

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

МІЛАНІНА АЛЬОНА ОЛЕГІВНА

УДК 78.071.1(44)(092):784.3

СИМВОЛІКА ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛІВ ЕРНЕСТА ШОССОНА

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних спостережень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

Міланіна А.О.

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Жаркіх Тетяна Василівна,

Харків – 2024

АНОТАЦІЯ

Міланіна Альона Олегівна. Символіка вокальних циклів Ернеста Шоссона. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво. – Міністерство культури та інформаційної політики України, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2024.

Дослідження присвячено історико-теоретичному обґрунтуванню проблеми декодування вокальних творів французького композитора кінця ХІХ століття.

В українському музикознавстві особистість і творчість Е. Шоссона, як і спадок Майстра, й досі не ставали предметом спеціальних досліджень. Завдяки музичній семіотиці відкриваються нові підходи до досягнення вокального доробку Е. Шоссона – французького художника-новатора епохи *fin de siècle*. Перший у вітчизняному музикознавстві досвід створення об'єктивної оцінки значення творчості композитора сприятиме залученню творів Е. Шоссона до репертуарних списків українських співаків; отже, з'являється можливість почути вокальні опуси митця в концертних залах України.

Актуальність теми дисертації обумовлена:

– назрілою потребою ввести праці франко-англомовних науковців, присвячених постаті та творчості Е. Шоссона, у науковий обіг українського музикознавства;

– необхідністю історичної переоцінки місця композитора у музичному житті Франції наприкінці ХІХ століття;

– вимогою досягнути сутність символіки у вокальних циклах Е. Шоссона як джерела виконавських інтерпретацій.

Мета дослідження – визначити специфіку проявів принципу доповнюваності (подвійне кодування) у символіці музично-поетичного тексту вокальних циклів Е. Шоссона як джерела виконавських інтерпретацій.

Об'єкт дослідження – вокальна творчість Е. Шоссона; **предмет** – символіка його вокальних циклів у перфектному виконавстві.

Теоретична база дослідження спирається на фундаментальні напрями сучасного музикознавства: *дослідження з теорії музичного мистецтва* (О. Афоніна, Р. Барт, Н. Горюхіна, М. Каган, С. Шип); *історія на теорія камерно-вокальної музики, зокрема, вокального циклу* (Н. Говорухіна, Т. Жаркіх, V. D'Indy, D. Piston, C. Osborne); *теорія жанрів в музиці* (Л. Шаповалова, J. Tiersot); *проблеми співвідношення слова і музики* (О. Рощенко, А. Хуторська,); *історія французької музики, зокрема, вокальної традиції* (А. Асатурян, В. Жаркова, О. Самойленко, N. Demuth, A. Goléa); *світове шоссонознавство* (Ю. Ханон, J.-P. Barricelli, L. Weinstein, St. Caldwell, M. Cooper, D. N. Ferguson, J. Gallois, R. S. Grover, B. Moroncini, V. Seelig); *історія та теорія семіотики в лінгвістиці та музиці* (Ю. Лотман, Ю. Ніколаєвська, G. Resick, T. Sebeok, C. Kimball).

Методи дослідження: *історизм та аксіологічний метод* – для вивчення розвитку науково-критичних оцінок особистості та доробку композитора, задля переосмислення періодизації вокальної спадщини Е. Шоссона, а також для визначення критеріїв історично-орієнтованого виконавства вокальних циклів французького митця; *історико-контекстуальний* – для встановлення зв'язків вокальних циклів композитора із процесами розвитку сучасної йому французької поезії та жанру *mélodie*; *семіотичний* – надає можливість встановлення універсального алгоритму декодування шоссонівських текстів; *жанрово-стильовий* – для вивчення специфіки авторського тлумачення вокального циклу; *аналіз інтонаційної драматургії* – для розуміння процесів циклотворення у камерно-вокальних композиціях французького митця; *інтермедіальний* – дозволив проаналізувати засоби, прийоми та техніку художньої виразності різних видів мистецтва; *порівняльно-інтерпретологічний аналіз* – для виявлення спільних та індивідуальних аспектів виконавської інтерпретації вокальних циклів

Е. Шоссона; *телескопаж* – для виявлення принципів символізму та аналізу поетичного тексту мовою оригіналу.

Наукова новизна отриманих результатів. В українському музикознавстві *вперше*:

- виявлено причини та наслідки недооцінки вокальної творчості Е. Шоссона на ґрунті аналізу франко-англомовного шоссонознавства другої половини ХІХ – початку ХХІ ст.;
- розроблена періодизація життєтворчості Е. Шоссона;
- визначено жанрові пріоритети вокальної творчості французького митця;
- досліджено символіку вокальних циклів Е. Шоссона з позицій взаємодії поезії, музики, виконавства;
- розкрито структуру подвійного кодування музично-поетичних текстів у вокальних циклах французького композитора;
- введено поняття перфектного виконання та розроблено систему його ознак у контексті вокальних циклів Е. Шоссона;
- зроблено порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій обраних вокальних творів (Б. Лаплант та Б. Сміт, В. де Лос-Анхелес та Ж. Сузе).

Подальшого розвитку набули «художні прийоми подвійного кодування» (за О. Афоніною) та метод телескопажу, розроблений О. Роценко.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (213 найменувань, з них – 152 іноземними мовами) та Додатку. Повний обсяг – 239 сторінок, з яких основного тексту – 191 сторінки.

У Розділі 1 «*Теоретико-методологічні засади вивчення камерно-вокальної творчості Е. Шоссона в музикознавстві*» розглянуто життєтворчість композитора у дзеркалі французької критики та встановлено біполярність оцінок науковців відносно унікальної особистості та творчої спадщини митця, як за часів його життя, так і після смерті. Одні науковці сприймали Е. Шоссона як яскраву особистість з широкими інтересами (музика, живопис, поезія). Решта вважали митця аматором, і як під час

короткого життя Е. Шоссона, так і після, відводили йому лише скромну роль в музичному мистецтві. Вони навішували йому ярлики «вагнерівець», «посередній учень С. Франка» та вважали, що цього достатньо для загальної оцінки творчості французького Майстра. Прихильники обдарування Е. Шоссона заперечували подібному визначенню вороже налаштованих рецензентів та проголошували, що французький композитор усвідомлював свою шану до романтичної традиції, але пішов далі і став предтечою музичного імпресіонізму.

У процесі вивчення періодизацій творчості Е. Шоссона, запропонованих американськими дослідниками Б. Морончіні, Чен-Цзюй Чан, французькими – Ж.-М. Варшавським, Е. Латам та Ю. Ханом встановлені деякі розбіжності. Підставами для перегляду періодизації творчості митця стали зміни принципів його художньо-творчого мислення, що проявилися в оновленні системи музичної мови та логіки композицій, а також синхронізація появи «знакових» творів з часовими рамками періодів. Розроблена періодизація творчості Е. Шоссона на три періоди (ранній – пізньоромантичний, 1877–1886, середній – мікстовий, 1886–1889, та завершальний, відмічений рисами індивідуальної творчої манери, передімпресіоністський, 1889–1899) дозволяє подолати протиріччя між існуючими періодизаціями творчості композитора.

Пошук художніх принципів Е. Шоссона закінчується формуванням авторського стилю у третьому завершальному періоді. Упродовж цього часу був створений вокальний цикл Е. Шоссона «Поема любові та моря», другий та останній вокальний цикл «Теплиці», *mélodies*. Митець продовжує ту лінію творчості, що була закладена у мистецтві французьких романтиків і починає формуватися у К. Дебюссі. Е. Шоссон виходить за межі романтизму: він рухається до власної реальності, спираючись на іманентні закони мистецтва минулого і передчуває мистецтво майбутнього. Основні композиторські стилі: романтизм, імпресіонізм, символізм. Встановлено, що жанр *mélodie* стає наскрізним в творчості французького Майстра.

У Розділі 2 «Вокальний цикл “Теплиці” Е. Шоссона-М. Метерлінка: Семіотичний підхід» здійснений методологічний аналіз означає можливість використання універсального алгоритму наукової інтерпретації вербальних та невербальних текстів. Оскільки простір вокального твору відображає дійсність одночасно через єдність слова та музики, важливо враховувати постулат про додатковість різнопланових систем. Вокальний цикл Е. Шоссона тлумачено як наслідок трирівневого кодування, утвореного взаємодією слова, музики та виконавства. Розкриття змістовної взаємодії таких кодів припускає їх одночасне «вертикальне» бачення – використання «партитурного» підходу. Музично-поетичний текст «Теплиць» – це своєрідний театр М. Метерлінка-Е. Шоссона, в котрому кожний номер постає як картина-індекс, картина-символ, що доводить подвійне кодування твору, де слово має вербальний, а колір, музика – невербальний код. Вірне декодування дозволяє співакам вже на третьому виконавському рівні «вловити» необхідну емоцію та донести її до слухачів.

Авторкою декодовано цілу низку вербальних символів, взаємодія яких примножує властиві їм сенси. Встановлено, що між п'ятьма номерами вокального циклу існує ідентична арочна структура як музичного, так і поетичного текстів. Втілюючись у художньому тексті, семіотична площина «Теплиць» є складним нашаруванням, що зберігає різноманітні коди, котрі здатні породжувати нові. Особливістю вокального циклу є використання символіки кольору – специфіки переважно живопису, що пояснюється суттєвим впливом цього виду мистецтва на світосприйняття авторів «Теплиць». Колір стає тим додатковим кодом, що прояснює символіку поезії та музики. Таким чином, виникає подвійний живописно-поетично-музичний код, який допомагає розкрити глибинні сенси вокального циклу, пов'язані із синтезом мистецтв.

Для розуміння кольорової символіки поетичного тексту в дисертації здійснюється додатковий інтермедіальний аналіз, що базується на перетинах поглядів М. Метерлінка та В. Кандінського. Запропонована світло-кольорова

партитура вербального тексту «Теплиць» дозволяє поринути у його глибини та увійти у певні емоційні стани (меланхолії, відчаю, нудьги). Семіотичний аналіз музично-поетичного тексту «Теплиць» довів, що в багато-змістовному поетичному тексті М. Метерлінка, композитор знайшов власну оригінальну інтерпретацію. Розвиваючи принципи поетичної театральності в музиці, митець долучає до «*Serres chaudes*» наскрізний музичний символ – хоральність, яка набавляє твору риси церковності, сакральності. Французький Майстер окрім хоральності використовує цілу низку музичних символів, таких як: тональна символіка, казковий акомпанемент-павутиння (дивні образи-привиди), хвиля нестійких акордів з розв'язанням у мажор (спалах сонячного променю), нестійкі зменшені септакорди (пригніченість). Шоссонівська музична символіка доповнює символічні ряди М. Метерлінка та по-новому розкриває поезію бельгійського митця.

Надано також порівняльний аналіз виконавських версій, здійснений канадцем Б. Лаплантом з концертмейстером Ж. Лашанс та норвезькою співачкою Б. Сміт з піаністом Е. Реттінгеном.

У Розділі 3 «Художні принципи символізму в “Поемі любові та моря” Е. Шоссона» висвітлено два художніх принципи: перший – двосвітовість реального та потойбічного; другий – базується на таких історичних стилях, як романтизм та символізм. Романтизм проявляється в автобіографізмі твору, спостереженні єдності природи та людини, і, разом з тим, у містично-символічних мареннях ліричного героя. У вербальному тексті відбувається тяжіння автора поетичного тексту М. Бушора до романтизму, символізму та містицизму. Використовуючи методику О. Рощенко щодо аналізу музично-поетичного тексту, основаної на телескопажі, доведено, що на рівні символічних назв поем, М. Бушор вже закладає «анотацію» змісту всього твору. «Поема» насичена символами, серед котрих головні – це парні символи: *L'amour – la Mer* (Любов-Море); *la Fleur – des Eaux* (Квітка-Води); *la Mort – l'Amour* (Смерть-Любов).

Підкреслено, що символічний код поетичного тексту твору містить вербальні та інтермодальні (зір, аромати) складові. Взаємодія ідеалістичного та реалістичного, зовнішньо-картинного та внутрішньо-прихованого, що є основою «Поєми», спостерігається і у музичному тексті вокального циклу Е. Шоссона. Це розкривається через домінування двох наскрізних інтонаційних графем: 1) із статички народжується тема-зерно, з котрого починається хвилеподібний рух, а потім рух перетворюється у статику; 2) принцип розростання від теми-зерна до теми-мелодії, що має ламану структуру. Єдиний інтонаційний виток – це інтонема хвилі.

У «Поємі любові та моря» образотворчі, картинні асоціації посилюються наданням музичній формі твору рамкової композиції: морський рух нібито обрамляється інтономою хвилі. Спільні принципи символізму поєднують музичні та поетичні ряди вокального циклу, що проявляється у використанні символіки живописного походження.

У Розділі 3 музична символіка декодується завдяки методиці, що спирається на два принципи французького художника Г. Моро (1826-1898): принцип «прекрасної інерції» та принцип «екстремального достатку декоративності». Отже, виявлені символічні ряди музично-поетичного тексту «Поєми» на рівнях слова, музики, живопису, натурфілософії. Поетична символіка поєднуючись з музичною, доповнюють одна іншу і примножують символічні сенси.

У процесі виконавської інтерпретації «Поєми» спостерігаються дві фази відтворення символістських ідей М. Бушора та Е. Шоссона: перша – фаза дешифровки, друга – нове кодування. Вокаліст з одного боку, дешифрує музично-поетичний текст «Поєми», а з іншого – він створює новий рівень художніх символів. Для виконавця інтерпретувати «Поєми любові та моря» М. Бушора-Е. Шосона означає перекласти вербально-музичний знак на власно-тембрально-звуковий, урахувуючи, що і за одним, і за іншим стоїть репрезентація ментального світу. Тембрально-емоційна забарвленість голосу виконавця і є тим кодом, котрий у процесі прослуховування декодує слухач.

Виконавська інтерпретація завершує процес кодування/декодування символіки вокального циклу, котрий буде запропонований слухацькій аудиторії. Завершують розділ дві перфектні інтерпретаційні моделі «Поєми любові та моря»: В. де Лос-Анхелес (сопрано) та Ж. Сузе (баритона). Їх версії максимально наближені до перфектного виконавства.

У **Висновках** встановлено, що особистість і творчість Е. Шоссона протягом тривалого часу неоднозначно оцінювалась у франко-англомовних наукових працях. На основі вивчення об'ємних матеріалів у дисертації надано об'єктивну оцінку життєтворчості французького композитора. Проведено перегляд періодизації творчості Е. Шоссона на основі вивчення відомих праць шоссонознавців та запропонована нова версія. Доведено, що композитор сповідував у своїй вокальній творчості два основні принципи: 1) двосвітовість реального та потойбічного; 2) автобіографізм. Семіотичний аналіз вокального циклу Е. Шоссона «Теплиці» на слова М. Метерлінка довів, що унікальний зміст твору тлумачений як наслідок чотирирівневого кодування, утвореного взаємодією слова, музики, живопису та виконавства. У «Poème de l'amour et de la mer» на слова М. Бушора, семіотичний аналіз виявив символічні ряди музично-поетичного тексту «Поєми» на рівнях: слова, музики, живопису, натурфілософії. Поетична символіка поєднуючись з музичною, доповнюють одна іншу, отже, примножують символічні змісти вокального циклу як синтезу мистецтв. У дисертації сформульований зразок перфектного виконавства вокальних циклів на прикладі порівняльного аналізу двох версій (Б. Лапланта – Б. Сміт, В. де Лос-Анхелес – Ж. Сузе).

Ключові слова: вокальний цикл, символізм, подвійний код, живопис, виконавська поетика, виконавство, гра, принцип гри, музичне мистецтво, драматургія, композиторське мислення, композиторський процес, мелодія, музичне мислення, музичний твір, творча особистість, жанр, виконавське трактування, періодизація, семантика, поет.

ABSTRACT

Milanina Alona. Symbolism of the vocal cycles of Ernest Chausson. – Qualifying scientific paper on the basis of manuscript right.

Dissertation for the scientific degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 “Musical Art” (02 “Culture and arts”). – Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, 2024.

The study is devoted to the historical and theoretical justification of the problem of decoding the symbolism of E. Chausson's vocal cycles.

In Ukrainian musicology, the personality and work of E. Chausson, as well as the legacy of the Master, have not yet become the subject of special research. Due to new trends in musical semiotics, new approaches to understanding the creative work of E. Chausson are discovered, which becomes the basis for the further discovery of the music of the French artist-innovator of the *fin de siècle* era. The first domestic musicology experience in creating an objective assessment of the significance of the composer's work will contribute to the inclusion of E. Chausson's works in the repertoire lists of Ukrainian singers; therefore, there is an opportunity to hear the artist's vocal opuses in the concert halls of Ukraine.

The relevance of the dissertation topic is due to:

- the urgent need to introduce the works of French- and English-speaking scientists dedicated to the figure and work of E. Chausson into the scientific usage of Ukrainian musicology;

- the need for a historical reassessment of the composer's part in the musical life of France at the end of the 19th century;

- the requirement to understand the essence of the symbolism in E. Chausson's vocal cycles as an expression of the consciousness of the French Master for the right performance interpretation of the works.

The purpose of the research is to determine the specificity of the manifestations of the principle of complementarity (double coding) in the symbolism of the musical and poetic text of E. Chausson's vocal cycles as a source of performing interpretations.

The object of research is the vocal work of E. Chausson; **the subject** is the symbolism of his vocal cycles in the perfect performance.

The research methods are as follows: historicism as well as axiological, historical and contextual, semiotic, genre and stylistic methods, analysis of intonation drama, intermedia approach, interpretological and comparative analysis. telescoping.

Scientific novelty of the obtained results. *For the first time* in the Ukrainian musicology:

- the reasons for and consequences of the underestimation of E. Chausson's vocal work have been revealed on the basis of the analysis of the French and English Chausson studies of the second half of the 19th - the beginning of the 21st century;
- own periodization of E. Chausson's creative life has been developed;
- the genre priorities in the vocal work of the French artist have been determined;
- the symbolism of E. Chausson's vocal cycles has been studied from the standpoint of the interaction between poetry, music, and performance;
- the structure of the double coding of musical and poetic texts in the vocal cycles of the French composer have been revealed;
- the concept of perfect performance has been introduced and the system of its features have been developed in the context of E. Chausson's vocal cycles;
- a comparative analysis of the performance interpretations of the vocal cycles of the French artist (B. Laplante and B. Smith, V. de Los Angeles and G. Souzay) has been made.

