфери, неквапливість життя старовинного міста. Невеликий твір сповнений тонкої поезії та ніжності. Лірична тема, фрази якої завершуються виразними низхідними і висхідними секундовими інтонаціями, прозора фактура і проста гармонія створюють світлий настрій. Як у «Гаремі», тут також зустрічаються фактурні та динамічні контрасти, але вони є набагато м'якшими і надають лише нового відтінку. Не варто тут шукати арабські музичні інтонації – композитор, пам'ятаючи настанови Анфантена, висловлював через звуки свої враження і психологічний стан – споглядання сонячної Смірни, відчуття спокою і гармонії.

Крім цієї поетичної замальовки східного міста Ф. Давід написав музичні портрети – «До мешканки Смірни» («*A une Smyrniote*») і «Алмея» («*L'Almée*»). Жіночий образ мешканки Смірни композитор створює крізь призму власного його проживання. Експресивний та схвильований характер має низхідна за своїм рухом тема першої частини, в ній можна почути інтонації прохання. Музика середньої частини, навпаки, за характером спокійна, стримана, що підкреслюється не тільки повільнішим темпом, але й акордовою, наближеною до хоральної фактурою. Легкий відтінок танцювальності і однойменний Ре мажор додають образу світлих тонів. Лише наприкінці цієї частини звучить своєрідний діалог-протистояння: уведені тематичні фрази першої частини із динамікою *pp* (жіночий образ) переграються з повторюваними на одній висоті октавами у басовому регістрі при динаміці *ff*.

Ці октави звучать як суворе заперечення і асоціюються з чоловічим образом. В кінці скороченої репрізної частини знову звучить жіноча хоральна тема середнього розділу. Цікаво, що спочатку вона проводиться октавою нижче в основній тональності ре мінор, тихо, з додаванням до гармонії зменшеного септакорду, що лишає музику світлого забарвлення, а далі – в Ре мажорі, у верхньому регістрі, з динамікою *ff*. Проте, завершальний гучний акорд з його категоричним звучанням і мінорним забарвленням (тонічний тризвук ре мінору у нижньому регістрі) ніби ставить крапку в протистоянні жіночого і чоловічого начал – знову, як у «Гаремі», залишаючи кінцеве слово за останнім. Подібна інтерпретація художнього змісту цієї п'єси має певні підстави, якщо згадати сенсімоністську ідею вільної і рівноправної жінки, яку підтримували учні отця Анфантена, в тому числі Ф. Давід. Як зауважує А. Азеведо, на Сході композитор сподівався побачити вільних жінок, але зіткнувся з іншою, жорсткою реальністю, яку спробував передати в музиці.

З музичним портретом мешканки Смірни контрастує образ гаремної танцівниці в п'єсі «Алмея». Композитор вдруге звернувся до теми внутрішнього життя гарему. У звуках він відтворив сцену стрімкого захоплюючого своєю енергією танцю і створив образ танцівниці, яка має своїм високим мистецтвом розважати жінок знатних осіб. Структурно п'єса наближається до подвійних варіацій. Вона починається темою запального, стрімкого танцю. За традицією східної музики головним засобом виразності стає ритм. Особливу роль для його збереження грає супровід з характерною для нього акордовою пульсацією вісімками.

Увагу привертає тривале повторення на початку п'єси тонічного тризвуку у тісному розташуванні з квінтовым тоном в сопрано і підкресленням витриманого басу. Це викликає асоціацію з характерним для східної музики бурдонним звучанням чистих квінт, хоча в даному випадку Ф. Давід додає терцієвий тон, щоб, як він написав у передмові до збірки, для європейців дика музика стала приємною. Протягом всієї частини нові гармонічні вертикалі продовжують пульсацію з підкресленням басового тону. На цьому тлі розгортається мелодія. Її тематичним зерном є простий мотив, що нагадує ефект стиснутої пружини: трель шістнадцятками переходить у висхідний стрибок з поверненням до основного тону. Саме цей мотив, повторюючись у різних варіантах і з ритмічними варіюванням, що також є типовим для східної музики, утворює мелодичну лінію танцю.

Друга тема лірична, повільна, приваблює своєю пластичністю. Вона має розвинутий контур мелодії, тріольні гармонічні фігурації у супроводі, прозору фактуру, забарвлення однойменного мажору. Її надзвичайно м'який характер, який створює образ самої танцівниці, контрастує з активністю й вогненністю початкової теми. Створюючи картину танцю, композитор чергує контрастні теми і вносить в їх розвиток деякі зміни. У варіаціях на першу тему (їх три) Ф. Давід кожного разу додає все більшої напруги й активності

руху: з'являються пасажі, ущільнюється фактура, звучать септакорди, в тому числі зменшений). Лірична тема (образ алмеї), навпаки, у двох варіаціях майже не змінюється – вона проводиться у скорочених варіантах і в різних тональностях (це віддалено викликає асоціацію зі східною макамною традицією). «Алмея» завершується повторенням енергійної теми танцю, додаючи загальній композиції симетрії та завершеності.

