

УДК 81.37:781.2:785.73:78.071.1(44)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-21>

Анна СОТНИКОВА,
orcid.org/0009-0008-0319-1515
наукова аспірантка, викладачка кафедри камерного ансамблю
Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової
(Одеса, Україна) annasottovoce@gmail.com

СЕМАНТИЧНА ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТРІО В ТВОРЧОСТІ ФРАНЦУЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Стаття присвячена дослідженню еволюції жанру інструментального тріо у творчості французьких композиторів XIX–XX століть. Увагу фокусовано на виявленні семантичних трансформацій, які відбувалися під впливом художньо-естетичних зрушень епохи модерну та неокласицизму. Відзначено відхід французьких авторів від класико-романтичних традицій до пошуку нових органологічно-ансамблевих сполучень, художньо-виражальних засобів, тембрових сполучень та композиційних структур.

На сьогодні в українському музикознавстві існує потреба у поглибленому науковому аналізі проблематики художньо-семантичного та тембрально-органологічного оновлення жанру інструментального тріо у французькій музиці зазначеного періоду (існують праці О. Берегової, Н. Дикої, П. Задерацької, В. Заціхи, Л. Кияновської, Л. Ланцуті, О. Пономаренко, І. Похилої, С. Павлишин, Б. Сюті, Т. Щириці та ін.). Необхідним постає комплексний підхід у визначенні провідних тенденцій трансформації жанру інструментального тріо, для чого нами виокремлені органологічний, тембральний, семантично-програмний аспекти.

Метою роботи є комплексне дослідження процесів семантичної трансформації жанру інструментального тріо у творчості французьких композиторів другої половини XIX – першої половини XX століття. Завдання включають: визначення історичних передумов змін; виявлення інновацій у трактуванні інструментального складу, фактури та форми; аналіз особливостей втілення програмності та позамузичних асоціацій; систематизацію отриманих даних для формування цілісної картини еволюції жанру.

Узагальнені результати дослідження свідчать про те, що французькі композитори цього періоду відіграли ключову роль у переосмисленні та збагаченні жанру інструментального тріо. Виявлено значне розширення його семантичного поля: від лірико-драматичних творів (К. Сен-Санс, С. Франк) до зразків із вираженими імпресіоністичними (К. Дебюссі, М. Равель), неокласичними (Ф. Пуленк, Д. Мійо) та навіть елементами джазової естетики. Композитори активно експериментували з тембровими сполученнями (наприклад, використання флейти, альту та арфи у Т. Дюбуа, К. Дебюссі, М. Боні, А. Жоліве, Ж.-М. Дамаза), що збагатило образний світ новими сюжетами та сприяло відходу від традиційної жанрово-органологічної структури. Ці трансформації відображають загальні культурні та естетичні зміни епохи та підкреслюють гнучкість і об'ємний художньо-смісловий потенціал жанру.

Ключові слова: французькі композитори, жанр інструментального тріо, семантична трансформація жанру, органологічні інновації, нова ансамблева тембральність.

Анна SOTNIKOVA,
orcid.org/0009-0008-0319-1515
PhD student, Lecturer at the Chamber Ensemble Department
The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
(Odesa, Ukraine) annasottovoce@gmail.com

SEMANTIC TRANSFORMATION OF THE INSTRUMENTAL TRIO GENRE IN THE WORK OF FRENCH COMPOSERS

The article is devoted to the study of the evolution of the instrumental trio genre in the work of French composers of the 19th–20th centuries. Attention is focused on identifying semantic transformations that occurred under the influence of artistic and aesthetic shifts of the modern era and neoclassicism. The departure of French authors from classical-romantic traditions to the search for new organological-ensemble combinations, artistic and expressive means, timbre combinations and compositional structures is noted.

Today, Ukrainian musicology needs an in-depth scientific analysis of the problems of artistic-semantic and timbral-organological renewal of the instrumental trio genre in French music of the specified period (there are works by O. Beregovaya, N. Dyka, P. Zaderatska, V. Zatsikha, L. Kiyanska, L. Lantsuta, O. Ponomarenko, I. Pokhyla, S. Pavlyshyn, B. Syuta, T. Shchyrytsa, etc.). A comprehensive approach is needed to determine the leading trends in the transformation of the instrumental trio genre, for which we have identified organological, timbral, semantic-programmatic aspects.

The aim of the work is a comprehensive study of the processes of semantic transformation of the instrumental trio genre in the work of French composers of the second half of the 19th – first half of the 20th century. The tasks include: determining the historical prerequisites of changes; identifying innovations in the interpretation of instrumental composition, texture and form; analysis of the features of the implementation of programmatic and extra-musical associations; systematization of the obtained data to form a holistic picture of the evolution of the genre.

The generalized results of the study indicate that the French composers of this period played a key role in the rethinking and enrichment of the instrumental trio genre. A significant expansion of its semantic field has been revealed: from lyrical-dramatic works (C. Saint-Saëns, S. Franck) to samples with pronounced impressionistic (C. Debussy, M. Ravel), neoclassical (F. Poulenc, D. Millau) and even elements of jazz aesthetics. Composers actively experimented with timbre combinations (for example, the use of flute, viola and harp in T. Dubois, C. Debussy, M. Bony, A. Jolivet, J.-M. Damaz), which enriched the figurative world with new plots and contributed to the departure from the traditional genre-organological structure. These transformations reflect the general cultural and aesthetic changes of the era and emphasize the flexibility and voluminous artistic and semantic potential of the genre.

Key words: French composers, instrumental trio genre, semantic transformation of the genre, new ensemble timbre.