The "artistic techniques of double coding" (according to O. Afonina) and the method of telescoping developed by O. Roschenko *gained further development*.

The structure and scope of the dissertation. The dissertation consists of the Introduction, three Chapters, Conclusions, List of used sources (213 titles, 152 of which are in foreign languages) and the Appendix. The full volume is 239 pages, 191 pages of which contain the main text.

The Chapter 1 "Theoretical and methodological principles of the study of E. Chausson's chamber and vocal work in musicology" considers the life of the composer in the reflection of French criticism and establishes the bipolarity of the scientists' assessments of the artist's unique personality and creative heritage, both during his lifetime and after his death. Some scientists perceived E. Chausson as a bright personality with wide interests (music, painting, poetry). The rest considered the artist as an amateur and assigned him only a modest role in the art of music both during E. Chausson's short life and after it. They labeled him as "Wagnerian", "mediocre student of S. Frank" believing that this was enough for a general assessment of the work of the French Master. Supporters of the E. Chausson's gift objected to such definitions of hostile reviewers and declared that the French composer was aware of his respect for the romantic tradition, but went further and became a forerunner of the musical impressionism.

In the process of studying the periodizations of E. Chausson's work proposed by the American researchers such as B. Moroncini, Chen-Ju Chiang, French musicologists and Y. Hanon, some disagreements have been established. The reasons for revising the periodization of the artist's work were changes in the sphere of his artistic and creative thinking, which manifested themselves in the renewal of the system of musical language and the logic of the organization of compositions, as well as the synchronization of the time of creation of "iconic" works with the time frames of the periods. The division of E. Chausson's work into three periods developed in the dissertation (early – late romantic (1877–1886), middle – mixed (1886–1889), and the final one, distinguished by features of an individual creative style, – pre-impressionist (1889–1899)) allows to overcome the contradictions between the existing periodizations of the composer's creativity.

The search for artistic principles of E. Chausson ends with the establishment of the author's style in the third final period. During this time, E. Chausson's vocal cycle "Poème de l'amour et de la mer", the second and last vocal cycle of "Serres chaudes", as well as melodies, were created. The artist continued the line of

creativity that was laid in the art of French romantics and began to form in the works of K. Debussy. E. Chausson went beyond romanticism: he moved towards his own reality relying on the immanent laws of the art of the past and anticipates the art of the future. The main compositional methods are romanticism, impressionism and symbolism. It has been established that the genre of *mélodie* becomes pervasive in the work of the French Master.

In the Section 2 "The vocal cycle "Serres chaudes" by E. Chausson and M. Maeterlinck: Semiotic approach", the carried out methodological analysis means the possibility of using a universal algorithm of scientific interpretation of verbal and non-verbal texts. Since the scope of the vocal work reflects reality through the unity of words and music simultaneously, it is important to consider the postulate about the complementarity of different systems. E. Chausson's vocal cycle is interpreted as a consequence of three-level coding formed by the interaction of words, music and performance. The musical and poetic text of "Serres chaudes" is a certain theater of M. Maeterlinck and E. Chausson, in which each number appears as a picture-index or a picture-symbol that proves the double coding of the work, where the word has a verbal code, and color, music – a non-verbal code. By the third performance level, the correct decoding allows singers to "catch" the necessary emotion and convey it to the listeners.

The author has decoded a number of verbal symbols, the interaction of which multiplies their peculiar senses. It is established that there is an identical arch structure of both musical and poetic texts between the five numbers of the vocal cycle. Embodied in an artistic text, the semiotic plane of "Serres chaudes" is a complex layering that preserves a variety of codes capable of generating new ones. The characteristics of the vocal cycle is the use of color symbolism mainly specific to painting, which is explained by the significant influence of this art form on the worldview of the authors of "Serres chaudes". Color becomes an additional code that clarifies the symbolism of poetry and music. Thus, a double pictorial-poetic-musical

code occurs, which helps to reveal the deep senses of the vocal cycle associated with the synthesis of arts.

In order to understand the color symbolism of the poetic text, an additional intermedial analysis based on the intersection of the views of M. Maeterlinck and V. Kandinsky has been carried out in the dissertation. The proposed light-colored score of the verbal text "Serres chaudes" allows you to plunge into its depths and enter certain emotional states (melancholy, despair, boredom). The semiotic analysis of the musical and poetic text of "Serres chaudes" has proved that the composer found his own original interpretation of the rich poetic text of M. Maeterlinck. Developing the principles of poetic theatricality in music, the artist adds to "Serres chaudes" a pervasive musical symbol – chorality, which gives the work features of churchism and sacredness. In addition to chorality, the French Master uses a whole series of musical symbols, such as: tonal symbolism, fairy-tale accompaniment-webs (strange images-ghosts), a wave of unstable chords with a resolution into major (flashes of sunlight), unstable diminished seventh chords (depression). Chausson's musical symbolism complements the symbolic series of M. Maeterlinck and reveals poetry of the Belgian artist in a new way.

A comparative analysis of the performance versions by Canadian B. Laplante with accompanist J. Lachance and Norwegian singer B. Smith with pianist E. Rettingen has been also provided.

In the Section 3 "Artistic principles of symbolism in E. Chausson's "Poème de l'amour et de la mer" three artistic principles are presented: the first one is the dichotomy of the real and of the otherworldly; the second one is based on such methods as romanticism and symbolism where romanticism is manifested in the work autobiography, observation of the unity of nature and man, and, at the same time, in the mystical and symbolic delusions of the lyrical hero; the third one is based on the creation of a "double code" that manifests itself on three levels: poetic, musical, performing. In the verbal text, the author of the poetic text, M. Bouchor, leans towards romanticism, symbolism, and mysticism. Using the musical and poetic text analysis method of O. Roshchenko based on telescoping it is proved that, at the

level of the symbolic names of the Poème, M. Bouchor already provides an "annotation" of the content of the entire work. "Poème" is full of symbols, among which the main ones are paired symbols: L'amour - la Mer (Love-Sea); la Fleur – des Eaux (Flower-Water); la Mort – l'Amour (Death-Love).

It is emphasized that the symbolic code of the poetic text of the work contains verbal and intermodal (sight, aromas) components. The interaction between idealistic and realistic, external-pictorial and internal-hidden, which is the basis of "Poème", is also observed in the musical text of E. Chausson's vocal cycle. This is revealed through the dominance of two end-to-end intonation graphemes: 1) a theme-grain, from which a wave-like movement begins, is born from statics and then the movement turns back into statics; 2) the principle of transformation from the theme-grain to the theme-melody, which has a broken structure. The only intonation turn is the intoneme of the wave.

In the "Poème de l'amour et de la mer", pictorial associations are strengthened by providing the musical form of the work with a frame composition: the movement of the sea is supposedly framed by the intoneme of the wave. Common principles of symbolism combine musical and poetic series of the vocal cycle, which is manifested in the use of symbolism of pictorial origin. In the Chapter 3, musical symbolism is decoded through two principles of the French artist G. Moreau (1826-1898): the principle of "beautiful inertia" and the principle of "extreme abundance of decorativeness." Thus, the symbolic series of the musical and poetic text of "Poème" at the levels of words, music, painting, and natural philosophy have been discovered. While combining, the poetic and musical symbolisms complement each other and multiply symbolic meanings.

In the process of the performance interpretation of "Poème", two phases of reproduction of the symbolist ideas of M. Bouchor and E. Chausson are observed: the first one is the decoding phase, the second one is a new encoding. A vocalist, on the one hand, deciphers the musical and poetic text of "Poème", and on the other hand, he creates a new level of artistic symbols. For the performer to interpret

"Poème de l'amour et de la mer" by M. Bouchor and E. Chausson means to translate a verbal and musical sign into an own timbral and sound one, taking into account that a representation of the mental world stands behind both of them. The timbral and emotional coloring of the performer's voice is the code that the listener decodes during the listening process. Performance interpretation completes the process of encoding/decoding the symbolism of the vocal cycle, which will be presented to the listening audience. The chapter ends by two perfect interpretation models of "Poème de l'amour et de la mer": V. de Los Angeles (soprano) and J. Souse (baritone). Their versions are as close as possible to a perfect performance.

The **Conclusions** establish that the personality of E. Chausson, as well as his vocal creativity, for a long time were ambiguously assessed in the French and English scientific works. Based on the study of voluminous materials the dissertation provides an objective assessment of the French composer's creativity. A review of the periodization of E. Chausson's work was carried out based on the study of the known works of Chausson scholars, as well as a new version of this periodization was proposed. It has been proved that the composer professed two main principles in his vocal work: 1) the dichotomy of the real and of the otherworldly; 2) autobiographical nature. The semiotic analysis of vocal cycle "Serres Chaudes" proved that the unique content of the work is interpreted as a consequence of the four-level coding formed by the interaction of words, music, painting and performance. In "Poème de l'amour et de la mer" semiotic analysis revealed the symbolic series of the musical-poetic text "Poem" at the levels of words, music, painting, natural philosophy. The dissertation formulates a sample of the perfect interpretation of the vocal cycles under study. A comparative analysis of two versions has been also carried out (B. Laplante – B. Smith, V. de Los Angeles – G. Souzay).

Key words: vocal cycle, symbolism, double code, painting, performance poetics, performance, play, principle of play, musical art, dramaturgy, composer's thinking, composer's process, melody, musical thinking, musical work, creative personality, genre, performance interpretation, periodization, semantics, poet.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДОСЛІДЖЕННЯ

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Міланіна А. Ернест Шоссон: періодизація творчості в контексті становлення стилю. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 22. С. 112–128. DOI 10.34064/khnum2-2707
2. Міланіна А. О. Музично-поетична символіка «Poème de l'Amour et de la Mer» М. Бушора – Е. Шоссона. Вісник нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. 2023. № 1. С. 326–331. DOI 10.32461/2226-3209.1.2023.277691
3. Міланіна А. Вокальний цикл Е. Шоссона на вірші М. Метерлінка «Теплиці»: взаємодія художніх світів. Музикознавча думка Дніпропетровщини. Дніпро. 2022. Вип. 22 (1, 2022). С. 371–384. DOI 10.33287/222228

Публікація в зарубіжному періодичному виданні:

4. Milanina A. Poetic symbolism of M. Maeterlink as the basis of musical drama of the vocal cycle “Serres chaudes” by E. Chausson. The European Journal of Arts. Vienna. 2020. 3. P. 119–125. DOI 10.29013/eja-20-3-119-125

Опубліковані праці апробаційного характеру:

5. Міланіна А. Синтез художніх засобів у вокальному циклі Ернеста Шоссона «Теплиці». Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях: матеріал до п'ятої міжнар. наук.-практ. конф. (4–6 листоп. 2021 р., Київ) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. С. 176–179. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Zbirka-materialiv-konferentsiyi.pdf>

ЗМІСТ

ВСТУП	20
РОЗДІЛ 1 _Теоретико-методологічні засади вивчення камерно-вокальної творчості Е. Шоссона в музикознавстві	26
1.1. Життєтворчість Е. Шоссона у дзеркалі французької критики: біполярність аксіопростору	26
1.1.1. Творчість Е. Шоссона в наукових інтерпретаціях	32
1.1.2. Загадковий та суперечливий портрет Е. Шоссона.....	40
1.2. Періодизація творчої спадщини Е. Шоссона	45
1.3. Становлення творчих методів Е. Шоссона в контексті вокальної творчості композитора	53
Висновки до Розділу 1.....	82
РОЗДІЛ 2 _Вокальний цикл «Теплиці Е. Шоссона- М. Метерлінка: семіотичний підхід».....	87
2.1. Музично-поетичні тексти у ракурсі семіотичного підходу.....	87
2.2. Символіка М. Метерлінка та її автобіографізація у вокальному циклі Е. Шоссона.....	97
2.3. Особливості символізму поетичного тексту « <i>Serres chaudes</i> » М. Метерлінка	1033
2.3.1. Символіка кольору у поетичному тексті « <i>Serres chaudes</i> » («Теплиці») М. Метерлінка	113
2.4. Символіка музично-поетичного тексту «Теплиць» М. Метерлінка- Е. Шоссона.....	120
2.5. Розуміння музично-поетичної символіки вокального циклу « <i>Serres chaudes</i> » у виконавському аспекті.	138
Висновки до Розділу 2	151

РОЗДІЛ 3_Художні принципи символізму в «Поемі любові та моря»

Е. Шоссона.....	155
3.1. Символічний код поезії « <i>Poème de l'Amour et de la Mer</i> » у контексті творчого портрету М. Бушора.....	155
3.2. Символічний код музичного тексту Е. Шоссона «Поеми любові та моря»	1744
3.2. 1. Виконавський код вокального циклу «Поема любові та моря»	
Е. Шоссона-М. Бушора.	2011
Висновки до Розділу 3	208
ВИСНОВКИ	212
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	216
ДОДАТОК	234

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Унікальна особистість та творча спадщина Ернеста Шоссона (1855 – 1899) приваблює науковців, виконавців, слухачів упродовж півтора століття. Проте прослідковується неоднозначне оцінювання доробку французького митця, як за часів його життя, так і після смерті композитора. Одні критики (рецензії в музичних журналах «*Ballaigue, in Revue des DeuxMondes*», «*Le Guide Musical*») сприймали музику Е. Шоссона вкрай негативно; інші (А. Шнайдер, Ж. Галлуа) вважали її настільки захопливою та своєрідною, що дозволило їм визнати автора найхарактернішим голосом покоління *fin de siècle*, передувало появі на музичному Олімпі Франції творчої постаті К. Дебюссі. На жаль, трагічна смерть Е. Шоссона у 44-му віці завадила митцю у повній мірі реалізувати своє призначення.

Обрання теми дисертації пояснюється тим, що саме вокальні цикли були написані Е. Шоссоном на завершальному зрілому етапі його творчості, коли світоглядні та художні пошуки композитора вже визначились і у загально-естетичному, і в інтонаційно-стильовому відношенні. Семіотичний аналіз вокальних циклів Е. Шоссона довів, що вони є кульмінацією творчого методу Майстра, де максимально втілені образи-символи в їх подальшому розвитку.

Актуальність теми дисертації обумовлена:

- назрілою потребою ввести праці франко-англомовних науковців, присвячених постаті та творчості Е. Шоссона, у науковий обіг українського музикознавства;
- необхідністю історичної переоцінки місця композитора у музичному житті Франції наприкінці ХІХ століття;
- вимогою осягнути сутність символіки у вокальних циклах Е. Шоссона як джерела виконавських інтерпретацій.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація обговорювалась на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» перспективного тематичного плану на 2017 – 2022 роки (протокол № 4 від 29.11.2017 року). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 26.11.2020 року).

Мета дослідження – визначити специфіку проявів принципу доповнюваності (подвійне кодування) у символіці музично-поетичного тексту вокальних циклів Е. Шоссона як джерела виконавських інтерпретації.

Реалізація мети потребували вирішення наступних **завдань**:

- систематизувати та надати об'єктивну наукову оцінку критичним матеріалам французьких та американських дослідників, присвячених особистості та творчості Е. Шоссона;
- переглянути періодизацію творчості французького композитора;
- встановити творчі методи Е. Шоссона у контексті вокального спадку композитора;
- здійснити семіотичний аналіз вокального циклу Е. Шоссона на вірші М. Метерлінка «Теплиці» на поетичному, музичному, живописному та виконавському рівнях;
- провести семіотичний аналіз вокального циклу Е. Шоссона на вірші М. Бушора «Поєми любові та моря»;
- надати порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій вокальних циклів французького композитора.

Об'єкт дослідження – вокальна творчість Е. Шоссона; **предмет** – символіка його вокальних циклів у перфектному виконавстві.

Матеріал дослідження. Розкриттю авторської концепції слугують нотні тексти та аудіозаписи вокальних циклів Е. Шоссона: «Поєма любові та моря» для голосу і оркестру, на слова М. Бушора («*Poème de l'amour et de la mer*», ор. 19, 1882 – 90; відредагований у 1893) та «Теплиці» на слова М. Метерлінка

(«*Serres chaudes*», оп. 24, 1893 – 1896), та аудіозаписи інтерпретацій видатних вокалістів та концертмейстерів (Б. Лаплант та Б. Сміт, В. де Лос-Анхелес та Ж. Сузе).

Теоретична база дослідження спирається на фундаментальні напрями сучасного музикознавства:

- *дослідження з теорії музичного мистецтва* (О. Афоніна [3], Р. Барт [5], Н. Горюхіна [16], М. Каган [27], С. Шип [60]);

- *історія та теорія камерно-вокальної музики, зокрема, вокального циклу* (Н. Говорухіна [14], Л. Горелік [15], Л. Деркач [17], Т. Жаркіх [20], С. Луковська [36], О. Михайлова [37], М. Champagne [84], V. D'Indy [91], S. Gut, D. Piston [128], P. Landormy [146], C. Osborne [172]);

- *теорія жанрів в музиці* (О. Коменда [30], Л. Шаповалова [58], М.-С. Beltrando-Partier [68], V. D'Indy [91], M. Faure, V. Vivès [110], J. Tiersot [200]);

- *проблеми співвідношення слова і музики* (Н. Варавкіна-Тарасова [11], Н. Зеленіна [23], О. Рощенко [46], А. Хуторська [53], A. Faucher [108]);

- *історія французької музики, зокрема, вокальної традиції* (А. Асатурян [2], Т. Гнатів [12], Т. Жаркіх [20], В. Жаркова [21], К. Краснощок [32], В. Кудрявцев [33], О. Михайлова [37], С. Луковська [36], В. Нечепуренко [43], О. Самойленко [49], М. С. Beltrando-Partier [68], N. Demuth [96], A. Deruchie [97], J.-A. Georges [118], A. Goléa [122], R. Lalou [145], C. Rostand [182], M. Seto [194]);

- *світове шосонознавство* (Ю. Ханон [52], J.-P. Barricelli, L. Weinstein [64], I. Bretaudeau [79], St. Caldwell [81], M. Cooper [88], J. Despert [98], D. N. Ferguson [113], J. Gallois [116], R. S. Grover [126], G. Jean-Aubry [138], B. Moroncini [165], H. Prunières, A. Coeuroy [177], V. Seelig [187]);

- *історія та теорія семіотики в лінгвістиці та музиці* (Ю. Лотман [35], Ю. Ніколаєвська [45], J. Cassou [82], P. Gorceix [124], J. Huret [136], P. Martino [156], A. Paivio [173], G. Resick [179], Q. Rioual [181], T. Sebeok [186], R. Walters, C. Kimball [207], Wong Wai Yee [210]).