Важливим в цій п'єсі стало те, що композитор знайшов засоби наблизити свою музику до східних зразків, які він чув навкруги у достатній кількості: побудова тематичного зерна з використанням повторювальної секундової інтонації і інтервального стрибка (ядро і розгортання в межах квінти); ритмічна і мелодична варіантність у розвитку тем та застосування принципу модальності; акордова пульсація як імітація ударних інструментів, що супроводжують рухливий танець. Ці знахідки Давід буде використовувати і в наступних опусах.

Ще одна п'єса, яку було написано у Смірні, має назву «Спогади про Захід» («*Souvenir d'Occident*»). Цікавою є сама ідея твору: автор, спираючись на стильові засоби, співставляє два образи – східний як реальність і західний як спогади. Це обумовило загальну контрастно-складену форму п'єси. Основна тема, якою починається твір, пов'язана з образом Сходу, з містом, в якому перебував Ф. Давід. Її виклад має репризну тричастинну форму із серединою розвиваючого типу. Як і в попередньому прикладі («Алмея»), тема має коротке зерно, будується на його варіантному повторенні і наповнена динамічними контрастами. Якщо на початку відчувається легкий, світлий настрій, що підкреслено ладовим забарвленням Сі бемоль мажору, використанням *staccato* і прозорим чотириголоссям, то в середині з'являються елементи експресії і напруженості через ущільнення фактури, які у репризному розділі зникають. В цілому тут можна уявити картину прогулянки вулицями старовинного міста, сповненого різноманітного життя. Умовно назвемо цю тему «темою прогулянки».

Як раптовий спогад про покинуту батьківщину звучить тема другої частини. Варто звернути увагу на те, що вона починається в Мі бемоль мажорі після Сі бемоль мажору без модуляційного переходу – співставлення тональностей має тут смислове навантаження (раптовість). В стильовому відношенні тема наближена до паризької салонної музики і нагадує ноктюрни, які вже були розповсюджені у Європі і навіть були у творчому доробку композитора, – вона має широкий діапазон, насичена гамоподібними пасажами, звучить у підтримці спокійного гармонічного супроводу. Як повернення до реальності на зміну ноктюрну приходить тема прогулянки, яка проводиться в до мінорі і в процесі свого розвитку набуває рішучого, стверджувального характеру.

Третя частина (Сі бемоль мажор) починається зі спогадів. Лунає тема ноктюрну, в кінці якої з'являється новий танцювальний елемент із синкопами – ніби ще один кадр із минулого. Наполегливе повторення теми

прогулянки, яка звучить тепер твердо і впевнено завдяки октавним подвоєнням і розширенню діапазону до трьох октав, знову повертає героя в реальний світ, але ненадовго. Коротка вальсова інтонація, що переходить у тривалий дрібний пасаж, вимагає ще раз згадати паризькі салони.

Після витриманої паузи починається четверта частина, яку можна назвати динамічною репризою. Тема прогулянки звучить в експозиційному варіанті в Сі бемоль мажорі і тільки в кінці модулює в до мінор. Вторгненням Ля бемоль мажору відмічено початок проведення чергового варіанту ноктюрна з новими модуляціями, після чого рішуча тема прогулянки (вона звучить у фа мінорі) поступово втрачає свій характер: її головний мотив, розвиваючись, формує одноголосну мелодію салонного типу, яка завершується низхідним дрібним пасажем і довгими трелями.

Важливо відмітити те, що на їх фоні двічі лунає перша фраза «прогулянки» – спочатку досить активно, а потім затихає, залишаючи тільки фрагменти трелі. Можливо, через такий неочікуваний «сплав» протилежних образів, де перша тема нібито розчиняється в другій, автор намагався передати психологічний стан, коли у свідомості минуле і сучасне поєднуються в одній точці «тут і зараз». Лише після паузи композитор остаточно повертає свого героя в реальний світ – п'єсу завершує бадьора і життєрадісна тема прогулянки. Так, через чергування образів композитор, можливо не без посмішки, створив психологічний портрет юнака, який мандрує вулицями сонячної Смірні, іноді реагує на оточення, але паралельно зазирає у своє минуле, намагаючись якомога довше затриматись у приємних спогадах.