Постановка проблеми. В українському музикознавстві існує потреба у поглибленому науковому аналізі проблематики художньо-семантичного та тембрально-органологічного оновлення жанру інструментального тріо у французькій музиці зазначеного періоду. Необхідним постає комплексний підхід у визначенні провідних тенденцій трансформації жанру інструментального тріо, для чого нами виокремлені органологічний, тембральний, семантично-програмний аспекти.

Аналіз досліджень. У вітчизняному музикознавстві жанр тріо розглядається у працях О. Бергової, Н. Дикої, П. Задерацької, В. Заціхи, Л. Кияновської, Л. Ланцути, Л. Повзун, О. Пономаренко, І. Похилої, С. Павлишин, Б. Сюті, Т. Щириці та ін.

Н. Дика досліджувала жанр фортепіанного тріо на матеріалі виконавського репертуару Львівського фортепіанного тріо (Дика, 2002, 2011, 2015). Л. Повзун відмічає, що в історії камерних жанрів саме фортепіанне тріо розглядалось як один з ключових стрижневих жанрів камерно-ансамблевої творчості (Повзун, 2016).

У зарубіжній музикознавчій традиції цей жанр досліджували, зокрема, Namer L., Howat R., Kelly B. L., Lesure F., Marnat M., Maurice J., Nectoux J.-M., Pettitt S., Smallman B.

Мета статті. Дослідження процесів семантичної трансформації жанру інструментального тріо в творчості французьких композиторів XIX–XX століть. Спостерігаємо яскраві та самобутні процеси трансформації зазначеного жанру у взаємодії з національною французькою композиторською традицією.

Виклад основного матеріалу. Французька камерно-інструментальна музика XIX–XX століть є особливим вектором у розвитку європейської музичної культури, в якому віддзеркалюються процеси естетичної трансформації, жанрової диференціації та стилістичного оновлення. Тріо

як один із найбільш стійких і, водночас, органологічно та семантично гнучких жанрів камерного стилю, постало полем експерименту та простором для втілення нових художніх установок, де напруга між традицією та новаторством досягла особливого ступеня виразності. Французька традиція, що тяжіє до художньої вишуканості звукової матерії, тонкощів ансамблевої фактури та елегантності формоутворення, до кінця XIX століття входить у фазу переосмислення колишньої парадигми, в якій салонність, як вираз певного соціокультурного замовлення, поступається місцем більш витонченим і концептуально насиченим зразкам.

Інструментальне тріо, що склалося у класично-романтичному прямуванні як модель функціонально-рольової рівноправної взаємодії скрипки, віолончелі та фортепіано, у Франції довгий час зберігало статус жанру, асоційованого переважно з камерним музикуванням, інтимною обстановкою та елітарним колом сприймаючих. Протягом майже всього XIX століття в цьому жанрі переважали зразки, в яких пріоритет мелодико-ліричного початку, що нерідко поступається технічній легкості та витонченості письма, виявлявся вище глибинного драматургічного опрацювання. Такими риси вирізняються, зокрема, тріо Р. де Буадеффра, Ф. Давіда, Т. Дюбуа та інших представників «другого ешелону» французької романтичної школи. Незважаючи на окремі досягнення в сфері тематичної розробки та колористики, ці твори багато в чому підпорядковані духу свого часу – прагненню до благозвучності, формальної збалансованості та елегантного фразування, що, проте, не дозволяє розглядати їх як повноцінний внесок у еволюцію жанру тріо в європейському контексті.

Рубіж XIX–XX століть ознаменувався посиленням уваги до камерних жанрів із боку композиторів, орієнтованих на переоцінку естетичних засад романтичної традиції, у цьому ключову

роль відіграла постать Сезара Франка, хоча його знамениті фортепіанні тріо й передують зазначеному періоду. Важливий внесок у цей процес зробили його учні, насамперед Венсан д'Інді та Ернест Шоссон, у творах яких проявляється прагнення до синтезу вагнерівського драматизму та французької вишуканості фактури: перше Тріо д'Інді для кларнету/скрипки, віолончелі та фортепіано B-dur, op. 29 (1887), вже демонструє відхід від ідеалу французької камерності – тематичний розвиток набуває драматургічної, динамічної та фактурно-ансамблевої насиченості, а гармонічна мова, залишаючись у рамках мажорно-мінорної системи, насичується постромантичними барвами. Тяжіння до архітектонічної цілісності, драматургічної логіки та тематичної трансформації свідчить про прямування жанру віднайти «нове обличчя» в умовах пізнього романтизму.

Особливу роль у збагаченні камерного мислення відіграли композитори французької «Шістки» та близькі до неї за естетичними запитами, зокрема, Жак Ібер. Хоча тріо як жанр не стало центральним у їх творчості, окремі зразки свідчать про радикальну зміну інтонаційної мови та формотворної структури. Тут показовим виявляється вплив як французької традиції, так і новітніх тенденцій модернізму, експресіонізму, і навіть елементаризації музичного матеріалу під впливом естетики наївного і «об'єктивного» письма. Однак ще до появи цих тенденцій, у перехідному десятилітті 1890–1900-х років, проявився новий імпульс у жанрі тріо, пов'язаний з іменами Габрієля Форе, Клода Дебюссі та Моріса Равеля.

Г. Форе, що постає своєрідною ланкою між романтизмом і імпресіонізмом, привніс у розвиток тріо ту міру інтелектуалізму та емоційної стриманості, яка стала відмінною рисою зрілого французького камерно-інструментального стилю. Його фортепіанне тріо d-moll, op. 120 (початок 1920-х років) – твір пізнього періоду, що демонструє граничну концентрацію емоційно-виразових засобів та, водночас, прозорість ансамблевої фактури. При цьому внутрішня напруженість, ритмічна гнучкість і найтонша робота з гармонією виводять цей твір за межі постромантичної традиції. Відмова від показової емоційності, переважання лінійного мислення та тонка рівновага між інструментальними голосами свідчать у тріо Г. Форе про семантичні збагачення у напрямку модерністської суворості як відмови від традиційних красивих форм у бік більш строгих, аскетичних, та структурно орієнтованих рішень.