Методи дослідження. Для реалізації мети й розв’язання поставлених у роботі завдань у дослідженні використано комплекс взаємоузгоджених методів:

- *історизм* та *аксіологічний метод* – для вивчення розвитку науково-критичних оцінок особистості та доробку композитора, задля переосмислення періодизації вокальної спадщини Е. Шоссона, а також для визначення критеріїв історично-орієнтованого виконавства вокальних циклів французького митця;
- *історико-контекстуальний*, застосований для встановлення зв’язків вокальних циклів композитора із процесами розвитку сучасної йому французької поезії та жанру *mélodie*;
- *семіотичний* – надає можливість встановлення універсального алгоритму декодування шоссонівських текстів (вербальних та невербальних), зокрема, тлумачення подвійного кодування, на поетичному, музичному, живописному та виконавському рівнях;
- *жанрово-стильовий* – для вивчення специфіки авторського тлумачення вокального циклу;
- *аналіз інтонаційної драматургії* – для розуміння процесів циклотворення у камерно-вокальних композиціях французького митця;
- *інтермедіальний* – дозволив проаналізувати засоби, прийоми та техніку художньої виразності різних видів мистецтва;
- *порівняльно-інтерпретологічний аналіз* – для виявлення спільних та відмінних аспектів виконавської інтерпретації вокальних циклів Е. Шоссона;
- *телескопаж* – для виявлення принципів символізму та аналізу поетичного тексту мовою оригіналу.

Наукова новизна отриманих результатів. У музикознавстві *вперше*:

- виявлено причини та наслідки недооцінки вокальної творчості Е. Шоссона у наукових працях у франко-англомовному шоссонознавстві другої половини ХІХ – початку ХХІ ст.;
- визначено жанрові пріоритети у вокальній творчості французького митця;
- досліджено символіку вокальних циклів Е. Шоссона з позицій взаємодії поезії, музики, виконавства;
- розкрито структуру подвійного кодування музично-поетичних текстів у вокальних циклах французького композитора;
- введено поняття перфектного виконання та розроблено систему його ознак у контексті вокальних циклів Е. Шоссона;
- зроблено порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій обраних творів (Б. Лаплант та Б. Сміт, В. де Лос-Анхелес та Ж. Сузе).
- *Удосконалено:*

періодизацію спадку Е. Шоссона (за матеріалами Ж.-М. Варшавського, Е. Латам, Б. Морончіні, Ч.-Д. Чан, Ю. Ханона).

Подальшого розвитку набули:

- художній прийом подвійного кодування О. Афоніної;
- методика О. Рощенко щодо аналізу музично-поетичного тексту, яка оснований на принципі телескопажу.

Практичне значення одержаних результатів. Теоретичні положення та висновки роботи можуть бути застосовані в процесі інтерпретації камерно-вокального спадку Е. Шоссона в українському музичному мистецтві, використані для розробки та проведення історико-теоретичних курсів, а також введені до змісту наступних дисциплін у закладах вищої музичної освіти, зокрема «Історія світової музичної культури», «Аналіз музичних творів», «Історія та теорія вокального мистецтва».

Апробація результатів дослідження. Основні положення та висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу

музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського та були оприлюднені на міжнародних наукових конференціях: «Схід-Захід: Культура і мистецтво» (Одеса, 25.09.2021; 26.09.2022); П'ята міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 05.11.2021); III Міжнародна науково-практична конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 21.05.2022); Всеукраїнська науково-практична конференція «Механізми новацій у музичній творчості: проблеми інтерпретації» (Київ, 23.11.2022); «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 14.11.2023).

Публікації. Основні результати дисертації висвітлено у 5 публікаціях, з яких 3 – у фахових періодичних виданнях України, що входять до міжнародних наукометричних баз даних; 1 – у періодичному науковому виданні іноземної держави (Австрія); та тези доповіді в збірнику матеріалів міжнародної конференції «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» Київ 2021 р.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається з анотації, Вступу, трьох основних розділів, Висновків, Списку використаних джерел, Додатків. Повний обсяг – 239 сторінок, з яких основного тексту – 191 сторінки. Список використаних джерел і літератури містить 213 найменувань (з них – 152 іноземними мовами).

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ Е. ШОССОНА В МУЗИКОЗНАВСТВІ

Виняткова особистість та оригінальний доробок французького композитора Ернеста Шоссона (1855 – 1899) приваблювали багатьох європейських та англо-саксонських науковців, котрі достатньо повно охопили різні аспекти життєтворчості митця. Саме тому їх дослідження в Розділі 1 стали пріоритетними для розуміння художнього і новаторського значення творчих пошуків Майстра, що великою мірою віддзеркалились у вокальних циклах та численних авторських *mélodies*.

Найбільш вагомі праці А. Прюньєра, А. Керуа, Ж.-Р. Баррічеллі та Л. Вайнштейна, Р. Стокса та Г. Джонсона, Дж. Резік, Р. Гровера, К. Кімболл, Ч. Озборна, Д. Фергюсона, К. Сорабджі, присвячені особистості і творчій спадщині французького митця, становлять зміст теоретичної бази дослідження. Ці дослідження систематизовані, з них було відібрано найбільш показове та доповнено власними думками авторки дисертації.

1.1. Життєтворчість Е. Шоссона у дзеркалі французької критики: біполярність аксіопростору

Спираючись на дослідження Ж.-П. Баррічеллі та Л. Ванштейна, можливо стверджувати, що аксіологічна значимість творчості французького композитора у критиків його прижиттєвого періоду значно різниться. Цілком зрозуміло, що рецензентів вражала різниця між зовнішніми обставинами життя композитора та настроями його творів. Це спантеличувало й тому, що чоловік, який був здоровим, щасливим, одруженим, оточеним ласкавою родиною та вільним від фінансових турбот, писав музику, насичену постійною тугою. Як відзначає Ж.-П. Баррічеллі, «за відсутності доказів критики намагалися знайти більш-менш безглузді міркування. Вплив філософії

А. Шопенгауера на Е. Шоссона, глибоке усвідомлення того, що йому пощастило більше за інших, постійне прагнення композитора до музичного вираження, рівного власним ідеям, або, можливо, навіть таємнича подія в житті, яка кидала трагічну тінь на щасливе минуле митця – все це було запропоновано як можливе пояснення [64, с. 75]. Слід зазначити, що, якими б цікавими не були ці міркування, намагання встановити паралель між музикою композитора та його життям часто суперечать фактам. Е. Шоссон іноді коментував свій меланхолійний настрій – у листі від 1876 року композитор приписував його своїй самотності, що була викликана спілкуванням здебільше з людьми старшого віку; через вісім років Майстер обговорював цю тему з іншого боку: «читання, особливо Бальзака і Стендаля, наповнило мене ідеями, не помилковими для всіх, але помилковими для мене; в ситуації, в якій мені пощастило бути, «*La Paix du ménage*» [Світ домівки] і «*De l'amour*» [Про кохання] здаються мені не більше ніж книгами, повними дотепності і витонченості, але дуже небезпечними. У чітко визначеній ситуації найменш обережний і найменш розумний спосіб життя насправді найрозумніший і найбезпечніший. Розсудливість, про яку говорить Бальзак, часто межує з викликом. Що ж стосується тонких почуттів, які виражає Стендаль, – то проста і справжня любов, я вважаю, є єдиною і міцною тільки в шлюбі» [126, с. 143].

Критикам кортіло розкрити «загадку» Е. Шоссона, тому, що вона натякала на якісь можливі проблеми в його житті, і в них виникла спокуса розглянути даний аспект як би під збільшувальним склом, але багатьом з них було не під силу з'ясувати таємницю Майстра, тому, як їм здавалось, найлегший шлях оцінки творчості композитора – не дуже вдаватися в дослідження його опусів, а просто звинуватити в посередності та непрофесіоналізмі. Висловлювання як сучасних композиторів критиків, так деяких музикознавців вже ХХ століття вражає своєю жорстокістю та несправедливістю. Так, англієць Ерік Блом вважає, що «Шоссон більше не цікавить багатьох, і його музика сама по собі позбавлена смаку <...> дрібка Вагнера і пригорща франкської приправи не дуже ефективно приховують

загальну прісність <... > Досить складно зберегти Франку життя сьогодні, але коли ми дійсно хочемо такої музики – ми йдемо до нього, а не до учнів, які розбавили його манеру і тепер знаходяться серед великих музикантів. Важко уявити, щоб зараз хто-небудь запитував про музику Шоссона у Франції або за її межами. Особливе задоволення завжди приносить реанімація покинутого художника і знайдення в ньому якостей, про які ми забули або ніколи не підозрювали, але дуже добре пам'ятаємо зусилля співчуття, які раніше додавалися щоразу, коли виконувалися твори Шоссона, і завісу байдужості, яка незмінно опускалася і стирала їх. Ніколи не було нічого сильнішого, ніж огида – музика сама по собі була занадто слабкою і негативної для цього...» [72, с. 28].

Е. Блом був не єдиним, хто критикував творчість Е. Шоссона. О. Торше з «*L'evenement*» обурений тим, що «незважаючи на захоплення молодих і старих естетів, я вважаю, що ця музика така, що не повинна бути написана – марна, навіть шкідлива, тому що, незважаючи на талант композитора, вона не містить ідеї і наповнює нас великою нудьгою» [126, с. 87].

В 1892 році Генрі Френе, пишучи в «*Progrcs Artistique*», вигукнув: «Ми закликаємо не слідувати цьому джентльмену в його музичних фантазіях». А колега Френе Жак-Марін Гарньє з «*Revue de L'Evolution*» додав: «Він аматор, який розглядає музику як приємне проведення часу, було б недобре знеохотити його». Ф. Гарньє не останній називав Е. Шоссона аматором, в зв'язку з цим, Ж.-П. Баррічеллі зауважує «якби йому була нагода спостерігати композитора під час роботи, критик, можливо, поміркував би, чому людина повинна так відчайдушно битися за “приємне проведення часу”» [64, с. 40].

Однак не всі музичні критики були ворожими до школи С. Франка та його учнів. Серед тих, хто згуртувався на захист Е. Шоссона, був Анрі Готьє-Віллар – письменник та музичний критик, який мав псевдонім «Віллі»; його авторитетна думка не підлягала сумніву в паризькому суспільстві кінця XIX століття. Віллі з ентузіазмом підтримував нові твори, які його захоплювали, і

врешті-решт Е. Шоссон став одним з улюблених композиторів рецензента [там само, с. 53].

З Віллі згоден П'єр де Бревіль, колега та близький друг Е. Шоссона, який трактує музику французького композитора позитивно, вважає «що всі роботи випромінюють властиву йому мрійливу чуттєвість. Його пристрасть не палка – вона завжди ніжна, і ця ніжність абсолютно не помітна, а скоріше стримана. Саме в ній розкривається композитор – злегка боязка людина, що уникає бурхливого прояву своїх почуттів і радіє близьким стосункам. І навіть якщо він не знав порожньої жорстокості, все ж розумів, що таке сила, і це яскраво продемонстровано в деяких драматичних сценах опери «*Le Roi Arthur*». Його часто звинувачували в меланхолії, але він не був сумною людиною. Меланхолія, що приховує його душу, також приховувала від його очей всю брутальність, існуючу в світі. У нього не було причин боятися грубості, оскільки він не знав, що це таке» [64, с. 77] (*пер. мій – А. М.*).

У січні 1899 року ім'я Е. Шоссона стало ще більш впізнаваним. Приводом став виступ симфонічної поеми «Вівіан», на якому був присутній американський критик, що подав наступний огляд у «*Musical America*»: «“Симфонічна поема” Ернеста Шоссона – дуже перспективна та оригінальна. Проте хто такий Ернест Шоссон? Судячи з його задуму та майстерності композиції, Ернест Шоссон має належати до сучасної французької школи <...> Звичайно, цей композитор уважно вивчав сучасних майстрів оркестровки, зокрема Вагнера, але дуже мало мотивів чи навіть фрагментів мотивів, які можна назвати відвертими ремінісценціями. Композитор не лише прагне оригінальності; ні, він володіє оригінальністю. Ми маємо чекати від нього набагато більшого» [там само, с. 101]. Це відбулося за півроку до смерті Е. Шоссона, але в той час не було і натяку на щось страшне. Раптова загибель французького композитора викликала безліч статей у пресі, одна з таких належить критику Анрі Готьє-Віллару, де науковець віддав належну данину поваги Майстрові: «музикант, якого ми, на жаль, втратили, був виразно менш відомий широкій публіці, ніж будь-який автор прибуткових оперет. Не дивно,

що Ернест користувався дуже малою громадською популярністю. Він ніколи не писав нічого, крім хорошої музики: давайте згадаємо гордий характер його симфонії, розкішний концерт, два чудових квартети, поему, завдяки якій Ісаї здобув перемогу; величезну кількість пісень, більшість з котрих несуть в собі відбиток елегійної грації, що робила особистість композитора впізнаваною серед всіх інших, і нарешті, велику драму «Артур» для якої Шоссон сам написав вірші за легендами Круглого столу¹ з такою майстерністю, що всі, хто чув цей твір, віддають данину поваги йому як письменнику, так і як музиканту. Здавалося б, подібне багате розмаїття творів, що я ще далекий від того, щоб процитувати їх всі, поклало на критиків обов'язок залучати до них увагу громадськості. Але чи зробили вони це? Критики, зазвичай, були зайняті менш артистичними, але більш прибутковими справами <...> Ернест Шоссон зникає в той момент, коли щойно придбав єдину якість, якої йому не вистачало – впевненість в собі. Це постійне занепокоєння, яке так довго мучило його, нарешті, було вигнано художнім схваленням після кожного нового виступу. Тепер, коли його більше немає серед нас, його друзі, його шанувальники і особливо та, яка жила тільки для нього і тепер підтримує пам'ять про свого улюбленого чоловіка, – всі вони збираються показати публіці його цінність. І ця скромна людина увійде до брами слави!» [126, с. 78].

На думку П'єра Лало, Е. Шоссон не виконав свого призначення. Незабаром після його смерті музичні новинки відвернули публіку від його творчості. «Дебюсізм, равелізм, кубізм по черзі або одночасно наводили стільки шуму, що легко заглушали й без того слабке відлуння, що виходило від музики покійного композитора. “*Le Roi Arthur*” єдина написана ним лірична драма, яка була закінчена напередодні смерті і де є чудові сцени, ніколи не була виконана [повністю]. Його камерні твори, Концерт для фортепіано, скрипки і струнного квартету, Квартет для фортепіано і струнних

¹ В епоху Середньовіччя в Європі процвітало місництво, згідно якого формальним вираженням знатності в цій системі було право перебувати (сидіти) якомога ближче до суверена, Згідно легенди, король Артур запровадив саме круглий стіл для того, щоб не сперечатися з приводу кращого місця, щоб всі почували себе рівноправними.

гідні стояти поруч з творами найславніших майстрів чистої музики, але майже ніколи не виконуються. Він був одним з кращих французьких музикантів і про нього майже забули!» [64, с. 206].

Критика, як під час короткого життя Е. Шоссона, так і після, відводила йому лише скромну роль в музичному мистецтві і визнавала, що ярлик «вагнерівець» достатній для загальної оцінки творчості французького митця. Звичайно, значимість Е. Шоссона не можна порівняти з величиною музики Й. С. Баха, Л. ван Бетховена, К. Дебюссі, Дж. Верді або Р. Вагнера, але він композитор виняткової витонченості, вишуканого почуття рівноваги і переконливої глибини. Якщо в деяких його творах знаходить вираз нав'язливий характер інших композиторів-засновників шкіл, які вплинули на творчість французького митця, то жодна людина не може уникнути стрімких тенденцій свого часу. Так само і Е. Шоссон був породженням своєї епохи, але замість того, щоб признати її загальні естетичні цінності, його стримана натура воліла прийняти ці цінності, щоб довести їх вираз до граничної витонченості та вишуканості. Він не виносив на поверхню емоційну потребу, що супроводжувала його думки в манері К. Дебюссі, Г. Форе, С. Франка або навіть свого натхненника В. д'Інді (d'Indy), він не дуже часто поділяв їх прагнення бути глибоко оригінальним. Завзяття Е. Шоссона ніколи не визначалося мовою його епохи. Замість того щоб досліджувати, він цю мову «полірував».

Як зазначають Ж.-П. Баррічеллі та Л. Вайштейн, в цьому процесі, більш стомлюючому і який вимагає більшої нервової чутливості, ніж пошук нових ефектів, Е. Шоссон розкрив свій істинно аристократичний тип особистості. За І. Морденом композиторська енергія його творів – внутрішня, а не показова, стримана, а не нав'язлива [164, с. 42]. Це передбачало невпинне прагнення до самодостатнього уявлення і жагу висловити у музиці тільки саму музику. «Твори Е. Шоссона вражають нас тим, що ми можемо назвати небажанням навмисно передавати серцебиття або пульсацію натхненної душі. Замість

цього вони випромінюють безтурботну забаганку шукати в собі власну досконалість і бути музичними з єдиною метою – бути красивими [64, с. 114].

Таким чином, в оцінюванні творчості Е. Шоссона у критиків спостерігається величезний спектр протиріч. Одна з новаційних засад творчості Е. Шоссона – його стиль, і хтось з критиків вважає його самобутнім та оригінальним, а хтось цьому заперечує. Мабуть на початку творчого шляху митця було важко розглянути геній художника, оскільки, дійсно, у нього виникав великий розрив не тільки між мрією та дійсністю, а і між світобаченням та творчою настановою. У його творах поєдналися франкізм та романтизм, вагнерівство та імпресіонізм, аматорство та новаторство, меланхолія та радість життя – безліч розбіжностей у розвитку художнього мислення, які важко пояснити. Вже після смерті композитора шоссознавці ХХ – ХХІ століття намагаються розкрити загадки та суперечності життєтворчості славетного французького Майстра.

Для осягнення власного мікрокосму Е. Шоссона, слідуючи установам Р. Гровера [126], доцільно розподілити підрозділ 1.1. на два підпункти: творчість композитора та його портрет. Оскільки одне є продовженням другого, така диференціація допомагає виявити нові грані в розумінні спадщини французького художника.