Варто зазначити, що перші східні твори, які було написано Ф. Давідом в Константинополі і Смірні, стали першою сходинкою у пошуках засобів виразності для музичного втілення картин Сходу і створенні власного стилю. Важливим було те, що композитор відчував дух цього краю, а у незнайомому житті старовинних міст, їх дикуватих, на його погляд, традиціях бачив тонку поезію. Все це було передано у перших «східних» творах, в яких композитор знайшов засоби виразності, щоб наблизити музику до національного стилю.

Висновки. Перший період перебування Фелісьєна Давіда на Близькому Сході, зокрема в Константинополі і Смірні, не зважаючи на невелику кількість написаних фортепіанних творів, мав певне значення для подальшої творчої діяльності композитора, а саме: 1) Ф. Давід звернувся до програмності, що було в душі його часу та романтичної стилістики. Далі він продовжить писати програмну музику (фортепіанну, камерно-інструментальну і симфонічну), і яскрава картинність стане однією з характерних рис його творчості; 2) в перших п'єсах було намічено основні жанрові вектори: музичний портрет, жанрова сцена, пейзаж, психологічна замальовка; 3) в ранніх творах Ф. Давід знайшов деякі засоби виразності (інтонаційне ядро з розгортанням, варіантний розвиток мелодичної лінії, варіантність ритмічного малюнку, імітація звучання ударних інструментів, бурдонний

бас тощо), які надали його музиці східного колориту, хоча основну роботу в цьому напрямку він почне в Каїрі. Тут буде написано дві «Арабських фантазії», «Прогулянка по Нілу», «Єгиптянка», «Старий

Каїр», «Мрії», «Спогади про дитинство» та ін. Отже, аналіз другого східного періоду творчості французького композитора визначає перспективу подальшого вивчення його спадщини.

Література:

1. Fétis F.-J. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Paris : Firmin-didot, 1880. P. 240–241. URL : <https://archive.org/details/biographiemusyork01ftuoft/page/240/mode/2up>
2. David F. Brises d'Orient. Paris: Bureaux de la France musicale, 1845. URL : [https://imslp.org/wiki/Les_brisés_d%27Orient_\(David%2C_F%3%A9licien\)](https://imslp.org/wiki/Les_brisés_d%27Orient_(David%2C_F%3%A9licien))
3. David F. Les Minarets. Paris: Bureaux de la France musicale, 1845. URL : [https://imslp.org/wiki/Les_minarets_\(David,_F%3%A9licien\)](https://imslp.org/wiki/Les_minarets_(David,_F%3%A9licien))
4. David F. Mélodies orientales. Paris: Pacini, n.d.[1836]. URL : [https://imslp.org/wiki/M%3%A9lodies_orientales_\(David,_F%3%A9licien\)](https://imslp.org/wiki/M%3%A9lodies_orientales_(David,_F%3%A9licien))
5. Berlioz H. Concert de M. Félicien David // Journal des Débats. 1844. 15 décembre. URL : https://www-hberlioz-com.translate.goog/feuilletons/debats441215.htm?_x_tr_sl=fr&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=wapp&_x_tr_sch=http
6. Bourges M. Concert de M. Felicien David // Revue et Gazette musicale. 1844. № 50. 15 decembre. URL : https://archive-org.translate.goog/details/revueetgazetteму1844pari/page/410/mode/2up?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=wapp&_x_tr_hist=true
7. Azevedo A. Félicien David : coup d'oeil sur sa vie et son oeuvre. Paris : Heugel et Cie, 1863. 100 p.
8. Brancour R. Félicien David : Biographie critique. Paris : Henri Laurens, 1900. 128p. URL:<https://archive.org/details/fliciendavidbiog00bran/page/n5/mode/2up>

References:

1. Fétis, F.-J. (1880). Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Paris : Firmin-didot, pp. 240–241. [in French].
2. David F. (1845). Brises d'Orient. Paris : Bureaux de la France musicale.
3. David F. (1845). Les Minarets. Paris : Bureaux de la France musicale.
4. David F. (1836). Mélodies orientales. Paris : Pacini.
5. Berlioz H. (1844). Félicien David. *Journal des Débats*. Paris, 15 décembre. [in French]
6. Bourges M. (1844). Concert de M. Felicien David. *Revue et Gazette musicale*. № 50. 15 decembre. [in French].
7. Azevedo A. (1863). Félicien David : coup d'oeil sur sa vie et son oeuvre. Paris : Heugel et Cie, 100 p. [in French].
8. Brancour R. (1900). Félicien David : Biographie critique. Paris : Henri Laurens, 128 p. [in French].

Дата першого надходження статті до видання: 27.03.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.04.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026