К. Дебюссі та М. Равель, у свою чергу, представляють два різні підходи до оновлення жанру:

якщо перший камерний твір Дебюссі – Фортепіанне тріо G-dur (1880), що залишається в ореолі романтичної стилістики, демонструє залежність від традиції, то зрілі його опуси орієнтовані на інші зразки – символізм, неокласицизм тощо. Хоча він не залишив зрілого тріо саме у класичній формі, його загальний вплив на цю жанрову модель відчувається у використанні модальної гармонії, пластичності форми та оркестрального підходу до фактури. У Сонаті для флейти, альту та арфи (1915) Дебюссі поєднує риси імпресіонізму з неокласичними тенденціями, на що вказує й назва твору. Фактура Сонати істотно відрізняється від фактури Фортепіанного тріо. Ця соната є абсолютним контрастом для розуміння жанру фортепіанного тріо, вона є зверненням до барокових тріо-сонат. До того ж, тут спостерігаємо відмову від форми сонатної циклічності, а звернення, скоріше, до принципу сюїтності (докладніше дивитися – Сотнікова, 2025: 108-111). Тріо Равеля a-moll (1914) постає одним з найяскравіших творів його камерної музики: поєднання чіткої конструктивності з витонченою колористикою, використання метричних та ритмічних симетрій, звернення до фольклорних моделей (баскські, вірменські елементи) та концептуальна опрацьованість усіх чотирьох частин свідчать про радикальне оновлення жанру.

На тлі цих тенденцій особливу увагу викликає феномен взаємодії загального культурного контексту з органологічною та семантичною трансформацією французького тріо fin de siècle. Соціальна функція камерного музикування змінюється: салон як інституція остаточно втрачає провідні позиції на користь професійних концертних просторів. Нова публіка вимагає інших естетичних критеріїв – смислової глибини, інтелектуальної напруги, художньої цілісності. У цьому контексті тріо набуває статусу лабораторії музичної форми, де виробляються інноваційні принципи композиційного мислення, а діалог традиції та модерну набуває гранично насичених форм.

Слід підкреслити роль концертно-виконавської практики, яка вплинула на формування нових художньо-естетичних засад інструментального тріо. Підвищення технічного рівня камерних ансамблів, розвиток концертного репертуару, поява професійних виконавських тріо-складів (наприклад, Trío Pasquier з 1927 року у Франції) сприяли збагаченню виразових та органологічних можливостей жанру. Важливу роль у цьому зіграла творчість французьких композиторів, які розглядали жанр інструментального/фортепіанного тріо не як усталений стрижень скрипка – віолончель –

фортепіано, а як ексклюзивний художньо-звуковий простір, що здатен до тембрально-інструментального та художньо-семантичного оновлення.

На особливу увагу заслуговує розгляд трьох художньо-стильових прямувань, завдяки яким жанр тріо вступає у фазу авангардного переосмислення: пов'язане з впливом імпресіонізму та його пролонгації, де фокус зміщується у бік тембрально-звукового колориту, текстурної мінливості та модального різноманіття; лінія, орієнтована на конструктивізм, симетрію та абстрактну архітектоніку (риси, що яскраво проявляються у творчості Равеля); експресіоністська та неокласична течія, що активізувалися у міжвоєнний період, що сприяло перетворенню жанру інструментального тріо на семантичний простір інтенсивних стилістичних контрастів та жорсткої тематичної роботи.

У цьому аспекті фокусуємо увагу на постатях композиторів, які не отримали широкого міжнародного визнання, зокрема, Флоран Шмітт у «Sonatine en trio» («Сонатина у тріо») для флейти, кларнету та клавесину/фортепіано, ор. 85 (~1935), демонструє еkleктичний синтез вагнерівського зрілого романтизму, французької декоративності та неокласичного структурного мислення. Цей твір відрізняється граничною насиченістю фактури, напруженою хроматикою та рельєфною драматургією, де кожен інструмент несе самостійне інтонаційне навантаження. Тонка рівновага між декламаційністю і текстурною плинністю надає твору риси стилістичної множинності – ознаки перехідного часу.

До кінця 1920-х років жанр інструментального тріо у творчості французьких композиторів звільнився від попередніх стилістичних канонів. Показово, що навіть композитори, які прагнули до легкості та лаконізму (наприклад, Франсіс Пуленк), звертаючись до камерних ансамблів, віддавали перевагу іншим формам – сонатам-дуетам і, рідше, тріо, саме це й демонструє процеси переосмислення усталених показників жанру: тріо як форма співіснування трьох рівноправних голосів вже не є очевидною, а вимагає певної мотивації та концептуального обґрунтування, стає не просто камерним опусом, а філософським твердженням, здатним структурувати нові форми часу, пам'яті та звуку, пропонує метафізичну модель камерної музики, зосереджену на концепціях вічності, ритуалу та внутрішньої трансцендентності, де автори ще більше заглиблюються в генетичні основи камерності як особливого філософського змісту та інтимних особистісних почуттів, у чому можна спостерігати зміну філософсько-естетичних орієнтирів епохи, нової екзистенційності, медита-

тивності, аемоційності. Як відмічає Л. Повзун, «Генетичний код камерних жанрів містить ядро смислової ознаки камерності як спрямованості у вищу духовну сферу, що обумовлено тривалим перебуванням у єдиних історичних та художніх умовах з музикою сакральною, і хоча в процесі розвитку камерно-інструментальні жанри зазнали впливу багатьох історично-естетичних напрямків, смисловий фундамент – відчуття високості, заглибленості у сокровенні куточки душі, закладений в бароковий період, зберігається як головна «пам'ять жанру». Сміслові ознаки камерності, народжені бароковою епохою, існують в якості генетичного «ядра» у різновидах камерно-ансамблевої творчості і, доповнюючись новими рисами, притаманними кожній наступній історичній епосі, не втрачають своїх специфічних першоджерел...» (Повзун, 2018: 388).