1.1.1. Творчість Е. Шоссона в наукових інтерпретаціях

Історія послідовного шоссознавства, засновниками котрого слід вважати А. Прюньєра (1886 – 1942) та А. Керуа (1891–1976) [177], розпочинається у першій треті ХХ століття. Доказом такої думки є спеціальний випуск журналу «*La revue musicale №1*» (Prunières, Coeuroy, 1925), в якому були опубліковані дві статті: перша – відомого французького музикознавця А. Прюньєра, друга – його молодшого співвітчизника, музичного критика А. Керуа. Випуск було надруковано з нагоди вшанування двадцять п'ятої річниці смерті Е. Шоссона. Окрім суто наукових статей французьких музикознавців, випуск журналу містить матеріали різних жанрів:

літературного – різноманітні спогади друзів та колег композитора, біографічні нариси; епістолярного – численна кореспонденція самого митця з Клодом Дебюссі; каталог творів і партитура раніше неопублікованої *mélodie* 1898 року «*Le chevalier malheur*» (Лицар долі). Присвячення всього номеру журналу цілковито життєтворчості Е. Шоссона свідчить про вагомість творчої постаті французького митця.

Майже 70 років потому з нагоди сторіччя з дня смерті композитора була опублікована інша збірка матеріалів щодо творчості французького Майстра, котра належать французьким музикознавцям І. Бретодо та Ж. Галлуа (Gallois, Bretaudeau, 1999). Її складають двадцять п'ять франкомовних статей «*Écrits inédits: journaux intimes, roman de jeunesse, correspondance*» (Неопубліковані твори: щоденники, молодіжний роман, листування). Видання А. Прюньєра – А. Керуа та І. Бретодо – Ж. Галлуа – мають меморіальний характер та значною мірою узагальнюють все, що було написано на той час про Е. Шоссона, тобто це найбільш вагомі публікації щодо життєтворчості французького композитора.

Одним з характерних напрямів вивчення доробку Е. Шоссона у зарубіжному музикознавстві є визначення унікальної ролі композитора в історії французької музики. На думку Ж.-Р. Баррічеллі та Л. Вайнштейна, «Е. Шоссон посідає майже привілейоване місце між пізнім романтизмом Сезара Франка та імпресіонізмом Клода Дебюссі» [64, с. 111] (*пер. мій – А. М.*). Науковці вважають, що вивчення спадщини Е. Шоссона представляє особливий інтерес, оскільки «важко було б знайти в історії французької музики більш об'єктивного, більш неупередженого французького композитора, чия особистість успішно протистояла б вагомим впливам вагнерівства, італінізму і самого франкізму» [там само]. Дійсно, період творчості Е. Шоссона – унікальне історико-художнє явище, що охоплює 1877 – 1899 роки, оскільки протягом останнього десятиліття композитору вже вдалося знайти свій оригінальний стиль, близький до імпресіонізму, проте офіційною точкою відліку в музиці фундатора цього напрямку – К. Дебюссі

(1862 – 1918) – вважається 1894 (час створення його прелюдії для великого оркестру «Післяполудневий відпочинок фавна»). Таким чином, упродовж 1889 – 1894 р.р. формується період «чистого імпресіоністичного» панування Е. Шоссона на французькому музичному Олімпі, однак, звичайно, такий період декілька умовний; скоріше відбувається «накладення» композиторських відчуттів обох композиторів, оскільки історично їх відкриття виразних засобів у музиці майже співпадають. Оригінальність художнього мислення Е. Шоссона обумовлює властивий композиторові об'єктивізм, що здатний протистояти вагомим впливам вагнерівського, франкійського напрямів. Отже, в творчості французького митця відбувається не стільки поєднання всіх перелічених спрямувань, скільки формування власного, самобутнього стилю.

Тлумачення ролі Е. Шоссона в історії французького музичного мистецтва на початку ХХІ століття набуває сталості, що підтверджують майже через 30 років Річард Стокс та Грем Джонсон, які є поважними фахівцями у жанрі *mélodie*. В еволюції французької музики вони надають творчості Майстра декілька інше місце, яке є «десь між А. Дюпарком і К. Дебюссі, і він [Е. Шоссон] може розглядатися як важлива ланка між цими двома дуже різними світами» [139, с. 65] (*пер. мій – А. М.*). Заміна С. Франка (1822 – 1890) на А. Дюпарка (1848 – 1933) пояснюється тим, що С. Франк був переважно інструментальним композитором (окрім авторства 4 опер), а в творчості А. Дюпарка, спостерігається інша вокальна жанрова «опора» – *mélodie*, і в цьому жанрі він постає як фундатор. Отже, висловлена у 1973 році ідея про проміжну роль творчості Е. Шоссона знаходить своє продовження вже на початку ХХІ століття.

Цитовані автори не вказують якими ознаками характеризується стиль французького художника, проте їх можливо знайти у Р. Гровера, який у 1981 році в епілозі монографії «*Ernest Chausson: the Man and his Music*» (Ернест Шоссон: людина та його музика) акцентує увагу на тому, що для стилю Е. Шоссона характерні декілька рис, які могли б перерости в альтернативні

стилі – твори, засновані на народних піснях, невагнерівських тонкощах хроматизму і, що найцікавіше, на елементах необароко і авангардного неокласицизму, які на межі століть не отримали належної уваги [126, с. 23].

Таким чином, слід зробити висновок, що Е. Шоссон є представником перехідної доби, в творчості якого віддзеркалені риси минулого та передчуття майбутнього напрямів музичного мистецтва, що не зафіксовано в українському музикознавстві.

«Надзвичайно особистий» стиль Е. Шоссона, як його називають автори монографії «*Ernest Chausson: the Composer's Life and Works*» є результатом свідомої чутливості француза і аристократа, нервового і контрольованого. Скрупульозний спосіб його дотримання породив внутрішню боротьбу між реальністю і прагненням, буттям і мрією. В результаті його музика набуває надзвичайної щирості, вона унікальна за почуттями, багатозначна і витончена. Через це композитор уособлює емоційні прагнення і душевні тривоги свого покоління, які були заряджені сумом минушого і швидкоплинного світу. Як зазначають музикознавці, Е. Шоссон був «*a moment in French sensitivity*» (моментом французької чутливості) і моментом культурного існування своєї країни [64, с. 43].

Протягом усього творчого шляху Е. Шоссон завжди дотримується свого власного стилю, який ніколи не залишався незмінним. При більш ретельному вивченні його творчості можливо помітити, що в шоссонівській музиці згодом проявляється характер мислення і безперервність логіки в структурі, настільки повної, що звинувачення в наслідуванні якомусь іншому композиторові було явно абсурдним.

Простежуючи творчу еволюцію Е. Шоссона, Ж. Р. Баррічеллі звертає увагу на важливу національну особливість музики композитора, яка має суто французькі коріння. Їй не характерні а ні емоційні імпульси німців із супутнім їм моральними, релігійними і метафізичними висновками, ні часто складні і романтично-містичні «блукання» бельгійців, окрім того, ніхто не буде оскаржувати той факт, що шоссонівські творіння абсолютно віддалені від

глибоко людських і описових міркувань італійської естетики. З іншого боку, ніщо не може бути більш французьким, ніж постійна відданість Е. Шоссона тонким нюансам стилю, який несе в собі всі емоційні та естетичні наслідки, які він може максимально точно передати [там само]. Е. Шоссона з романтиками об'єднує ліризм, і саме в цьому злитті його ліричного натхнення, критичних здібностей і уваги до структури твору криється геніальність французького Майстра.

Природна схильність до багатого ліризму французького митця зіткнулася з його самонав'язуваними стандартами імперсоналізму, що віддзеркалюється в «Трію», «Фортепіанному квартеті» і в багатьох шоссонівських *mélodies*, але певні частини його «Симфонії» або фінал «Концерту» вказують на те, що в інших випадках композитор не міг впоратися з власними ідеалами і втілював їх в своїх творіннях.

Слід зазначити, що успадковані статки Е. Шоссона стали матеріальною основою для його культурно витонченого життя, велику частину своєї музики він складав у відокремленому розкішному кабінеті паризького особняка, всі стіни якого були прикрашені вишуканою колекцією картин і малюнків, здебільше французьких художників від Е. Делакруа до Е. Дега. У поєднанні з глибоким захопленням сучасною йому літературою, де відбувалася еволюція поезії символізму і періоду розквіту *Revue littéraire*, такий інтерес до візуального мистецтва (Е. Шоссон досить переконливо малював, навіть створював свої портрети) був двигуном його творчої активності.

Наснага, що давала французькому композитору зазначені види мистецтва, відчувалась і в його музиці, що дозволило Дж. Резік стверджувати: «Е. Шоссон був одним з перших, хто зрозумів, як література і образотворче мистецтво можуть впливати на музику, і зробив свої *mélodies* максимально схожими на “*french lieder*”» [179, с. 154], тобто мета французького Майстра полягала не в закладенні нових основ, а у відточуванні та удосконаленні старих.

Автори монографії «*Ernest Chausson: the Composer's Life and Works*» Ж. П. Баррічеллі та Л. Вайнштейн наголошують, що «музика Шоссона багато

в чому відображає “*états de son âme*” [стан його душі], зрідка пригнічуючи почуття, та досить виразна, щоб навіяти чутливому слухачеві свої приховані тональні емоції» [64, с. 30].

Е. Шоссон був занадто начитаний, занадто захоплювався живописом, щоб писати музику, яка не відображала б тих почуттів, що викликали в ньому ці твори, вони містять елементи такої переконливості, що Жорж Жан-Обрі був змушений написати: «Е. Шоссон володів тонким почуттям і одним з перших зрозумів, якою мірою література і образотворче мистецтво можуть впливати на сучасну музику» [118, с. 94].

Французький митець жив у часи, коли література домінувала над мистецтвом. П. Верлен і поети-символісти зруйнували бар'єри, що розділяли слово і звук. На творчих вечорах в будинку С. Малларме поети і музиканти встановили найтісніший союз, який коли-небудь існував між двома мистецтвами у Франції; не випадково, що французька художня пісня досягла свого апогею саме в кінці XIX століття. Зокрема *mélodies* Е. Шоссона, за Ч. Озборном – американським дослідником – «створювали атмосферу вишуканості і витонченості без будь-якого натяку на витонченість, і це відрізняє його пісні, наприклад, від пісень С. Франка або К. Дебюссі. Як і більшість інших французьких композиторів того часу, Е. Шоссон практично завжди елегантний, але, на відміну від них, він додає в свої пісні властиву йому харизму, це створює особливий колорит, ніжний та меланхолійний, але з прямоотою і щирістю, що не дає допустити й думки про сентиментальність» [172, с. 145] (*пер. мій – А. М.*).

Поетичні тексти, що обирав композитор, висловлюють, майже без винятку, подібні настрої. Поети, творчість яких приваблювала Е. Шоссона – романтики, парнасці та символісти, і, крім таких художників слова, як М. Бушор та К. Моклер, що були його особистими друзями, композитор захоплювався творами великих поетів Франції, наприклад, Т. Готьє, П. Верлена, О. Вільє де Ліль-Адам і особливо Ш. Леконта де Ліля. У своєму виборі віршів Е. Шоссон надавав рішучу перевагу тим, хто висловлював

елегійні настрої, бо саме вони були близькими для нього самого, авторські *mélodies* – не темпераментні, але аж ніяк не нудні або малоцікаві, при цьому він ніколи не нав'язував свою індивідуальність текстам обраних віршів, а скоріше враховував настрої і художні образи улюблених поетів.

Дональд Н. Фергюсон вважає, що коріння думок французького композитора йдуть глибоко в ґрунт людських почуттів, а його захопленість може розділити будь-який шукач сутності поезії, бо «у своїх творах Шоссон уникає буденності і грубості, але, незважаючи на це, в його роботах завжди вистачає почуття відданості, яке за своєю енергією і самовіддачею можна назвати релігійними. Так як, попри те, що Шоссон і був шанувальником краси, він не був ні художником заради мистецтва, ні творцем езотеричних задумів, адресованих тільки обраним» [113, с. 209] (*пер. мій – А. М.*).

Передусім, найбільш важливою складовою пісень французького композитора є мелодія, за Керол Кімболл: «він любив писати мелодійні лінії, що починаються в нижньому регістрі, і плавно підвищуються до верхнього. У його ранніх піснях була певна відмінна риса, а пізні – містили більш глибокий і виразний характер. Здавалося, що на написання найбільш досконалих пісень його надихали мрійливо-сумні тексти. Творам митця притаманні класична рівновага і простота, а також застосування тричастинних форм, навіть незважаючи на те, що композитор міг вільно змінювати їх фактуру» [143, с. 178] (*пер. мій – А. М.*). *Mélodies* Е. Шоссона створювались в атмосфері щирості, необмеженого тяжіння до досконалості, в них немає нічого надуманого, і яка б вишуканість не існувала, вона виникала безпосередньо з природних аристократичних особливостей її автора. А його головною особливістю було прагнення ніколи не виходити за дозволені авторські межі і завжди дотримуватися головної ідеї твору та вірно знаходити почуття його втілення. «З цієї причини Е. Шоссон не сприймав всі форми штучності, головним недоліком яких було використання зовнішніх прикрас і помпезних драматичних прийомів» [64, с. 119].

Особливості характеру Ернеста Шоссона, а саме: «турбота про вердикт нащадків, а також його колег, змушує композитора бути обережним, змушує сумніватися» [139, с. 78], але постійний творчий пошук приводив до переконливих результатів, що дозволило Г. Джонсону відзначити красу творінь композитора, яку він порівнює з красою соромливої і серйозної дівчини, котра нечасто посміхається. Відсутність компромісів і майже хвороблива чистота Е. Шоссона привертала раніше та продовжує привертати й в теперішній час його слухачів, які відчувають добре посилення автора в музиці і бажання робити все можливе для музичного мистецтва, яке для нього було священним, однак за Кайхосру Сорабджі «переважаючий настрій музики Шоссона – це захоплююча меланхолія», [195, с. 119].

Необхідно відзначити, що трагізм, схильність до меланхолії як основ світобачення композитора-романтика яскраво проявляється в семантиці його пізніх творів, однак це не зовсім те розуміння меланхолії, що було сформовано в європейській культурі І. Кантом – піднесений стан духу, пов'язаний з болючим переживанням якоїсь втрати (коханої, ідеалів) [142, с. 198], це стан страху, смутку людини кінця ХІХ століття, яка не знаходячи відповідей на життєві питання, прагне їх знайти в містиці. Особисті драматичні і трагічні події сформували у Е. Шоссона особливе ставлення до поезики романтизму: в його творчості присутній ліризм, драматизм, романтична суперечливість почуттів. Романтичні тенденції проявляються в творчості французького композитора і в тому, що він тяжіє до камерних жанрів.

Однак, незважаючи на романтичну спрямованість в творчості Е. Шоссона відчутна суб'єктивна позиція, особиста інтонація автора. Художні образи опусів композитора мають актуальну специфіку: вони глибоко ліричні, психологічні, відображають динаміку душевної драми людини, яка прагне знайти вихід в складних життєвих ситуаціях, чим приваблює як науковий, так і виконавський інтерес.

1.1.2. Загадковий та суперечливий портрет Е. Шоссона.

Наприкінці ХХ століття зацікавленість творчістю Е. Шоссона відроджується. Неможливо оминати увагою монументальне дослідження французького музикознавця Ж. Галлуа (Gallois, 1999) – «Ернест Шоссон», яке принесло авторові Гран-прі Берньє Академії витончених мистецтв. Робота науковця починається з осмислення широкої політичної та культурної картини Франції 1848 – 1900 років. Автор докладно описує молодість Е. Шоссона, його літературні смаки та більш пізніє покликання – величезний інтерес до музики, а також стосунки з Ж. Массне, В. д'Інді, А. Дюпарком, Г. Форє.

Велика частина наукової праці Ж. Галлуа присвячена найбільш відомим музичним творам Е. Шоссона та їх детальному аналізу. Дослідження містить ряд цікавих документів, в тому числі лист 1884 року одному приятелю, шанувальнику музики (ім'я якого в історії не зберіглося), коли Е. Шоссон вже написав цілу низку *mélodies*, фортепіанне тріо, а також симфонічну поему «Вівіан», але його терзали сумніви, ніби він ще на самому початку життя: «Ах, мій любий друже, який ви щасливий бути дилетантом. Ви спокійно насолоджуєтесь прекрасним, і для вас працюють поети, від Гомера до Бодлера <...> Крім цих великих людей, є тисячі маленьких мурашок, які невдячно копають і свідомо потіють; то, що вони роблять, було не дуже успішним; це нічого не змінює, і все ж вони не можуть робити нічого іншого. Якого біса я один з тих звірів? <...> в мені є якась органічна функція, яка не виконується; я став зовсім нестерпним. Найдивніше полягає в тому, що, не дивлячись на все, що я тільки що сказав вам про сприйняття твору мистецтва і розчарування, в якому я ніколи не зможу його досягти, я працюю так, як ніби в цей момент думав зовсім інакше, але як тільки захоплення вщухає, я з люттю бачу, наскільки те, що я роблю, так далеко від того, що хотів би робити, від того, що я, здається, чую в своїй голові. А на наступний день все знову переробляю» (*пер. мій – А. М.*) [116, с. 68].

Листування французького композитора, де є власний самоопис, дозволяє, використовуючи авторологічний підхід І. Коновалової [31], максимально

вірно розкрити творчу особистість композитора. Уривок з листа в повній мірі виявляє своєрідність натури Е. Шоссона: французьку чутливість, незадоволеність собою, меншовартість, постійне прагнення до досконалості, в зв'язку з чим виникає мимовільна аналогія з А. Дюпарком, котрий входив у коло близьких друзів композитора, і якому була притаманна та ж «хвороба» – перфекціонізм.

Праця Ж. Галлуа пронизана жалем з приводу передчасної смерті митця, що не дозволило йому реалізувати себе в музичному мистецтві повною мірою. Поруч з тим, Ж. Галлуа підкреслює що, виходячи з написаних творів Е. Шоссона, він мав величезні перспективи щодо розвитку свого геніального дару [116, с. 71].

В резонансі з поглядами Ж. Галлуа висловлювання професора в сфері французької вокальної літератури Джорджини Резік: «музика Шоссона обмежена його сором'язливістю («скромністю, порядністю, пристойністю»), як ніби в ній було щось ганебне. Найбільшою перешкодою для творчості композитора була самокритика, яка зазвичай стримувала розвиток його музичних ідей» [179, с. 155] (*пер. мій – А. М.*).

Спираючись на твердження самого Е. Шоссона, а також думок науковців – Ж. Галлуа та Дж. Резік, головна драма композитора – його нереалізованість. І в цьому сенсі епітафія на пам'ятнику Ф. Шуберта: «Музика поховала тут чудовий скарб, але ще прекрасніші надії» була б аналогічною у сенсі підбиття життєвих підсумків Е. Шоссона.

В найбільш вагомій серед монографій початку XXI століття, що присвячена життєтворчості французького митця є дослідження «Ернест Шоссон» А. Шнайдера (Schneider, 2019) – відомого німецького експерта з французької музики. В цій роботі автор цитує музичного критика та педагога кінця XIX – початку XX століття П. Дюка: «поступове осягнення Ернестом Шоссоном своєї особистості, етапом чого є кожна написана праця, гарантувало б йому остаточну оригінальність, гармонійний баланс між безтурботним виразом спокою життя та хворобливими акцентами бачення

світу, в якому він хотів би бути щасливим та прекрасним» [183, с. 102]. Використана цитата призводить до думки, що окремою методологічною засадою слід вважати визначення художнього світу французького композитора. П. Дюка привертає увагу та загадковість, що була притаманна Е. Шоссону: з одного боку, це заможна та респектабельна молода людина вищого світу, обдарований музикант, а з іншого – йому властива незадоволеність та самобичування, які набували хворобливих форм. Самопізнання Е. Шоссона мало процесуальний характер, постійна недооцінка власних можливостей проявилась у композиторській творчості як вираз спокою життя та хворобливість світовідчуття, і в той же час, бажання бути у гармонії з всебічною красою.

Складаючи творчий портрет Е. Шоссона, можливо стверджувати, що така риса, як скромність – наскрізна думка багатьох науковців, і саме ця особливість композитора цілком віддзеркалилась і його творчості. Так, Р. Стокс та Г. Джонсон, додають важливі характеристики, що притаманні особистості французького митця: «музика Шоссона не завжди випромінює впевненість у власну яскравість, бо вона пронизана нотами глибокої меланхолії і боязкості. Саме ці якості особистості – реакція на саме життя, яка разом з ранньою смертю перешкодила його автоматичному входженню в пантеон найвідоміших музичних героїв» [139, с. 97] (*пер. мій – А. М.*). Дійсно, саме такі риси як «меланхолія» і «стриманість» або французькою «*pudeur*» (скромність) найкраще позначають домінуючі риси особистості Ернеста Шоссона. Французькі критики вважали, що «*pudeur*» наводить на думку про сором. Для розуміння творчої натури французького Майстра використання даного терміну не зовсім коректне, бо він, неминуче, несе в собі невизначений відтінок жіночності. «*Pudeur*» Е. Шоссона – це щось більше, ніж вроджене почуття стриманості і пристойності, це твердження чоловічої сили, рішучості впоратися без сторонньої допомоги і жалості зі своїми особистими проблемами. Якщо композитор часто зупинявся перед «сповідальним» виразом, то на нього впливали не тільки особисті, а й художні докори сумління.

Між тим, збережені численні листи до колег, дружини розкривають Е. Шоссона як людину дотепну та гумористичну; чималі дружні стосунки, прийоми вдома та прихильність сім'ї не давали йому зникнути на самоті, тому обвинувачення в меланхолійності, невротичності та схильності до самотності – зайві.

З листів Е. Шоссона та спогадів його товаришів можна скласти портрет людини яркої індивідуальності та широких інтересів, тому твердження колеги К. Моклера слід сприймати, як оманливе: «він не любив людей, його доброзичливість приховувала манірність, його веселість часто була тільки поблажливостю до інших» [64, с. 79].

Позитивні зміни в творчому житті Е. Шоссона – виконання творів видатними оркестрами та схвальні відгуки від критиків – додали композитору необхідної впевненості в собі. Але, безумовно, час від часу він натякає на перешкоди у своїй діяльності: «коли все йде добре, я щасливий, а коли ні, я стискаю зуби, щоб не втратити навичок» [там само, с. 58].

Ще одна важлива риса до портрету французького композитора – його безкорисливість. Виконуючи свої обов'язки секретаря Національного музичного товариства, він, зазвичай, виявляв набагато більшу турботу до опусів інших, ніж до своїх власних творів. Його друг Октав Маус одного разу звинуватив Е. Шоссона в нехтуванні своїми особистими інтересами, запитавши: «Але, врешті-решт, чим ти зараз займаєшся? У тебе є проект, ти над чимось працюєш?» – «Так, – відповів композитор, – я взяв на себе завдання скласти каталог всього, що було зроблено в Національній спілці з моменту її заснування; цей список необхідний, і я сподіваюся, що зроблю це краще, ніж просто секретар» [160, с. 9].

П'єр де Бревіль висловив переконання, що інтелект Е. Шоссона відбивався в широті і глибині різних речей, якими він цікавився. П. де Бревіль не міг зрозуміти, як одна людина, навіть прочитавши літературу всіх народів, поетів і філософів могла б зробити так багато за такий короткий час, та засуджував весь світ за те, що той не визнав Е. Шоссона як композитора при

житті. Директори концертів ніколи не думали про Майстра, театральні менеджери не звертали уваги на його оперу, а газети часто були критичні або мовчазні. Однак це не вплинуло на композитора; він процвітав за рахунок успіху своїх колег; він завжди розкривав нові таланти. Не було нікого, до кого він ставився б недобре. «Він був щедрий, тому що він був закоханий в щедрість [64, с. 85].

Раптова смерть Майстра приголомшила його сім'ю і друзів. На похоронах вони зібралися разом, щоб попрощатися з людиною, у якої не було особистих ворогів і чия трагічна загибель змусила їх зрозуміти, як багато він для них значив. П'єр Луї (французький поет) висловив почуття друзів Е. Шоссона в листі, написаному його вдові: «Ніколи не було чудовішого чоловіка, ніж твій; я це знав і навряд чи кому-небудь доводив наскільки мене вражав його відвертий погляд, його міцне рукостискання і дивовижна доброта, яка виявлялася у всіх його жестах. У кожен момент свого життя Ернест повинен був робити людей щасливими. Всі його любили <...> Принаймні, говорячи за себе, я його дуже любив і ніколи не говорив йому про це; ми завжди думаємо, що у нас є час, і що ми неодмінно побачимо знову тих, хто молодий» [там само, с. 104-105].

З цих причин його роль чи значення в історії музики цікаве не тільки як музиканта, але й як людини, бо він залишався «сенсом існування» своїх творів, обдарованим автором з тонкою нервовою організацією. Критик Чарльз Оулмонт з цього приводу констатує: «У вічній суперечці між особистим і безособовим проявляється моральна краса людини, що перевершує індивідуальне, щоб досягти загальне. Завдяки цьому ми залишаємо занадто виняткові рамки особистості, щоб загалом втілити людський аспект, і входимо в велике царство людини» [171, с. 116].

Наведені висловлювання в повній мірі відображають особливості творчої натури композитора і його життєве кредо людини-гуманіста. Але, мабуть, краще за всіх реально оцінював себе сам композитор: «Так чи інакше, – писав Е. Шоссон у 1884 році, – у мене нема сумнівів, що я зміг би написати

музичний твір, цікавий для деяких нетрадиційних умов – але між ним і справжнім витвором мистецтва все одно існувала б маса відмінностей» [64, с. 77].

1.2. Періодизація творчої спадщини Е. Шоссона

Як засвідчує аналіз наукових джерел, питання періодизації творчості Е. Шоссона привертало певну увагу зарубіжних дослідників. Оскільки відомі періодизації вирізняє наявність розбіжностей, необхідним завданням постає їх аналіз і спроба встановлення розходжень та спільних ознак.

Як зазначає один з провідних сучасних французьких науковців, засновник і редактор веб-сайту-енциклопедії «*References/musicologie.org.*», доктор музикознавства Жан-Марк Варшавський, «традиційно творчість Е. Шоссона поділяють на три періоди» [209]. Отже, за базовою «енциклопедичною» версією французьких вчених, **перший етап** творчого шляху французького митця, «1878 – 1886, успадкований від Ж. Масне, був періодом елегантних та іноді трохи сентиментальних мелодій, з такими піснями, як “*Le charme*” (1879), “*Les Papillons*” (1880) і “*La Sérénade Italienne*” (1880). Цей період також включає еволюцію гармонічної та формальної тканини під впливом музики Вагнера <...>, а також Сезара Франка <...> Початок **другого періоду** збігається з його [Шоссона] призначенням на посаду секретаря Товариства Музики 1886 року. Відвідуванню ним мистецьких кіл, зокрема, композиторських, приписують появу помітного драматичного характеру. Це пов’язано з його песимістичною натурою, або з тим, що він хотів би позбутися іміджу багатого дилетанта ... <...> Смерть його батька 1894 року ознаменувала початок **третього періоду**, що характеризується впливом поетів-символістів і читанням російських письменників, таких як Достоевський, Тургенєв та Толстой» [там само].

Наведену французьким енциклопедичним виданням трифазову періодизацію в цілому наслідує й мексиканський «Енциклопедичний словник музики» за редакцією Елісон Латам [147, с. 423], з тією різницею, що початок

раннього періоду творчості Е. Шоссона датований 1877 роком, коли він залишає свої заняття юриспруденцією на користь композиторській кар'єрі. Інформація щодо меж та змістовного наповнення **другого і третього** етапів творчої еволюції французького митця далі в обох виданнях за своєю суттю збігається.

У той же час, нагадуючи про сталість «старих історичистських звичок періодизації», Ж.-М. Варшавський зазначає, що «цей поділ є ілюзорним, це свого роду психологізаторська фантазія, яка прагне пояснити творчу пластичність видатними подіями (навіть якщо це означає перебільшення їхньої важливості)» [209], залишаючи, таким чином, простір для подальших дослідницьких інтерпретацій життєтворчості французького Майстра.

Американська дослідниця Барбара Морончіні (Університет Каліфорнії, Лос-Анджелес) також вирізняє у творчості французького митця три періоди. **Перший** розпочинається з «Фортепіанного тріо», написаного 1881 року, яке стає «стартовим» твором молодого композитора. В опусах Е. Шоссона 80-х років XIX ст. спостерігається вплив елегантності Ж. Массне, містичного хроматизму С. Франка і сміливих гармоній Р. Вагнера. **Другий** збігається з початком 1886 року – коли Е. Шоссон працював офіційним секретарем «*Société Nationale*», що дозволяло йому брати участь у музичному житті Парижа. У розвиток спостережень французьких авторів, дослідниця теж зазначає, що Е. Шоссон намагався розвіяти образ багатого «аматора», який пов'язували з його особистістю, створюючи драматичні композиції чіткої неокласичної структури. **Третій** період, за Б. Морончіні, розпочинається приблизно з 1894 р., коли «композитор розвинув нову чутливість до символістської поезії та літературних романів, вступивши, таким чином, в останню фазу своєї творчості, підживлюючи її новими інтересами, що надихали його інтроспективні тенденції та пошук чітких структур [165].

Чен-Джу Чан (Університет Аризони) пропонує більш деталізовану трьохфазну періодизацію творчості Е. Шоссона. **Перший** період, що тривав від 1879 до 1890 років – час написання студентських творів, в яких

віддзеркалюється стиль С. Франка, проте винятком є «Сім мелодій» ор. 2 (1882), де відчутний «чарівний, парнаський, простий» стиль Ж. Массне [87, с. 15]. Молодий композитор також захоплюється Вагнером. Однак вже в 1883–1886 рр. Е. Шоссон починає усвідомлювати небезпеку використання вагнерівської мови у своїх композиціях, яка його приваблювала, однак і заважала розвитку власної уяви, творчих здібностей і музичного «голосу». **Другий** період, 1886–1889 рр., пов'язаний з переходом до зрілого стилю композитора. Перехідний період – це доба роботи над оперою «Король Артур», написання якої було розпочато 1886 року. **Третій** період охоплює 1889–1897 рр., коли композиційна техніка була повністю засвоєна Е. Шоссоном [там само, с. 16].

Композитор і письменник Ю. Ханон (зараз мешканець Чорногорії), реалізує «класичну» схему періодизації (тобто ранній початковий – середній – пізній, зрілий періоди). Дослідник враховує, насамперед, еволюцію творчості Е. Шоссона під впливом певних стильових тенденцій: «**Ранній** шоссонівський період (умовно до 1886 року) характеризується яскраво-французьким, легким і салонним характером музики та гнучкими мелодіями в стилі першого вчителя Е. Шоссона – Жюля Массне. <...> **Середній** шоссонівський період охоплює приблизно вісім років після 1886 року (кружок Франка та близьке спілкування з д'Інді), коли в його музиці очевидно переважає вплив “двох цезарів”: нестерпного Вагнера і стерпного Франка. У ці роки твори Е. Шоссона набувають більш драматичного, напруженого характеру, а гармонічна мова стає значно гострішою і густішою... <...> **Пізній** шоссонівський період, який можна відраховувати від 1893–94 року – аж до історичного падіння з велосипеда в червні 1899. Поштовхом для чергового стильового дрейфу стає коротке, але вельми тісне спілкування з Клодом Дебюссі. Крок за кроком у творах Шоссона виявляють себе риси нового стилю – музичного імпресіонізму. Фактура прояснюється і стає більш прозорою, а гармонічна мова більш легкою і вишуканою» [52].

Порівняльний аналіз наведених періодизацій творчості Е. Шоссона дозволяє зробити висновок щодо розбіжностей у визначенні початку творчої діяльності композитора. Так, у франкомовній енциклопедичній традиції – це 1878 рік, у іспаномовному довіднику за редакцією Е. Латам – 1877; Чен-Джу Чан вказує на 1879 рік, Б. Морончіні – 1881, у Ю. Ханона датування не конкретизовано (до 1881 року). Якщо Б. Морончіні зорієнтована на «Фортепіанне тріо» (1881) як перший значний твір Е. Шоссона, котрий «після невдалої гонитви за Римською премією» він написав «фактично, щоб довести свою автономію» як композитора [165], то решта науковців не дають пояснення своїм пропозиціям щодо обрання тієї чи іншої дати. Виключенням є стаття в мексиканському виданні, де зазначено, що «з поваги до тиску сім'ї» Е. Шоссон «спочатку вивчав право, а потім отримав диплом юриста в 1877 році, хоча цього ж року він нарешті вирішив слідувати музичному покликанню і склав свою першу пісню «*Les Lilas*» [147, с. 423].

З огляду на те, що Е. Шоссон спочатку отримав юридичну освіту, і лише потім закінчив консерваторію, більш коректним є початок першого періоду, запропонований французькою науковою традицією – 1878 (рік написання та публікації перших творів і початку занять композицією у Ж. Массне в якості вільного слухача) або 1877, за вищезгаданим іспаномовним довідником. Тобто, безперечно, свої перші композиторські кроки Е. Шоссон робить ще до початку навчання в Паризькій консерваторії. Однак 1877 рік як дата створення першої композиції ще потребує прояснення, оскільки навіть між франкомовними джерелами існують розбіжності. Так, згідно Ж.-П. Баррічеллі і Л. Вайнштейну, перші спроби створення вокальної музики, дві *mélodies* Е. Шоссона «*Lilas, vos frissons sous le Ciel*» («Бузок, твоя прохолода під небом») та «*Le Petit Sentier*» («Маленька стежка») на вірші М. Бушора, що залишилися невиданими та не мають позначення опусу, були створені 1878 року [64, с. 216]. Після вступу до Паризької консерваторії (1879) Е. Шоссон, потрапивши до класу Ж. Массне, який вважав його «винятковою людиною і справжнім художником» [106, с. 84], вже на першому курсі зосереджується на

творах для голосу. Крім двох перших пісень, в ці часи були створені та залишилися невиданими: «*L'Albatros*» (з «Квітів зла» Ш. Бодлера) для контральто з фортепіано (1879), «*Le Rideau de ma voisine*» («Завіса моєї сусідки») за віршом А. де Мюссе (1879) [64, с. 216], «*La Veuve du roi basque*» («Вдова короля басків»), балада для оркестру, соло і хору (ор. 3) на вірш Л. Бретус-Лафарга, 1879, «*Hylas*» («Гілас»), за «Античними поезіями» Л. де Ліля, 1879–80), для соло, хору і оркестру [там само, с. 218]. В елегантних наспівних лініях ранніх *mélodies* Е. Шоссона чітко простежується вплив Ж. Массне, але ще більшою мірою – С. Франка. Привертає увагу те, що початок творчої діяльності французького композитора пов'язаний з вокальною музикою, насамперед, в жанрі *mélodie*.

Таким чином, початкова дата першого періоду творчості Е. Шоссона коливається в дослідженнях музикознавців від 1877 до 1881 року, що є достатньо суттєвою різницею. Що стосується дати завершення першого періоду, то більшість авторів обирає 1886 рік; Б. Морончіні цю дату не надає. На жаль, ніхто з авторів не вказує на твори, які були написані французьким композитором протягом 1886 року. Між тим, «побачили світ» «Три мотети для чотирьох голосів, віолончелі, арфи та органу» та окремі з «Чотирьох *mélodies*» на вірші М. Бушора для високого голосу, зокрема «*Nocturne*». Отже, звернення до вокального жанру *mélodies* «обрамлює» весь ранній період творчості Е. Шоссона.

Крім того, у всіх версіях періодизації питання щодо впливу музичних течій того часу на композиторський стиль Е. Шоссона не зачіпаються. Ю. Ханон відзначає в першому періоді тільки впливи Ж. Массне, французькі музикознавці – Ж. Массне і Р. Вагнера, американські дослідники – Б. Морончіні, Чен-Джу Чан, мексиканський довідник – Ж. Массне, С. Франка та Р. Вагнера (див. вище).

Що стосується хронологічних меж другого періоду, то всі дослідники єдині у визначенні його початку (1886), однак дати його завершення відрізняються: 1889 (Чен-Джу Чан), 1894 (Ж.-М. Варшавський, Е. Латам,

Ю. Ханон); Б. Морончіні дату не вказує. А це вже достатньо значні розбіжності. Відрізняється і спектр відмічених вченими домінуючих ознак, що характеризують цей період: енциклопедичні видання вважають, що це захоплення композитора поетами-символістами та російськими письменниками [209; 147, с. 423], Б. Морончіні акцентує прагнення Е. Шоссона писати драматичні твори чіткої неокласичної структури [165], Ю. Ханон [52] – вплив музики Р. Вагнера і С. Франка, Чен-Джу Чан стверджує, що другий період – це перехід до зрілого стилю [87, с. 17]. Спираючись на періодизації французьких та американських вчених, у тому числі й Б. Морончіні, які зазначають, що Е. Шоссон від 1886 року працював як секретар Національного Музичного Товариства, отримавши можливість досліджувати різні композиторські стилі, щоб розробити власний, вважається за доцільне, і з цим погоджується Чен-Джу Чан, обмежити другий період, як час формування індивідуального стилю Е. Шоссона, 1886 – 1889 роками. Протягом цього часу французький Майстер написав цілу низку опусів, в яких, за думкою Ж.-П. Баррічеллі та Л. Вайнштейна, французький композитор болісно еволюціонував від автора невеликих творів до всесвітньо відомих «Симфонії Сі-бемоль мажор» та «Концерту для фортепіано, скрипки і струнного квартету Ре-мажор», від мініатюрної *mélodie* «*La Caravane*» («Караван») на вірші Т. Готьє до вокального циклу «*Poème de l'amour et de mer*» («Поема любові та моря») на вірші М. Бушора [64, с. 37–38]. В цих творах віддзеркалилися вже амбітні зусилля автора та ознаки його зростаючої впевненості у собі.