Таким чином, тріо XIX–XX століть у французькій музиці йде шляхом модифікації від усталених жанрових канонів до авангардних інновацій. Якщо на початку цього процесу тріо сприймалося як форма приватного музикування (що відобразилося, зокрема, в творчості Рене де Буадеффра), підпорядкована естетичним запитам світської аудиторії, то до середини XX століття воно збагачується глибинними філософськими та естетичними смислами. Подолання салонних просторів не означало відмову від вишуканості та камерно-звукової витонченості, але передбачало зміну художньо-фактурної парадигми: від декоративної легкості до архітектонічної суворості, від емоційної доступності до структурної складності, від поверхневої «приємності» до інтелектуальної насиченості. Французьке тріо цього періоду виявляє водночас риси як європейської традиції, так і радикальних інновацій сучасних авангардних течій, де камерність стає формою художнього опору буржуазному смаку, гармонії, лінійному часу (Морис, 1992: 27).

Слід відзначити, що жанрові зміни в інструментальному тріо в творчості французьких композиторів цього історичного періоду проходили в багатшаровій стильовій еволюції мистецтва в цілому, зокрема, у сфері музичного мистецтва, всотавши художні чинники досить різних, паралельно існуючих художніх прямувань: співіснування традиційних тенденцій та новаторства, ремінісценцій класичних моделей та їх деконструкції; жанрова циклічність тріо в цей період стає рухомою: в одних випадках вона зберігає прихильність до класичної структури, в інших же – прагне вільного, асиметричного розгортання, часом майже сюїтного характеру, в дусі нової

французької модальності. У творчості французьких композиторів можна окреслити певну жанрово-семантичну та тембрально-органологічну типологію у жанрі фортепіанного тріо. Зокрема, зазначимо, що деякі з композиторів створювали тріо виключно усталеної органологічної структури (С. Франк, Е. Шоссон, М. Равель, Г. Форе, Ж. Тайфер, А. Ман'яр, Е. Лало, Б. Годар, А. Ребер, Е. Гюе, Ж. Крас, О. Тансман, М. Лабей. С. Шамінад, Г. Лекьо, А. Онеггер, Л. Дюрей, Ш.-М. Відор, Ф. Давід, Р. де Буадефр, Л. Бертен, М. Жаелль, Ж. Онслоу, Ш. Турнемір, Гі Ропарц, Ш. Алькан, Л.-Т. Гуві, А. Літольф, А. де Кастільон та інші); деякі, відповідно, презентували тріо-твори з інноваційною органологічною структурою (А. Брод, Т. Лальє, Ж. Ібер, Ф. Пуленк, А. Реньє, А. Соге, А. Жоліве, Ж. Франсуа, Ф. Шмітт, Ж.-М. Дамаз, Ф. Гобер, М. Дюпре, Д. Мійо, М. Еммануель, А. Дютійє та інші), а деякі відходили від класичних канонів поступово, що стосується й вибору інструментів, і кількості частин, наявності в них назв (і яких саме назв), форми кожної з частин, тобто, деякі з них носили синтетичний характер, в якому об'єднувалися обидві вищезазначені характеристики (К. Дебюссі, К. Сен-Санс, А. Руссель, Г. П'єрне, В. д'Інді, М. Боні, Л. Фарранк, Ж. Міго, Т. Дюбуа, К. де Гранваль, Л. Дюрозуар, А.-Ж. Бертіні та інші). Вищезазначені чинники – художньо-семантичні, жанрово-естетичні, тембрально-органологічні – суттєво вплинули на еволюцію жанру інструментального тріо. Зокрема, цю трансформацію спостерігаємо в сюїтності, необароковості, програмності Сонати для флейти, альту та арфи F-dur К. Дебюссі; також сюїтність та відповідна програмність присутня у фортепіанних тріо №1 (з можливістю органологічної заміни кларнет/скрипка) та №2 В. д'Інді, в якому, наприклад, характер у назвах частин не завжди співпадає з їх загальноприйнятним тлумаченням у сюїтній традиції; Фортепіанне тріо Гійома Лекьо c-moll з дуже оригінальними формами, які зазначені у вигляді темпів-назв перед кожною з них, крім нумерації. В дусі його вчителя, С. Франка є циклічність, де теми «кочують» з частини до частини, емоційний діапазон від трагізму до просвітленої кульмінації, густа поліфонічна фактура, що нагадує оркестрову, інтенсивна насиченість гармоній: часті модуляції, хроматика, незвичайні каданси. Масштабним є Фортепіанне тріо К. Сен-Санса №2 e-moll, в якому частин навіть п'ять; деякі програмні твори (та, водночас, для оригінального складу) авторки Мел Боні: «Chant nuptial» («Весільна пісня») для скрипки, арфи та органу, «Hommage à Debussy» («Данина Дебюссі») для флейти, альту та арфи);

«Terzettino» Es-dur для флейти, альту та арфи Теодора Дюбуа (нагадаймо, що це перший камерний тріо-твор для подібного складу у французькій композиторській традиції); Тріо ор. 55 для скрипки, віолончелі та органа Марселя Дюпре; «Фантазія» для горну, арфи та фортепіано Люсьєна Дюрозуара та інші. Різноманіття композиційних форм, програмних прямувань, в яких семантично-органологічне наповнення та зміна структурності, специфіки циклічності зумовлені не лише естетичними, а й соціокультурними факторами, зокрема, зміною інституційного замовлення, емансипацією композиторської індивідуальності та самого значення камерних жанрів в музичній ієрархії.