Початок третього періоду збігається у більшості дослідників, які пов'язують його з 1894 роком, тоді як Чен-Джу Чан – із 1889-м, а Ю. Ханон – 1893-м, тобто наявні значні розбіжності, обумовлені відмінністю критеріїв, за якими вчені підходять до датування. Якщо Б. Морончіні та енциклопедичні видання вказують на літературні впливи поетів-символістів, то Чен-Джу Чан орієнтується на процес формування композиторської техніки митця, а Ю. Ханон підкреслює значення спілкування з К. Дебюссі як поштовху до

засвоєння Е. Шоссонем стильових рис імпресіонізму (див. вище). Оскільки за останні роки життя були створені найбільш досконалі опуси митця, відзначені самобутньою композиторською технікою, здається, Чен-Джу Чан має рацію, однак з його датуванням закінчення третього періоду 1897 роком важко погодитися, оскільки Е. Шоссон не був хворим і його смерть була непередбаченою. За цей термін композитор створив «*Chanson perpetuelle*» («Вічну пісню») для сопрано та оркестру або квінтету з фортепіано на вірш Ч. Кроса (1898), симфонічну поему «*Soir de fête*» («Святковий вечір», 1898), тобто впродовж останніх двох років Е. Шоссон продовжував працювати.

Важливо зазначити, що в третій період у французького композитора не зникає інтерес до жанру *mélodie*. Підтвердженням цьому є створений у 1893–1896 роках цикл «*Serres chaudes*» («Теплиці») ор. 24 за М. Метерлінком; «*Trois lieder*» («Три пісні») ор. 27 на тексти К. Моклера та «*Chanson d'Ophélie*» («Пісня Офелії») з ор. 28 за В. Шекспіром у перекладі М. Бушора (1896); більш пізні опуси (1898), що за його життя не публікувались [64, с. 215-216].

Дискусійним є і визначення Ю. Ханом третього періоду творчості Е. Шоссона як «пізнього». Оскільки Е. Шоссон загинув в порівняно ранньому віці – 44 роки, цей період не має геронтологічного змісту і тому не може репрезентувати пізній стиль композитора, згідно з теорією, розробленою Н. Савицькою [48]. Таким чином, враховуючи існуючі розбіжності у датуванні початку та завершення періодів творчості Е. Шоссона, видається доречним запропонувати корективи до періодизації його творчості.

Додатковим приводом для диференціації періодів творчості французького композитора є зміни в області художньо-творчого мислення, пов'язані з кардинальним оновленням музичної мови, зокрема систем її логічної організації. Оскільки у будь-якій періодизації найважливіше значення має початок та кінець певного її етапу, у пропонованій новій версії особливу увагу приділено обґрунтуванню часових меж періодів, а також уточненню граней всередині кожного з них. Зберігаючи традиційну трифазну періодизацію, пропонується ранній період, який дорівнює дев'яти рокам: від

1877 (саме тоді Е. Шоссон остаточно вирішує присвятити себе музиці) до 1886, враховуючи тривалі істотні впливи Ж. Массне, С. Франка та Р. Вагнера на творчість Е. Шоссона. Другий період відрізняється мікстовою природою: в музиці композитора спостерігаються впливи пізнього французького романтизму та імпресіонізму, що народжується. Його тривалість – три роки: 1886–1889. Третій період – 1889-1899 – час, коли прагнення Е. Шоссона до нової власної концепції музичної мови, її змісту, структури, інтонаційної парадигми знаходить реальне втілення. Виокремлення саме цього часового інтервалу пропонується з урахуванням такого критерію, як написання французьким митцем масштабних знакових творів. Такий підхід рельєфно викреслює траєкторію художнього пошуку композитора, акцентує його кульмінаційні точки.

Створюючи періодизацію творчості Е. Шоссона, ми спиралися на думку Ю. Чекана, згідно до якої, періодизація повинна «ґрунтуватися на власних музичних засадах», а предметом історії музики має стати «процес змін інтонаційного образу світу: факти, стадії та рушійні сили...» [56, с. 18–20]. Дійсно, в творчості Е. Шоссона спостерігаються певні зміни «інтонаційного образу світу»: в першому періоді домінує його пізньоромантичне бачення, у другому – мікст романтичного та імпресіоністичного, у третьому – власне розуміння інтонаційних засад музичної мови.

Отже, пропонується власна версія періодизації творчості Е. Шоссона:

- 1) **перший, ранній період (1877–1886)** – «пізньоромантичний», де відчутні впливи Ж. Массне, С. Франка та Р. Вагнера;
- 2) **другий, мікстовий, період (1886–1889)** характеризується взаємодією пізньоромантичних та імпресіоністичних засобів виразності;
- 3) **третій, завершальний, період (1889–1899)** – етап формування індивідуального стилю Е. Шоссона, передімпресіоністський.

Наведена оригінальна періодизація творчості Е. Шоссона жодним чином не має на меті заперечення попереднього досвіду зарубіжних науковців і не виключає можливості використання традиційних варіантів періодизації.

1.3. Становлення творчих методів Е. Шоссона в контексті вокальної творчості композитора

Упродовж доволі короткого життя (1855 – 1899) Е. Шоссон написав не стільки велику кількість творів (всього 39 опублікованих і декілька неопублікованих), скільки відобразив у своїй музиці епоху перехідного періоду кінця XIX століття (*fin de siècle*). Отже, його творчість має епохальне значення. Жанрова структура спадку французького художника достатньо різноманітна: велика кількість пісень для голосу в супроводі фортепіано, вокальні та інструментальні ансамблі, одна опера, хори, скрипкові твори, симфонічна та фортепіанна музика. В цьому переліку найбільшу частину займають вокальні твори, проте навіть інструментальні мають вокальну природу, вокальний тематизм. В зв'язку з чим, два вокальні цикли, що досліджуються: «Поема любові та моря» для голосу та оркестру, на слова М. Бушора (1882 – 1890) і «Теплиці» на слова М. Метерлінка (1893 – 1896) доречно вивчити, виходячи з історико-контекстуального аналізу. Такий підхід дозволить розглянути їх як вираз перехідної доби *fin de siècle* та встановити роль циклів у спадку композитора.

Історико-контекстний підхід до вивчення вокальних циклів Е. Шоссона потребує не ізольованого аналізу цієї жанрової форми, а співвідношення вокальних циклів у системі спадку композитора, іншими словами, окрім суто вокальної музики різних жанрів (вокальні цикли, *mélodies*, опера, ансамблева вокальна музика), в даному підрозділі дисертації розглядаються також інструментальні твори французького митця (симфонії, органні, фортепіанні, скрипкові опуси).

Вокальні цикли Е. Шоссона «Поема любові та моря» і «Теплиці» відповідно до запропонованої періодизації були створені у третьому, зрілому періоді (1889 – 1899) – періоді сформованого індивідуального стилю французького митця. Проте слід зазначити, що ранній період став активною фазою підготовки до написання двох вокальних шедеврів, тим більш, що

перший вокальний цикл «Поема любові та моря» був розпочатий саме в ранній період.

Захоплення вокальною музикою проявляється у Е. Шоссона з юнацтва, підтвердження цьому можна знайти в його біографічних даних [126, с. 306]. В 1879 році, у віці 24 років, він почав відвідувати класи композиції Ж. Масне в Паризькій консерваторії, і найранніші з вокальних рукописів юнака, що збереглися, виправлені саме Ж. Масне. Після вступу до Паризької консерваторії хлопець потрапляє до класу С. Франка, з яким у нього склалася тісна дружба, що тривала до смерті вчителя у 1890 році. Отже, два великих Метра музики – Ж. Масне та С. Франк заклали міцний фундамент для подальшого розвитку Е. Шоссона.

У перших пісенних творах французького художника, об'єднаних до одного опусу, «*Sept mélodies*» («Сім мелодій», ор. 2, 1882), особливо відчутний вплив стилю С. Франка та разом з тим, мелодійна елегантність Г. Форе, котрі були двома стильовими взірцями для молодого Е. Шоссона. Цей опус складається із семи пісень для голосу та фортепіано: «*Nanny*» («Няня», вірші Л. де Ліля), «*Le Charme*» («Шарм», вірші А. Сільвестра), «*Les Papillons*» («Метелики», вірші Т. Готьє) «*La Dernière feuille*» («Останній лист», вірші Т. Готьє), «*Sérénade italienne*» («Італійська серенада», вірші П. Бурже), «*Hébé*» («Геба», вірші Л. Аккерман) та «*Le Colibri*» («Колібрі», вірші Л. де Ліля). «Сім *mélodies*» були написані під пильною увагою Ж. Масне та набули широкої популярності у виконавських колах. У збірці пісень містяться такі відомі твори, як: перший – «Няня» з «в'янучою» хроматикою [139, с. 79]; у другому – «Чарівність» – відчутний вплив стилю Г. Форе; третій – *mélodie* «Метелики» зі складною фортепіанною партією; четвертий – «Останній лист» – без занурення в глибини людської душі; «Італійська серенада» приваблює хвилеподібними арпеджіо, що відображують хвилювання ліричного героя, ця *mélodie* надзвичайно зручна для концертмейстера, однак вокальна партія становить певну складність для будь-якого голосу. Безперечними шедеврами цього опусу є «Геба», де, як стверджують науковці, «досягнення Е. Шоссона

прирівнюються до Г. Форе в “Лідії” з ор.23, і пробуджують світ античності за допомогою найпростішого акомпанементу і найбільш класичних цнотливих вокальних ліній; і “Колібрі”, в якій почуття таємниці далеких міст вірша Л. де Ліля настільки чуттєво аранжовано, що наближує до мрій Ш. Бодлера або пригод Гогена в Південних морях» [там само, с. 80]. З точки зору гармонії в «Колібрі» явно відчутний вплив стилю С. Франка, але, в той же час, чарівність її мелодії, інтонаційна широта та спокій притаманні Г. Форе: «Шоссон як вибаглива натура, був безжально самокритичний і песимістичний, і відчувається ніби висить траурна завіса над його піснями, навіть якщо вони насправді шедеври, або дуже близькі до цього. Не звертайте на це уваги, багато з них прекрасні! Композиція «*Le colibri*» разюче викликає спогади пахучої магії, яка здається одночасно екзотичною і дуже французькою» – так коментує даний твір британський музикознавець і піаніст Грем Джонсон [139, с. 81]. Ця рання вокальна збірка Е. Шоссона викликає високі оцінки поважних критиків, про що, зокрема, засвідчує порівняння окремих її творів зі стильовими особливостями таких безперечних авторитетів перехідної доби, як Г. Форе, Ж. Массне. С. Франк. Проте на той період часу захоплення юнака своїми музичними кумирами настільки величезне, що це перешкоджає йому знайти свою власну композиторську манеру, і саме тому в *mélodies* молодого автора превалює романтизм.

У контексті творчого розвитку композиторського стилю Е. Шоссона ор. 2 відіграв значну роль, оскільки відкриття, знайдені в ньому, набудуть подальше удосконалення в першій частині вокального циклу «Поєми любові та моря». Щодо загальних творчих методів французького композитора, то, як стверджує В. Г. Сілег [187, с. 21] – дослідниця із техаського університету – «Хроматизм і чіткість форми в ор. 2 різко контрастують з похмурим суворим налаштування пізніх ор. 24, 28, 34 і 36».

У тому ж 1882 році було розпочато написання наступного опусу Е. Шоссона – «*Quatre mélodies*» на вірші М. Бушора («Чотири мелодії», ор.8, 1882 – 1888) для високого голосу: «*Nocturne*» (Ноктюрн, 1886), «*Amour*

d'antan» (Кохання минулих років, 1882), «*Printemps triste*» (Сумна весна, 1883) та «*Nos souvenirs*» (Наші спогади, 1888) та завершено в «мікстовий» період творчості французького митця. За В. Г. Сілег, усі чотири *mélodies* «наскрізні, і хоча циклічності немає, присутня ідентичність музичного викладання, що надає цим *mélodies* більшої єдності, ніж в ор.2» [там само, с. 15]. Більш повний аналіз тексту статті дозволив зробити висновок, що під «ідентичністю музичного викладання» авторка мала на увазі «стильову єдність», котра є запорукою подальшого переходу композитора від написання вокального опусу до створення вокального циклу.

Серед ознак стильової єдності слід зазначити схильність Е. Шоссона до модуляцій, що спостерігаються у другому номері ор. 8 – «Ноктюрн», і що надалі знайшло прояв у вокальних циклах композитора. Як зазначає з цього приводу Мартін Купер в монографії «Французька музика від смерті Берліоза до смерті Форе» [88, с. 59]: «ці модуляції, що постійно переплітаються, приходять і йдуть, здаються або випадковими, або просто незграбними, проте, закінчується створіння павутинням звуків, які <...> взяті в цілому, краще, ніж будь-які інші, підходять для вираження меланхолії та медитації» [там само, с. 65] (*переклад мій – А. М.*) Гармонічний процес у «Чотирьох мелодіях» має неоднозначну оцінку науковця. Отже, з одного боку, «випадковість та незграбність», з іншого – високий авторський рівень. Переважний настрій музики Е. Шоссона — чарівної меланхолії, починає проявлятися як в ранніх *melodies*, зокрема, у «Чотирьох мелодіях», так і в піснях більш пізнього періоду, таких як вокальний цикл «Теплиці» або «Поема любові та моря», де меланхолійний тон зберігається, проте з іншими стильовими конфігураціями музики, що є новою ознакою творчості французького композитора. Меланхолійність стає тією наскрізною лінією, котра поєднує франко-масневський етап творчості Е. Шоссона з великим захопленням вагнерізмом.

До камерно-вокальної музики раннього періоду (1877–1886) увійшли: хор «*Hymne à la nature*» («Гімн природі» на слова А. Сільвестра, 1881, існує оркестрова партитура та фортепіанна версія) написаний для змішаного хору.

Використовуючи вірш «Заклик» А. Сільвестра, композитор залишив тільки перші 3 строфи, в яких відтворена сила і краса природи. З огляду на великий масштаб оркестру для такого короткого твору, фортепіанна версія було б більш практичною і зробила б виконання більш доступним для аматорських хорів того часу. На жаль, не збереглися ні записів про прем'єру «Гімну», ні будь-яких доказів, що цей твір було виконано.

«*L'Arabe cantate*» («Арабська кантата», 1881) – єдиний взірець цього жанру в спадку французького композитора, призначений для тенора, чоловічого хору та оркестру. Як відзначає С. Колдуелл [81, с. 30], у цьому творі відображений погляд на світобудову, представлений студентом консерваторії, амбітність котрого полягала в претензії на здобуття «Премії Риму» (*Prix de Rome*), але розчарувавшись у власній праці, він не відсилає заявку для отримання омріяної нагороди. Цей факт вказує на швидкий еволюційний шлях молодого композитора та достатньо підвищені вимоги до своєї творчості; два вокальних дуети (ор. 11) 1883 року: «*La nuit*» («Ніч») на слова Т. де Банвіля – ніжний ноктюрн в стилі Ж. Массне, пізніше оркестрований автором, та «*Réveil*» («Пробудження»). З вокальних дуетів цього опусу «Пробудження» привертає більшу увагу, і не тільки тому, що рядки до нього запозичені з роману «Модеста Міньйон» О. де Бальзака, але й тому що в ньому відображений той духовний стан, що був втілений ще в «*Le colibri*» (з ор. 2) – захоплення та схвилюваність ліричного героя. Цілком ймовірно, що Е. Шоссон задумав свій ор. 11 як дует для двох солістів – сопрано та меццо-сопрано, проте існує історична згадка [121, с. 263], що ор. 11 має й хорову редакцію.

На початку раннього періоду творчості Е. Шоссона для молодого композитора існували дві стильові вершини, одна з котрих обумовлена настановами Ж. Массне, друга – захоплення творчими концепціями С. Франка, оскільки «містичний аспект класу Франка <...> [був] ближчим до власного темпераменту учня» [34, с. 4]. Сприймав Е. Шоссон і таку пораду С. Франка, згідно з котрою було необхідно повернутися до традицій майстрів

і серйозно долучати публіку до симфонічних і камерних творів. Учень виконав побажання свого вчителя «створювати опуси поетичні за змістом, стримані за емоціями, містичні за почуттями, часом інтроспективні і завжди цілісні». І Е. Шоссон упродовж всього подальшого творчого життя дотримувався цієї рекомендації. Велике враження від стилю С. Франка відчутно в таких шоссонівських творах раннього періоду, як фортепіанна композиція «*Cinq fantaisies pour piano*» («П'ять фантазій для фортепіано», оп. 1, 1879 – 80) та «*Trio pour piano, violon et violoncelle en sol mineur*» («Фортепіанне тріо соль мінор», оп. 3, 1881). Як відзначає Чен-Цзюй Чан [87, с. 13], перша частина «Тріо», з її щільною текстурою, своєрідними гармонічними послідовностями і різкими динамічними змінами, особливістю циклічних форм демонструє вплив С. Франка.

За Андре Халле – журналістом та літературним критиком [129, с. 58], «вплив, завдяки якому Сезар Франк завоював серця і уми своїх учнів, ніколи не перетворювався в тиранію. Немає вчителя, який би більш шанобливо ставився до особистостей своїх учнів; Франк не дозволяв їм копіювати його манеру <...>. Таким чином, Ернест Шоссон не знав кайданів школи або тягара наслідування. У своїх перших творах він був самим собою і висловлювався без обмежень, без зусиль мрії його юності». Отже, для Е. Шоссона вчення С. Франка виявилось відкриттям. Спорідненість музики цих двох художників була, безумовно, посилена належністю до єдиної школи, схожістю темпераментів, а саме – через їх сильне почуття стриманості, скромність, релігійність та вірування.

Величезний вплив на ранні твори Е. Шоссона надали опери Р. Вагнера «Летючий голландець», «Парсіфаль» і особливо «Тристан та Ізольда». Е. Шоссон був одним з тих, хто не міг встояти перед чарівністю творів байротського генія. Звідси розпочалися численні паломництва молодого французького композитора до Німеччини, з тим, щоб почути музику Р. Вагнера, котра справила великий вплив на світосприйняття Е. Шоссона та захоплення якою він зберіг до кінця своїх днів.

Ознаки вагнерівського стиля можна почути в симфонічній поемі «*Viviane*» («Вівіан», ор. 5, 1882, перероблена у 1887). М. Сето стверджує, що у «Вівіан» відчувається вплив не тільки С. Франка, а й в значній мірі Р. Вагнера «тієї осені, коли Шоссон опрацював чернетки для “Вівіан”, він скористався ескізним матеріалом, де вочевидь парсіфалівське відлуння. Вплив Вагнера залишався. Найбільш вражаючі звукові паралелі є з Трістаном – твором, що звучав у вухах Шоссона під час написання “Вівіан”» [194, с. 113]. Важливо зазначити, що «парсіфальське відлуння», про яке згадує М. Сето, стосується схильності Е. Шоссона до містицизму, оскільки Р. Вагнер зазначив жанр «Парсіфалья» як містерію. Така особливість, котра безперечно проявиться у пізній творчості композитора, починає формуватися вже на ранньому етапі творчості митця.

Е. Деручі [97], який спеціалізується на вивченні французької оркестрової та камерної музики XIX – початку XX століть, у своїй монографії прискіпливо аналізує «Вівіан». З цим твором Е. Шоссон дебютував як оркестровий композитор у 1882 році, а у 1887 – 88 р.р. значно змінив його. У зв'язку з чим, науковець відзначає, що «Вівіан» є прототипом майбутніх творів композитора, серед яких – вокальний цикл «Теплиці», що максимально наближений до вагнеровської тематики.

На прикладі аналізу «Вівіан» Лео Вайнштейн спостерігає, що, бажаючи відійти від вузько програмної музики, Е. Шоссон «задумав симфонічну поему “Вівіан” не як покірливий переклад літературних тем, а скоріше як оркестрове продовження пісні, в якій заголовок служить лише натхненням для позначення настрою, в котрому не розповідається жодна історія, не інтерпретується текст» [64, с. 98]. Слід зазначити, що симфонічна поема названа на честь феї Вівіан з легенди про короля Артура. Глибокий інтерес французького композитора до цієї легенди примусив його надалі витратити багато років на створення єдиної опери «Король Артур».

У ранній період творчості Е. Шоссон не залишає поза зоною своїх творчих інтересів і театральний жанр. На жаль, композиторові не вдалося

завершити: «*Les caprices de Marianne*» (ор. 4. «Примхи Маріанни») – ліричну комедію, на лібрето Альфреда де Мюссе (1882 – 1884) та «*Hélène*» (ор. 7. «Елен, ліричну драму в двох актах за лібрето Л. де Ліля», 1883 – 1884). З «Елен» були виконані та опубліковані лише дві сцени. Коментар невідомого автора до хорového уривку з ліричної драми включає: «у ньому немає жодних відмінностей; мелодично, гармонічно і ритмічно він абсолютно умовний і передбачуваний» [126, с. 145]. С. Колдуелл [81, с. 39] вважає, що цей уривок доступний для жіночих хорів, артистки котрих можуть мати будь-який вік і будь-які здібності. Науковець додає, що в хорі «голоси скромні за діапазоном, а фортепіанний акомпанемент дуже схожий на *mélodies* Шоссона» [там само].

До списку ранніх творів Е. Шоссона відносяться «*Deux motets pour voix, violon et orgue*» (Два мотети для голосу, скрипки та органу, ор. 6, 1883), які містять: 1. *Deus Abraham* та 2. *Ave verum*, та «*Trois motets pour soprano ou enfant chœr, violoncelle, harpe ou piano*» (Три мотети для сопрано або дитячого хору, віолончелі, арфи та органу або фортепіано, ор. 12, 1886), які складаються з 1. *Ave Maria*. 2. *Tota pulcha*. 3. *Ave maris stella*. Як стверджують Ж. П. Баррічеллі та Л. Вайнштейн, №2 «*Ave verum*» побудований на більш традиційному звуковеденні, що лише випадково поступається хроматичним пристроям (цим пояснюється його популярність, та виокремлення в короткий сольний номер для різних інструментів).

Ор. 12 є найкрасивішою сторінкою релігійних творів Е. Шоссона. В цьому творі шоссонівське натхнення лунає щиро та правдиво, без якоїсь помпезності, «нічого не може бути чистішим, ніж його супровід, нічого більш захоплюючого, ніж його модуляція, яка піднімається і тихо осідає, залишаючи нас нарешті з враженням, що ми чули не просто молитву до Пресвятої Матері, а затяжні псалми, що прославляють красу» [64, с. 86].

В другому – мікстовому – періоді Е. Шоссон переживає своєрідну творчу драму. Композитор доведений до відчаю через власні любовно-ненависні відносини з вагнерізмом, що примушує його відмовитися від своєї опери «Король Артур» (ор. 23, 1886 – 1895, лібрето створено Е. Шоссоном). Її

прем'єра відбулась тільки через чотири роки після смерті митця – 30 листопада 1903 р. в Королівському театрі де ла Монне в Брюсселі. Як зазначає Ж. Т'єрсо, лірична драма на лицарський сюжет з англійської історії в композиторській інтерпретації Е. Шоссона «Король Артур» – «твір, який написаний під сильним впливом Вагнера» [200, с. 124]. Це прекрасно усвідомлював і сам композитор, про що засвідчує в листі до свого друга: «Найбільший недолік моєї драми – це природна аналогія її з "Тристаном та Ізольдою". Це було б можливо так чи інакше прийняти, якщо б я зумів свою музику "девагнерізувати". Вагнерівська за сюжетом та за музикою – чи не занадто багато одночасно?» [там само]. Довгий період «Король Артур» вважався типовим вагнерівським твором з помітним впливом «Тристана та Ізольди», «Парсіфалю», даний опус часто називають «найбільшою французькою вагнерівською оперою». Однак за твердженням Ж. Галлуа [116, с. 79], в «Королі Артурі» виявляється не менший вплив Г. Берліоза (особливо в першому акті). Разом з тим, музикознавець визнає в найкрасивіших сторінках партитури (зокрема, в третьому акті, в фіналі) особистісний, авторський стиль Е. Шоссона. Між таких полюсів, як стиль Г. Берліоза та стиль Р. Вагнера у підсумку народжується прекрасна музика в композиторській манері Е. Шоссона.

Відгуки в пресі з приводу прем'єри «Короля Артура» (до речі, захоплена публіка потрійними оваціями в кінці кожного акту віддала гідну шану авторові) – єдиної опери французького митця – цілком позитивні: «Шість картин у творі, майстерно пропорційні та різноманітні, викликають постійний драматичний інтерес і, перш за все, чудово підходять проникливому ліризму, пройняті лагідністю, вогненним імпульсом музики Шоссона. Ця музика така різноманітна, вона так пильно коментує драму, з такою безперервністю виражає її послідовні аспекти, що свідчить, на наш погляд, незаперечним чином про прогресивну розкритість особистості митця, його еволюцію до простоти та ліричної емоції» (*пер. мій – А. М.*). Отже, дев'ять років знадобилось Е. Шоссону для створення «Короля Артура» – строк достатньо

великий, що пояснюється подоланням постійних сумнівів митця щодо своїх ідей та вічним прагненням до ідеалу.

Дослідження посилянь Е. Шоссона на Р. Вагнера свідчать про те, що його раннє захоплення творчістю німецького генія з часом зазнало значних змін. Шоссонівські зауваження, такі як «*the red specter of Wagner*» (червоний привид Вагнера) або «*that frightful Wagner who is blocking all my paths*» (той страшний Вагнер, який перебиває всі мої шляхи), вказують на постійні зусилля Е. Шоссона відмовитись від тиранічного утримання філософської концепції композитора із Байройта. Звичайно, Е. Шоссон не заперечував досягненням німецького митця, але французький художник поступово зрозумів, що захоплення Р. Вагнером означало відмову від власної особистості.

На прикладі дослідження творчості Е. Шоссона (і не тільки) вагнеризм постає показовою основою французької музичної культури. Невипадково, що Клод Французький, як називали К. Дебюссі, намагався зрештою вагнерівських впливів у «Пеллеасі та Мелізанді», але, спираючись на дослідження С. Яроцинського [137, с. 75], він не зміг цьому протистояти.

Велике бажання уникати вагнерівської мови в своїй музиці приводило до необхідності досліджувати інші композиційні прийоми, щоб використовувати їх у своїй власній практиці. В цей час Е. Шоссон зайняв пост секретаря «*Société Nationale de Musique*». У його обов'язки входив відбір концертних програм, а також складання партитур для бібліотеки. Так у молодого композитора з'явилась можливість досліджувати різні стилі музики, особливо ти, що належали сучасникам композитора.

Крім того, паризький салон Е. Шоссона був тим засобом, за допомогою якого композитор знаходився в курсі останніх літературних тенденцій. Особливо його увагу привертав символізм – літературний рух, пов'язаний з ім'ям поета С. Малларме (1842 – 1898) Практика символістів – «постійно редагувати свої роботи в пошуках ідеальної внутрішньої краси» [130, с. 10] мала багато спільного з художніми уявленнями Е. Шоссона. Наприклад, в листі своєму другу Полю Пужару у 1886 році він описує композиційний план

поєми «*Solitude dans les Bois*» (Самотність у лісі, симфонічна поема, оп.10, 1886), яка заснована «на вірші, що я складаю в самоті і в якому я створюю загальне враження публіки <...> У ньому немає опису, немає натяку на історію; тільки почуття» [64, с. 161].

Біографи Е. Шоссона – Ж.- Р. Баррічеллі та Л. Вайнштейн – в їх спільній роботі «Ернест Шоссон» [там само, с. 165] стверджують, що протягом 1888 – 1889 років французький композитор болісно еволюціонував від автора невеликих творів до «*Symphonie en si bémol majeur*» та «*Concert pour piano, violon et quatuor à cordes, en ré majeur*». Попри невеликий часовий проміжок у жанровій системі творчості французького композитора відбуваються значні зміни. Вокальні мініатюри, що домінували раніше, поступаються крупним інструментальним творам, таким як симфонія і концерт. Болісний процес пояснюється засвоєнням нової стилістики упродовж доволі короткого періоду часу.

Разом з тим, провідний жанр зберіг своє важливе значення, про що свідчить поява як нових окремих *mélodies*: «*La Caravane*» («Караван» на вірші Т. Готьє, оп. 14, 1887), «*Chansons de Miarka*» («Пісні Міарка», на два вірші Ж. Рішпена: «Мертві» та «Дощ», оп. 17, 1888), так і початок роботи над вокальним циклом «*Poème de l'amour et de la mer*» («Поєма любові та моря» на вірші М. Бушора, оп. 19, 1882 – 1890). Можливо стверджувати, що інтерес до великомасштабних циклічних жанрів, якими є симфонія, концерт, виявляється не тільки в інструментальній, а й у вокальній музиці.

Слід зазначити, що вже в мікстовий період Е. Шоссону вдавалося в багатьох творах обернути свої слабкі сторони на сильні, відчуваючи себе більш впевненим в масштабних жанрах, таких, як опера. Митець винайшов різноманітні оригінальні форми, які свідчать про розширення особливостей власного композиторського стилю. Безліч авторських експериментів особливо проявилися у Симфонії В-dur і Концерті для фортепіано, скрипки та струнного квартету.

«Симфонія В-dur» (ор. 20, 1889 – 90) є яскравим свідченням того, як учень (Е. Шоссон) підлаштовує композиторські принципи свого наставника на свій лад. Близькість симфонізму С. Франка та Е. Шоссона відзначає, зокрема І. Морден, називаючи «Симфонію В-dur» ілюстрацією франківської симфонії: «ті, хто захоплюється знаменитою симфонією Франка в ре мінорі можуть насолодитися таким схожим, але в той же час іншим прикладом франківської симфонії» [164, с. 52].

Перше виконання Симфонії В-dur відбулось у квітні 1891 року на концерті Societe Nationale. Під час прем'єри цього твору Е. Шоссон з'явився у двох іпостасях – як композитор і диригент. Він був впевнений, що більшість присутніх глядачів налаштовані співчутливо, але також переконаний, що багато критиків заздалегідь упереджено засудили б твір, написаний учнем С. Франка. Передчуття митця частково виправдалися. Знайшлися критики, у котрих Симфонія не викликала великого інтересу, вони вважали, що композиція занадто сильно нагадує симфонію С. Франка через її тричастинну форму і надмірну глибину, а також через використання циклічних тем, канону, соло англійського ріжка в другій частині. Більш того, була і відверто ворожа реакція, наприклад, критика з «Le Monde Musical», яка надала такий коментар: «ми настільки нещасні, що є профанами, і заявляємо досить скромно, що для нас неможливо аналізувати роботу композитора тому, що нічого в ній не знайшли. Симфонія Шоссона представляє, мабуть, певний інтерес в своїх музичній фактурі та оркестровці» [64, с. 42].

Так, ці критики не почули в цьому творі нічого, що вирізняло б його з якогось контексту доби, тобто була підтверджена їх попередня оцінка Е. Шоссона, як несуттєвого музиканта. Після всіх страждань, які довелося пережити композиторові під час написання симфонії, французький митець, мабуть, відчув певне розчарування через відсутність інтересу до твору, і тим не менш він ніколи цього не висловлював.

Однак передчуття Е. Шоссона виправдалися лише частково, оскільки в пресі з'являються і позитивні рецензії щодо прем'єри «Симфонії В-dur». Деякі

критики, що раніше вороже ставилися до творчості композитора, тепер відкрито висловлювали своє схвалення: «Шоссон, якого ми досі знали як несуттєвого музиканта, змінився і, на цей раз, постає яким і прямолінійним в своїх ідеях». Ще більш значним було судження А. Ернста, який написав в «Stick Progres Liberal»: «Я був радий чути цю симфонію і аплодувати їй тому, що багато разів траплялося, що мені зовсім не подобалися музичні твори молодого композитора, який, на мою думку, досі був занадто нерішучий. Сьогодні я побачив особистість, більш усвідомлену, більш ясну і також більш барвисту» [там само]. Таким чином, головною подією в баченні образа композитора очима критики постало його перетворення з нерішучого послідовника С. Франка до незламного, впевненого у своїй самобутності молодого автора. З цього приводу «Симфонії В-dur» стає переломним твором, в якому найбільш прозорливі критики відчували, що Е. Шоссон як композитор знайшов самого себе, він перестав бути лише учнем свого вчителя.

Кожен з вірців крупної форми в інструментальній музиці, написаної Е. Шоссоном, вирізняється своїми особливостями. Якщо «Симфонія В-dur» демонструє своєрідність циклічної техніки С. Франка, то «*Concert pour piano, violon et quatuor à cordes, en ré majeur*» («Концерт для фортепіано, скрипки, і струнний квартет D-dur», оп.21, 1889-1891) затверджує взаємообумовлений процес поєднання ідеалів С. Франка заради позбавлення вагнерізму, який раніше був головним захопленням Е. Шоссона. Таким чином у творчості французького художника відбувається більш вагоме ствердження французького початку.

«Концерт для фортепіано, скрипки, і струнний квартет D-dur» займає виняткове місце в репертуарі інструментальної музики, оскільки в ньому поєднуються фортепіано, скрипка і струнний квартет. В цьому творі оркестр замінений на струнний квартет, що призводить до такого унікального явища, як наявність рис камерності у концертному жанрі. Введені в оману жанровою назвою і особистістю людини, якій було присвячено цей опус, (бельгійському скрипалю Ежену Ізаї) вчені і виконавці були провоковані сперечатися, чи

написаний твір у формі концерту для скрипки або концерту для фортепіано та скрипки. Його склад є абсолютно не традиційним, має ознаки як *Concerto grosso*, так і камерного жанру (квартет, що замінює оркестр). Присвята Е. Ізаї спонукала реципієнтів до надання переваги скрипці, що, в свою чергу, відтісняло на другий план роль фортепіано та квартету.

Парадоксальність «Концерту D-dur» Е. Шоссона стала предметом дискусій Ж. Галлуа, Ж.- Р. Баррічеллі та Л. Вайнштейна, а також Р. Гровера, оскільки висловлюються сумніви щодо обґрунтованої визначеності жанру твору.

На думку Ж. Галлуа [116, с. 27] «Концерт для фортепіано, скрипки, і струнний квартет D-dur» не має жодного відношення а ні до секстету, а ні до концерту, критик залишає жанр цього твору невизначеним. Ж.- Р. Баррічеллі і Л. Вайнштейн [64, с. 77] знаходять в опусі ознаки концерту в стилі бароко, у котрому сольні інструменти з'єднані з ансамблем. Нарешті, Р. Гровер [126, с. 57] стверджує, що «Концерт» Е. Шоссона являє собою *Concerto grosso*, і з точки зору цього барокового жанру має ознаки камерного твору з незвичайною композицією та з рисами секстету. Більше того, Р. Гровер також відзначає прояв таких особливостей концертного змагання, як протистояння скрипко-фортепіанної сонати квартету. Отже, дискусійний діапазон щодо цього твору Е. Шоссона достатньо великий – від жанрової невизначеності до ствердження подвійних жанрових ознак.

Незважаючи на відсутність чіткої аргументації стосовно жанрових особливостей «Концерт для фортепіано, скрипки, і струнний квартет D-dur», що декілька ускладнює виконавську інтерпретацію, сам Е. Шоссон вважав цей твір надзвичайно вдалим: «я домігся успіхів тільки в Концерті, поки ця робота не закінчена і не видана, я не можу знайти спокій» [64, с. 49].

В мікстовий період Е. Шоссон створив порівняно невеликий обсяг опусів, оскільки робота над оперою «Король Артур» забирала у нього багато часу. В творах цієї доби французький композитор постійно пручається впливу

вагнерізму, але непереборне відчуття самокритики породжувало невпевненість та занепокоєння у своїх власних можливостях.