Жанр тріо, який сформувався у творчості європейських композиторів, передбачав здебільшого участь струнних інструментів, а в творчості французьких композиторів сюди увійшли також і духові інструменти, які надають звучанню легкості, нового тембрального забарвлення, незвичних доти акустично-просторових ефектів. Спостерігається тенденція оновлення основ жанру тріо за участю двох різних духових інструментів, зокрема, «Фантазія в тріо в іспанському стилі» № 1 для гобою, фагота і фортепіано B-dur, ор. 5 Анрі Брода; «Tarantella» для флейти, кларнета та фортепіано a-moll, ор. 6 Каміля Сен-Санса; Терцет для гобою, фагота та фортепіано d-moll, ор. 22 Теодора Лальє; Тріо для гобою, фагота та фортепіано, FP 43 Франсіса Пуленка; «Sonatine en trio» («Сонатина у тріо») для флейти, кларнета та клавесину/фортепіано, ор. 85 Флорана Шмітта; «5 images pour Saint Louis» («5 образів для Святого Луї») для флейти, гобою та клавесину Анрі Соге; «Le premier livre de divertissements français» («Перша французька книга розваг») для флейти, кларнета та арфи Жоржа Міго; Тріо для гобою, фагота та фортепіано Жана Франсуа; «Pastorales de Noël» («Різдвяні пасторали») – 4 п'єси для флейти, фагота та арфи Андре Жоліве; Тріо для флейти, гобою та фортепіано Жана Мішеля Дамаза; «Tarantella» Філіпа Гобера для флейти, гобою та фортепіано; Соната Моріса Еммануеля для фортепіано, флейти та кларнета, ор. 11; «Aldebourgh 85» для тріо гобою, клавесину та перкусії Анрі Дютійє; Тріо «De Salon», ор. 8 для гобою, фагота та фортепіано Клеманс де Гранваль тощо, де є очевидною рівноправність між учасниками ансамблю, на відміну від традиційних відомих складів духових фортепіанних тріо.

В окреслений період модифікації жанру у французькій композиторській традиції флейта, яка створює неповторний тембровий ефект завдяки своїм звуковим якостям прозорості, ефемерності,

вишуканості, використовується все частіше, ніж, наприклад, у класицистський період, як повноцінний, а не альтернативний тембральний партнер, що стає майже обов'язковим у ансамблі, і ніхто не використовує флейту в ансамблі так часто, як французи: наприклад, у «Тарантеллі» для флейти, кларнету та фортепіано a-moll, ор. 6 та в «Романсі» для скрипки/флейти, фісгармонії/органу та фортепіано/арфи B-dur, ор. 27 К. Сен-Санса; у Сонаті №2 для арфи, флейти та альту F-dur, L 137 К. Дебюссі; також – в «Interludes» («Інтерлюдії») Ж. Ібера для клавесину/арфи, флейти та скрипки; у Тріо №1 для флейти, альту та віолончелі F-dur, ор. 40 А. Русселя; у «Sonata da camera» («Камерна соната») для флейти, віолончелі та фортепіано C-dur, ор. 48 Г. П'єрне; у «Suite en trio» («Сюїта у тріо») для флейти, скрипки та фортепіано e-moll, ор. 59 та «Suite orientale» («Орієнтальна сюїта») для скрипки/флейти, віолончелі та фортепіано, ор. 48, у «Scènes de la forêt» («Лісові сцени») для флейти, рогу та фортепіано / флейти, альту та арфи, ор. 123, у «Hommage à Debussy» (Тріо «Данина Дебюссі» для флейти, альту та арфи) М. Боні; у Тріо мі-бемоль мажор, ор. 44 для кларнета/скрипки, віолончелі та фортепіано та Тріо мі мінор, ор. 45 (для флейти, віолончелі та фортепіано) Луїзи Фарранк; а також – у «Petite suite» («Маленька сюїта») – 5 п'єс для флейти, альту та арфи Андре Жоліве; у Тріо для флейти, скрипки та клавесину Жоржа Міго; у Тріо для фортепіано, флейти та арфи Жана Франсуа; у двох тріо – для флейти, віолончелі та арфи та для флейти, альту та арфи Жана-Мішеля Дамаза, а також у інших тріо.

З нашої точки зору, в явищі програмності можна окреслити два типи: *зовнішня програмність* та *внутрішня програмність*. Зовнішня програмність передбачає рефлексії, що викликає авторська назва твору, спрямовуючи увагу виконавців та слухачів у певне сюжетне русло всього цілого твору. Внутрішня програмність передбачає конкретизацію кожної частини/п'єси циклу (а зовнішня передбачає якусь сюжетну лінію). Наприклад, «Інтерлюд» – це невеличка п'єса чи музичний уривок, що виконується між частинами музичного твору чи між актами вистави, а, зокрема, в жанрі тріо він може бути назвою частини (як, наприклад, у другій частині Сонати К. Дебюссі для флейти, альту та арфи), але це не є прямою/зовнішньою програмністю, як, наприклад, у Ж. Ібера в його «Інтерлюдях», Ш.-М. Відора у *Soir d'Alsace* («Вечір в Ельзасі») для фортепіанного тріо, у Ж. Краса в «*Voyage Symbolique (premier trio) pour trio avec piano*» («Прем'єр-тріо "Символічна подорож" для фортепіанного тріо»), у «*Suite orientale*» («Орієн-

тальній сюїті») та майже всіх інших тріо М. Боні, окрім «*Suite en trio*» («Сюїта у тріо»). Отже, жанр тріо, яким композитори надали певну програмну назву, можна, в свою чергу, диференціювати за декількома ознаками: наприклад, ознаки зовнішньої програмності спостерігаємо, серед інших, у творах Ж. Ібера, М. Боні, А. Брода, К. Сен-Санса, А. Жоліве, Ф. Гобера, А. Соге, А. Дютійє, а внутрішню програмність у тріо можна окреслити/зафіксувати в творчості таких композиторів, як К. Дебюссі, В. д'Інді, Г. Лекьо та інших. Тим часом, у «*Sonata da camera*» («Камерна соната») для флейти, віолончелі та фортепіано C-dur, ор. 48 Г. П'єрне спостерігаємо акцент на назву твору та наявність назв у кожній з трьох частин (Prélude, Sarabande, Finale). Безумовно, зовнішня програмність передбачає більш конкретні образи сприйняття/трактування твору, стосовно внутрішньої – тут автори залишають виконавцям та слухачам більш розгорнутий асоціативний простір для вражень, але ж із певними натяками, що є невід'ємною ознакою імпресіонізму.

Існує низка тріо, де відбувається звернення до барокових традицій альтернативної заміни інструментів ансамблевого складу для того, щоб втілювати звучання одного й того ж твору в різних тембральних палітрах. Наприклад, у «Романсі» для скрипки/флейти, фісгармонії/органу та фортепіано/арфи B-dur, ор. 27 К. Сен-Санса, тобто, фісгармонія та фортепіано, фісгармонія та арфа – все це є пошуки нового ансамблевого різноманіття, коли твір в результаті заміни одного/декількох складових тембру набуває абсолютно нового звучання. В «*Suite orientale*» («Орієнтальна сюїта») для скрипки/флейти, віолончелі та фортепіано, ор. 48 та в «*Scènes de la forêt*» («Лісові сцени») для флейти, рогу та фортепіано/флейти, альту та арфи, ор. 123 Мел Боні очевидним є звернення до барокової традиції альтернативної заміни інструментів. Нагадаймо, що виконання Сонати К. Дебюссі для трьох інструментів, Тріо А. Реньє для арфи/фортепіано, скрипки та віолончелі, Тріо для скрипки, віолончелі та арфи, програмних «Інтерлюдів» для клавесину/арфи – флейти – скрипки та «Арії» Ж. Ібера також передбачає виконання різними інструментальними складами. Нагадаймо, що «Арія» (Вокаліз-Етюд) була створена спочатку як вокальний дует сопрано та фортепіано, але автор аранжував свій твір для багатьох інших складів, відповідно, залучає ще й флейту, скрипку, альт, арфу, саксофон-альт в інших тональностях, теситурах, створюючи унікальні темброві поєднання. До речі, це є перший експеримент Ібера з тембральністю в жанрі тріо. За рахунок експресивності

та ліричності інструменти можуть яскраво проявити свої мелодичні можливості. Відомо 11 авторських комбінацій виконання цього твору, який робить «Арію» яскравим прикладом нового відношення до тембральності, розкриття тембральних художніх прийомів, застосованих композитором (докладніше – Сотнікова, 2025: 111-114).

Цікаво відзначити, що саме камерний жанр, з його стриманим масштабом та привабливістю для інтелектуально підготовленої аудиторії, постає у ХХ столітті тим художньо-семантичним простором, де композитори відчували найбільшу свободу від комерційного тиску та впливу академічної традиції. У цьому сенсі тріо проявило себе як жанр внутрішньої автономії, що було особливо цінним у контексті модерністського розриву з масовими формами сприйняття. З іншого боку, очевидна інтимність камерної традиції забезпечувала особливо інтенсивну взаємодію виконавців зі слухачами та своєрідну саморефлексивність безпосередньо завдяки своїй замкненості, створенню специфічного простору, де кожен елемент набував виняткової значущості. Такий стан жанру також відповідав культурній атмосфері *fin de siècle*, з її схильністю до психологізації, індивідуалізму, прихованої експресії та символічного багатства.

Безумовно, художньо-семантичне, тембрально-органологічне та жанрово-структурне оновлення тріо не означало повної відмови від його попередньої естетики. Навіть авангардні твори зберігають відлуння вишуканої чутливості, яка складала суть французької салонної традиції. Однак сама ця естетична сфера тепер трансформується: із зовнішнього блиску вона перетворюється на внутрішню напругу, зі світської життєвості – на рефлексивну глибину, із поверхневої орнаменталізації – на експресивну деталізацію, що сприяє загальній драматичній єдності. Еволюція жанру інструментального тріо в творчості французьких композиторів, відповідно, стає частиною більш загального процесу переосмислення музичної мови: від тональності до модальності, від мелодії до фактури, від лінійного до поліфонічного часу.

Таким чином, жанр інструментального тріо на цьому історичному етапі відображає не лише динаміку художньо-естетичних трансформацій, а й моделює нові способи осмислення форми, часу та звуку, тембру та ансамблю як такого. Його історія – це не просто зміна стилів та авторських технік, а хроніка розвитку композиторської суб'єктивності на тлі кризи романтичної універсальності. Від салонної легкості до структурної складності, від передбачуваної форми до концептуальної напруги, від інструментальної усталеності

до фактурної мобільності – ось шлях, який пройшов жанр тріо протягом десятиліть у творчості французьких авторів. Тріо, опинившись в епіцентрі цих трансформацій, стало не лише свідком, а й активним учасником формування музичного модернізму, залишивши унікальний слід в історії європейської камерної культури.

Проведений історичний екскурс дозволив дійти висновку про те, що процес семантичної трансформації жанру інструментального тріо у французькій композиторській традиції полягає не у відмові від жанрових основ як таких, а у збагаченні та в глибинному переосмисленні тембрально-органологічних, художньо-інструментальних та жанрово-семантичних засад: фортепіанна фактура, поступаючись традиційній оркестральності, спрямовується до витонченості музичної естетики французького клавесинізму барокової доби; водночас, фортепіано часто залучається до звукового мімезису, імітуючи темброві звучання арфи, клавесину, клавикорду, челести, органу, фісгармонії, а також флейти, гобою, віолончелі, контрабасу тощо. Скрипка та віолончель, у свою чергу, перестають виконувати виключно мелодійні функції: вони набувають фактурної автономності, залучаються до поліметричних структур, також постають носіями нестандартних тембрових ефектів. Таким чином, принцип ансамблевої взаємодії перетворюється з лінійної сукупності на інтегральну звукову тканину, позбавлену колишньої традиційної ієрархії.

Висновки. Проведений аналіз творчості французьких композиторів у жанрі інструментального тріо дозволив визначити певні типологічні особливості, що проявляються у зверненні до нетипових тембрально-інструментальних складів, до вільного трактування циклічної структури, у застосуванні програмних назв до класичних циклів. У процесах оновлення тембральної структури тріо активну роль відіграють духові інструменти, зокрема, флейта, яка використовується не як традиційно-альтернативна заміна скрипки, а виконує ключову роль самостійного художнього тембру у створенні особливої французької інструментальної витонченості, легкості, прозорості ансамблевої фактури. На відміну від канонів класицистського тріо, де стрижнем постає *фортепіано – скрипка – віолончель*, в творчості французьких композиторів можна окреслити нову сукупно-ансамблеву тембральність, в якому флейта займає ключову смислову позицію. Саме навколо неї групуються інструменти (арфа, лютня, панфлейта, віоля д'амур), які в дослідженнях барокової доби посіли назву

тендітних та використовувалися для відтворення художньої сфери особливої звукової витонченості, аристократичної делікатності, інтимної камерності. У французькій творчій практиці відновилися барокова традиція тембрально-динамічної вишуканості, звернення до найтонших струн людських почуттів. Проведене дослідження обумовило виокремлення трьох типів жанру інструментального тріо в творчості французьких композиторів XIX–XX століть: тріо класичного зразка, інструментальне тріо нової

ансамблевої тембральності, програмні тріо. В низці творів можна спостерігати синтетичне поєднання декількох типологічних ознак.

Аналіз жанрово-органологічних, композиційно-структурних, ансамблево-тембральних виразових засобів надає підстави для висновку, що жанр інструментального тріо в творчості французьких композиторів постає окремим художньо-семантичним феноменом і суттєво відрізняється від творів композиторів інших європейських національних шкіл.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берегова О. М. Камерно-інструментальна музика Євгена Станковича : навч. посіб. Київ : Музична Україна, 2000. 128 с.
2. Дика Н. О. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960–1980 рр.) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 195 с.
3. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика : наук. зб. / наук. ред.-упоряд. Н. О. Дика. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2015. Вип. 34. 260 с.
4. Дика Н. Львівське фортепіанне тріо: синтез концертно-просвітницького та освітньо-педагогічного аспектів. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка*. Львів : Сполом, 2011. Вип. 25 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика. С. 316–326.
5. Задерацька П. Фортепіанне тріо в українській музиці другої половини XX століття: еволюція жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 35, т. 2. С. 45–51.
6. Заціха В. Фортепіанне тріо ля мінор В. Барвінського: виконавсько-інтерпретаційний аспект. *Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика : наук. зб. ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2010. Вип. 24. С. 136–145.
7. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Львів : Сполом, 2008. 472 с.
8. Павлишин С. Василь Барвінський. Київ : Музична Україна, 1990. 88 с.
9. Повзун Л. І. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 442 с.
10. Повзун Л. Феномен камерності в системі інструментально-ансамблевих жанрів : монографія / рец.: І. С. Драч, М. А. Давидов, Л. О. Мельник. Одеса : Астропринт, 2016. 280 с.
11. Пономаренко О. Українське фортепіанне тріо: еволюція жанру та виконавські традиції. *Музикознавчі студії*. 2012. Вип. 5. С. 142–154.
12. Сотнікова А. Семантика ансамблевої тембральності тріо-складів у творчості французьких композиторів. *Музичне мистецтво і культура : наук. вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. Одеса, 2021. Вип. 42. С. 98–118.
13. Сюта Б. О. Музична творчість 1970–1990-х років : (параметри художньої цілісності). Київ : Грамота, 2006. 256 с.
14. Щириця Т. Жанрово-стильові особливості камерно-інструментальної творчості Євгена Станковича. *Київське музикознавство*. Київ, 2014. Вип. 48. С. 112–122.
15. Hamer L. Female Composers in the French Salon of the Late Nineteenth Century. *Journal of the Royal Musical Association*. 2011. Vol. 136, no. 2. P. 415–424.
16. Howat R. Modernization: From Chabrier and Fauré to Debussy and Ravel. *French Music Since Berlioz* / ed. by R. L. Smith. London : Ashgate, 2006. P. 197–222.
17. Kelly B. L. Tradition and Style in the French Piano Trio, 1880–1920. *Music & Letters*. 2004. Vol. 85, no. 3. P. 420–445.
18. Lesure F. Claude Debussy: Biographie critique. Paris : Klincksieck, 1994. 498 p.
19. Marnat M. Maurice Ravel. Paris : Fayard, 1986. 828 p.
20. Maurice J. Extrait de l'Histoire de la musique française: Portraits-Croquis. Paris, 1992. 318 p.
21. The Cambridge Companion to Ravel / ed. by D. Mawer. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 312 p.
22. Nectoux J.-M. Gabriel Fauré: A Musical Life / trans. by R. Nichols. Cambridge : Cambridge University Press, 1991. 646 p.
23. Pettitt S. French Chamber Music since Henri Dutilleux. London : Ashgate, 2010. 280 p.
24. Smallman B. The Piano Trio: Its History, Technique and Repertoire. Oxford : Oxford University Press, 1990. 240 p.

REFERENCES

1. Beregova O. M. (2000) Kamerno-instrumentalna muzyka Yevhena Stankovycha: navch. posib. [Chamber and instrumental music of Yevhen Stankovych: a teaching manual] Muzychna Ukraina, Kyiv. 128 p. [in Ukrainian].
2. Dyka N. O. (2002) Kamerno-instrumentalni ansambl v Ukraini. Tvorchist i vykonavstvo (1960–1980 rr.) [Chamber and instrumental ensemble in Ukraine. Creativity and performance (1960–1980)] dys. ... kand. mystetstvoznnavstva, NMAU im. P. I. Chaikovskoho, Kyiv. [in Ukrainian].

3. Dyka N. O. (ed.) (2015) Kamerno-instrumentalniyi ansambl: istoriia, teoriia, praktyka [Chamber and instrumental ensemble: history, theory, practice] nauk. zb. LNMA im. M. Lysenka, Lviv, 34. [in Ukrainian].
4. Dyka N. (2011) Lvivske fortepiane trio: syntez kontsertno-prosvitnytskoho ta osvithno-pedahohichnoho aspektiv. [Lviv Piano Trio: Synthesis of Concert-Educational and Educational-Pedagogical Aspects] Naukovi zbirky LNMA imeni M. V. Lysenka, Lviv, 25. 316–326. [in Ukrainian].
5. Zaderatska P. (2021) Fortepiane trio v ukrainskii muzytsi druhoi polovyny XX stolittia: evoliutsiia zhanru. [Piano trio in Ukrainian music of the second half of the 20th century: the evolution of the genre] Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 35 (2). 45–51. [in Ukrainian].
6. Zatsikha V. (2010) Fortepiane trio lia minor V. Barvinskoho: vykonavsko-interpretatsiinyi aspekt. [Piano trio in A minor by V. Barvinsky: performance and interpretation aspect] Kamerno-instrumentalniyi ansambl: istoriia, teoriia, praktyka: nauk. zb. LNMA im. M. Lysenka, Lviv, 24. 136–145. [in Ukrainian].
7. Kiyanovska L. O. (2008) Myroslav Skoryk: tvorchyi portret kompozytora v dzerkali epokhy. [Myroslav Skoryk: a creative portrait of the composer in the mirror of the era] Spolom, Lviv. 472 p. [in Ukrainian].
8. Pavlyshyn S. (1990) Vasyl Barvynskiy. [Vasyl Barvinsky] Muzychna Ukraina, Kyiv. 88 p. [in Ukrainian].
9. Povzun L. (2018) Kamernist yak zhanrovo-stylova paradyhma instrumentalno-ansamblevoi tvorchosti. [Chamberism as a genre-style paradigm of instrumental and ensemble creativity] doctoral dissertation, Odesa. 442 p. [in Ukrainian].
10. Povzun L. (2016) Fenomen kamernosti v systemi instrumentalno-ansamblevykh zhanriv: monohrafiia. [The phenomenon of chamber music in the system of instrumental and ensemble genres: monograph] Astroprint, Odesa. 280 p. [in Ukrainian].
11. Ponomarenko O. (2012) Ukrainske fortepiane trio: evoliutsiia zhanru ta vykonavski tradytsii. [Ukrainian piano trio: evolution of the genre and performing traditions] Muzykoznavchi studii, 5. [in Ukrainian].
12. Sotnikova A. (2021) Semantyka ansamblevoi tembralnosti trio-skladiv u tvorchosti frantsuzkykh kompozytoriv. [Semantics of ensemble timbre of trio compositions in the works of French composers] Muzyczne mystetstvo i kultura, Odesa, 42. 98–118. [in Ukrainian].
13. Syuta B. O. (2006) Muzychna tvorchist 1970–1990-kh rokiv: (parametry khudozhnoi tsilisnosti). [Musical creativity of the 1970s–1990s: (parameters of artistic integrity)] Hramota, Kyiv. 256 p. [in Ukrainian].
14. Shchyrytsa T. (2014) Zhanrovo-stylovi osoblyvosti kamerno-instrumentalnoi tvorchosti Yevhena Stankovycha. [Genre and style features of Yevhen Stankovych's chamber and instrumental works] Kyivske muzykoznavstvo, Kyiv, 48. 112–122. [in Ukrainian].
15. Hamer L. (2011) Female Composers in the French Salon of the Late Nineteenth Century. Journal of the Royal Musical Association, 136 (2). 415–424.
16. Howat R. (2006) Modernization: From Chabrier and Fauré to Debussy and Ravel. French Music Since Berlioz, Ashgate, London. 197–222.
17. Kelly B. L. (2004) Tradition and Style in the French Piano Trio, 1880–1920. Music & Letters, 85 (3). 420–445.
18. Lesure F. (1994) Claude Debussy: Biographie critique. Klincksieck, Paris. 498 p.
19. Marnat M. (1986) Maurice Ravel. Fayard, Paris. 828 p.
20. Maurice J. (1992) Extrait de l'Histoire de la musique française: Portraits-Croquis. Paris. 318 p.
21. Mawer D. (ed.) (2000) The Cambridge Companion to Ravel. Cambridge University Press, Cambridge. 312 p.
22. Nectoux J.-M. (1991) Gabriel Fauré: A Musical Life. Cambridge University Press, Cambridge. 646 p.
23. Pettitt S. (2010) French Chamber Music since Henri Dutilleux. Ashgate, London. 280 p.
24. Smallman B. (1990) The Piano Trio: Its History, Technique and Repertoire. Oxford University Press, Oxford. 240 p.

Дата першого надходження статті до видання: 14.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