Проте найбільшу зацікавленість у проблемному напрямку даної роботи викликають камерно-вокальні твори Е. Шоссона. У зв'язку з цим, привертає увагу пісня 1887 року «*La caravane*» («Караван» на вірші Т. Готьє, ор. 14), пізніше оркестрована, що представляє собою похмуре міркування про обтяжливість і безцільність людського існування. «Вона настільки в душі орієнталізму, що в порівнянні з нею “*Mélo­dies persanes*” («Перські мелодії», ор. 26) К. Сен-Санса здаються суто паризькими» [139, с. 45]. На жаль, зазначає Р. Сток, фортепіанна партія дублює вокальну лінію настільки, що виникає відчуття, нібито композитор під час її написання думав виключно про оркестр. Тим не менш, вона має дивовижний розмах і розгойдування, в зв'язку з чим виникають східні алюзії (хвилеподібний рух по нотному стану, подібно тому, «як верблюд пересувається по пісках Сахари»). Твір занадто низький для більшості тенорів, тому ідеально підходить для баритона з високою А, але зазвичай виникає необхідність транспонування вниз, щоб виконання стало зручнішим для низьких голосів. Зауваження Р. Стока щодо надавання більшої уваги оркестру, ніж голосу, пов'язано, можливо, з тим, що в цей час йшла інтенсивна робота композитора над оркестровим супроводом вокального циклу «Поєми любові та моря», зокрема, над оркестровою інтерлюдією, котра поєднує першу та другу частину твору.

Жанр *mélodie* мікстового періоду представляють «*Quatre Mélo­dies*» («Чотири мелодії» ор. 13, 1885 – 1887), до опусу долучені: «*Apa­isement*» («Замирення» на вірш П. Верлена, 1885), «*Sérénade*» («Серенада» на слова Ж. Лагора, 1887), «*L'Aveu*» («Сповідь» на вірш В. де Ліль-Адана, 1887) та «*La Cigale*» («Цикада» на вірш «Анакреонтичних од» Л. де Ліля, 1887). За В. Г. Сілег [187, с. 22], усі чотири пісні наскрізні, вони демонструють гармонійне багатство та часті модуляції. В «Замиренні» Е. Шоссон переконливо передає настрій віршу – повільний сон з напівсвідомими та напівекстатичними емоціями. В «Серенаді» виникають фрази незвичної

довжини, мелодійної незалежності та широкого діапазону. Особливість «Сповіді» з меланхолійним поетичним текстом В. де Ліль-Адана полягає в тому, що вона закінчується не тонічним акордом в d-moll, а в його паралельному мажорі. Текст «Цикади» являє собою повчання з приводу легковажного життя і задоволення, яке її пісня може принести тому, хто потребує час, щоб розглянути істоту. Мелодія, ритміка та гармонія переплітаються в композиції Е. Шоссона таким чином, що надає цьому опусу легкого настрою.

Стосовно створення певних відчуттів, що грають важливу роль в «Чотирьох мелодіях», то Пол Гріффітс зауважує: «емоційний стан головного героя передається баченням, звуками і ароматами навколишнього світу. Це яскравий приклад символізму. Створюючи важкий з недосяжним сенсом Всесвіт, Шоссон пише музику одночасно розкішну та вишукану, що переповнює спогади» [125] (*пер. мій – А. М.*). Адже в творах мікстового періоду з'являється прозорість та чутлива витонченість, краса та аристократична вишуканість манер, легкість музичного стилю, що є новою ознакою для творчості французького композитора.

Щодо хорових творів, то у 1886 році Е. Шоссон створює «*Hymne védique*» (ор. 9. «Ведичний гімн» для чотирьох голосів та оркестру на вірші Л. де Ліля). Хоча спочатку твір був написаний для оркестру, існує й фортепіанна версія. «Гімн» не схожий ні на один інший в хоровому шоссонівському репертуарі, він заснований на безлічі старих ведичних і індуїстських міфологічних традицій, що пояснюється давньою зацікавленістю Е. Шоссона містичною духовністю. Близький друг композитора – Пол Пуярд стверджував, що Е. Шоссон був шанувальником «рідкісної культури, особливо любив поетів Індії», він «вітав кожен новий (літературний) твір, в якому знаходив вічну красу, а відомий французький художник Моріс Дені писав в своїх журналах що Е. Шоссон «вивчав буддизм, часто відвідував спиритичні кола руху розенкрейцерів і займався магічним мистецтвом Кабали» [126, с. 35].

Текст «Гімну» являє собою вільний поетичний переказ кількох віршів з Гімну XIV, книги Рігведа «Мандали IX-X». В XIX столітті використання ведичного гімну як хорового лібрето було абсолютно новим явищем. Зміст твору – молитва мертвих, звернена до Бога смерті і справедливості Ямі. В індуїстській традиції йдеться, що він був першою смертною людиною, яка померла і знайшла свій шлях на небесах, в нагороду за успішну подорож його зробили богом і зберігачем загробного життя. Яма командує двома собаками (Шьяма і Сабаль), кожна з чотирма очима і широкими ніздрями, які охороняють шлях предків, їх обох бояться і їм поклоняються в індуїзмі.

Е. Шоссон присвячує твір С. Франку та будує свій ведичний світ, використовуючи голосовий супровід і гармонійну мову, демонструючи усталений стиль, співзвучний пізньому романтизму.

Серед хорових творів цього періоду С. Колдуелл звертає особливу увагу на «*Chant nuptial*» (op. 15, 1887 – 1888. «Весільна пісня» для чотирьох жіночих голосів: першого та другого сопрано; першого та другого альту з поеми Л. де Ліля «Елен», що входить в авторську збірку «Античних поем»: «Коли дівчину увінчує мирт Еросу»). Це був весільний подарунок Е. Шоссона для Мілі (Маргеріт Ламурьо) – доньки відомого капельмейстера і скрипаля Шарля Ламурьо, яка вийшла заміж за композитора і диригента Каміля Шевійяра. Твір, написаний в стилі грецьких драм, включає в себе приспів, котрий коментує драму в традиційній формі «строфа-антистрофа-епод». Оскільки Л. де Ліль вказав, що вірш вимовляється хором жінок («*chœur de femmes*»), Е. Шоссом дотримується побажання поета і обирає жіночий хор у фортепіанному супроводі, його музика відповідає поетичним почуттям шанобливо, зі смаком, але не намагаючись цілком слідувати букві тексту. Так, французький композитор в цьому опусі здійснює спробу стилізувати традиції античної драми та вихід на грецький хронотоп.

Хорова творчість мікстового періоду охоплює різні національні системи: від індуського до грецького, що свідчить про широке коло зацікавленості

творчих інтересів композитора. Він створює свою деміургічну модель скрізь призму світобачення художника кінця XIX століття.

Таким чином, перехідний етап, коли відбувався пошук художніх принципів Е. Шоссона завершується затвердженням авторського стилю у третьому останньому періоді.

Найбільш відомим опусом завершального третього періоду (1889 – 1899) є «*Poème pour violon et orchestre*» («Поема для скрипки та оркестру», ор. 25, 1896), що увійшла у репертуар майже кожного професійного скрипаля, дуже часто виконується та вважається найулюбленішим твором Е. Шоссона. Поштовхом для створення «Поєми» стало прохання скрипаля і близького друга – Ежена Ізаї. Після прочитання французьким композитором фантастичної повісті І. Тургенєва «Пісня торжествуючої любові» його увагу привернула чаклунська індійська скрипка загадкового Муція – головного персонажа твору. Музика насичена властивою Е. Шоссону меланхолію, хоча в ній набагато більше томління, недарма в перших тактах відчутні відзвуки вагнерівського «Трістана». Певною мірою «Поема» була підготовлена «Концертом для фортепіано D-dur», який був написаний у мікстовому періоді, у зв'язку з чим простежуються дві закономірності: надання переваги скрипці і одночасно зведення на зірковий п'єдестал Е. Ізаї. Окрім того, у «Поємі» тенденція взаємодії різнонаціональних шарів у мистецтві знаходить своє продовження, оскільки віддзеркалення європейської ментальності взаємодіє з індійською загаковістю, тобто твір доводить до абсолюту, досконалості ті творчі інтереси, котрі були знайдені на попередньому етапі.

Якщо раніше серед критиків не було одностайності в оцінці творів композитора, то після прем'єри «Поєми для скрипки з оркестром» в Парижі відбувається одностайно-захоплена реакція як публіки, так і навіть ворожих рецензентів. Зокрема, Жонсьєр писав в «*La Liberte*»: «Повинен зізнатися, що сьогодні я отримав справжнє задоволення, слухаючи дуже цікаву поему для скрипки мес'є Шоссона. Ідея, звичайно, не оригінальна, але чарівна своєю граціозністю і простотою. Його повні, вражаючі гармонії слідуєть логічно, не

завдаючи шкоди вуху» [126, с. 95]. Між тим лунали і звичайні незгодні голоси, хоча дещо обережніше, ніж у попередніх своїх твердженнях.

Дональд Н. Фергюсон у власній монографії відзначає, що Е. Шоссон в «Поємі» постає вже не тільки і не стільки як учень, а як самостійний митець, оскільки пріоритет релігійності, успадкований від С. Франка, «замінюється почуттям схиляння перед красою. Це не означає, що С. Франку не вистачало почуття прекрасного, воно було складовою його релігійності; і неможливо розрізнити межі між ними, бо С. Франк», – зазначає науковець, «дивився на світ не як священник, а скоріше як людина. Однак і Е. Шоссон не позбавлений того почуття відданості, яке за своєю силою і безкорисливістю можна назвати релігійним» [113, с. 83].

У цей період не оминає увагою композитор і фортепіанні твори: «*Quelques danses pour piano*» («Декілька танців для фортепіано», ор. 26, 1896), що складається з чотирьох творів: «*Dédicace*» («Посвята»), «*Sarabande*» («Сарабанда»), «*Pavane*» («Павана») та «*Forlane*» («Форлана») – становлять головні фортепіанні праці французького композитора. Фактично – це танцювальна сюїта з 4-х частин, де є як традиційні танці («Сарабанда» та «Павана»), так і танець, що зрідка використовується у фортепіанній музиці – стародавній італійський «Форлана». Всі танці виникли приблизно у XVI столітті, проте «Посвята» не нагадує жодного танцю періоду бароко і являє собою коротку прелюдію в тональності G-dur.

Окрім романтизму, що визначає стиль твору, увагу композитора привертають неокласицистичні уявлення, підтвердження цьому висловлює піаніст та музичний критик Г. Сакра: «завдяки створенню цієї фортепіанної сюїти Е. Шоссон приєднався до класичних форм в менш романтичному стилі» [126, с. 155.], наближеному до світосприйняття К. Дебюссі. «Повертаючись до салонного мистецтва, Шоссон дає волю своїй творчій уяві без обмежень та зусиль, підтверджує своє бажання писати у стилі, який стає все більш вільним, розкутим, прагнучі до чистої музики» [116, с. 447]. Французький журналіст, музичний критик та письменник Генрі Готьє-Вілар, відомий як Віллі

характеризує п'єсу як «делікатну та чарівну роботу, з втомленою посмішкою та стриманим зітханням, де мелодія шепоче над меланхолічними гармоніями, як тремтливий політ зневіреного листя алеями парку в осені» [126, с. 157]. У 1943 році французький філософ, музикознавець і музичний критик П. Ландормі скаржився, що «Деякі танці» сьогодні занадто занедбані, втім в сучасному житті кардинально нічого не змінюється [146, с. 91].

Художній напрямок «Декількох танців» Е Шоссон продовжує в «*Quatuor avec piano en la majeure*» («Фортепіанний квартет ля мажор», оп. 30, 1897), присвячений піаністу Огюсту П'єрре. У творі збережена циклічність форми, що стало результатом впливу творчості С. Франка, в зв'язку з чим А. Голеа зазначає: «цікаво, що він [Е. Шоссон] був і самим франкистським, і самим вільним з учнів Франка» [122, с. 427]. Французький музикознавець вважав, що партія фортепіано надає камерній музиці Е. Шоссона майже оркестрову насиченість, тим самим оживляє надзвичайно особистісну мову композитора.

«Поема для скрипки з оркестром» і «Декілька танців для фортепіано» вважаються головними творами третього періоду. Таким чином, у попередніх періодах і в завершальному, як провідному, половину творів написані у жанрі інструментальної музики.

Після величезного успіху на прем'єрі «Поема для скрипки з оркестром» Е. Шоссон знаходить впевненість в тому, що треба писати більше інструментальних творів. В зв'язку з чим з'являється «*Vêpres pour le commun des vierges*» (оп. 31. «Вечірня для всіх святих, для органу», 1897), що складається з восьми розділів різної довжини, кожен з відповідним соло органу. «Вся молитва здається «висить» на декількох дисонансах, багатьох модуляціях, основних на фразі "fiat voluntas", яка з'являється пізніше в супроводі, а також у голосі. Це дивує завдяки своїй жіночій чистоті та невідповідності, яку слухачі можуть відчутися дякуючи присвяті Всемогутньому Отцю. Проте, не дивлячись на цікавий «аромат» у вухах слухача, він залишається спокійним, благородним та всепоглинаючим» [64, с. 183]. У цьому творі Е. Шоссон повертається до релігійних установ,

пам'ятаючи, перш за все, що він учень С. Франка. З одного боку, композитор вже відсторонюється від франкізмів, а з іншого, ще повертається до колишніх порад свого вчителя.

У завершальному періоді Е. Шоссон продовжує вдосконалювати жанр мотету, до якого він звертався ще у 1883 році на початку своєї творчості («Два мотети для голосу, скрипки та органу», ор. 6). Протягом 1888 – 1890 років французький композитор працює над «*Trois motets*» (ор. 16. «Три мотети»), в котрих поєднав: *Lauda Sion* (для голосу, органу, арфи, 1888), *Benedictus* (для двох сопрано та арфи, 1890), *Pater Noster* (для голосу та органу, 1891). Вибір типу голосів та інструментального супроводу пояснюється тим, що в творі немає ніяких натяків на емоційні кульмінації, головна мета – простота та стриманість. «Три мотети» та «Вечірня для всіх святих» взаємодіючі твори і у тематичному відношенні, і в органному тембрі.

Діапазон композиторських інтересів Е. Шосона був надзвичайно великим, про що свідчать його багатогранні твори, написані у різноманітних стилях: романтизм, неокласицизм, імпресіонізм, церковно-релігійний стиль. У завершальному періоді життєтворчості виявляється особлива тяга до імпресіонізму. На початку 1895 року, під час перебування у Ф'єзоле поблизу Флоренції, Е. Шоссон повертається до композиції для фортепіано з невеликою п'єсою «*Paysage*» («Пейзаж» для фортепіано, ор. 38, 1895), яка для Ж. Галлуа є гідним твором, зацікавленість яким «краще за картину, котра є занадто вірною, навіть імпресіоніст не подав би краще за Шоссона символічний образ свого внутрішнього пейзажу» [126, с. 306].

В 1897 році Е. Шоссон пише наступні інструментальні твори: «*Pièce pour violoncelle ou alto et piano*» («П'єса для віолончелі або альту та фортепіано», ор.39, 1897) та «*Quatuor pour piano et cordes*» («Квартет для фортепіано і струнних», ор.35, 1897 – 1899). Починаючи зі створення двох блискучих квартетів В. А. Моцарта, даний жанр камерної музики – фортепіано, скрипка, альт і віолончель, був непопулярним на початку XIX століття, але надалі привертає до себе увагу, стає більш модним, особливо в творчості Г. Форе,

К. Сен-Санса, В. д'Інді. Обидва опуси Е. Шоссона відрізняється своєю оригінальністю та самобутністю. Вони були високо оціненими сучасниками французького композитора, що знаходить підтвердження у словах А. Голеа: «в цих роботах, де великодушність натхнення залишається постійною, де романтизм набуває фундаментального відтінку, дуже французького, і, як і в основних творах Форе, пристрасна та широка чуттєвість, гармонійна мова і обробка оркестру виходять далеко за рамки впливу Франка і Вагнера, часто анонсує Дебюссі. У Шоссона є особливі гострого відчуття, свого роду сталість в інтенсивності, що ніколи не набридне» [122, с. 303].

Не менш висока оцінка «Квартету» надана Вінсентом д'Інді: «Квартет повинен був стати кульмінаційною точкою творчості Шоссона і тут вочевидь, він зробив величезний крок вперед, як в гідності і чарівності ідей, так і в новизні форми, в якій циклічні складові, що ритмічно модифіковані, врешті-решт набувають подвійну природу, яка збагачує і значно підсилює побудову твору. Можна стверджувати, що Шоссон, звільнившись нарешті від своїх сумнівів і страждань, думає лише про засвоєння нових просторів мистецтва, куди йому відкрився незвіданий досі шлях, що так швидко згодом заблокувала непередбачена катастрофа» [91, с. 67].

Таким чином, в творчості французького композитора цього періоду спостерігається неокласицизм, оскільки прообразами шоссонівських творів постають квартети В. А. Моцарта для такого ж інструментального складу. А з іншого боку, митець продовжує ту лінію творчості, що була закладена у мистецтві французьких романтиків і починає формуватися у К. Дебюссі, тобто Е. Шоссон виходить за межі романтизму, він рухається до власної реальності, спираючись на іманентні закони мистецтва минулого і передчуває мистецтво майбутнього.

Анрі Дютійє зазначив, що в останні роки життя, шоссонівський світ виразності «знаходиться між хмільним романтизмом його вчителя Франка і витонченою оркестровою обробкою Дебюссі», де «бурхливій хвилі щасливого натовпу» протиставляється «поетичний спокій та тиша ночі» [103, с. 9]. І якщо

в жанрі поеми («Поєма для скрипки з оркестром») в музиці Е. Шоссона виникає своєрідний діалог романтизм-франкізм, то в наступній поемі – «*Soir de fête*» (ор. 32. Святковий вечір, симфонічна поєма, 1897 – 1898), діалог спостерігається між романтизмом та імпресіонізмом, синтезується релігійний напрямок творчості композитора, котрий простежується в авторських мотетах, творах для органу. В опусах Е. Шоссона проступають спроби зіставлення та єдності стилів.

В доробок композитора, окрім інструментальних поєм, долучена і вокальна – цикл «*Poème de l'amour et de la mer*» для голосу та оркестру, слова М. Бушора (ор. 19, «Поєма любові та моря», 1882 – 90; перероблений у 1893). Це один із невеликих шедеврів, де спостерігається свобода форми, рафінований оркестровий колорит, лірична інтимність. У листопаді 1892 року Е. Шоссон надіслав листа Реймонду Бонхе в якому писав: «Якщо мені коли-небудь вдасться створити твір, який я хотів би написати, це буде не драма або симфонія, а проста папка з дуже інтимними фортепіанними п'єсами, які ніколи не захочеться грати, крім як на самоті» [126, с. 56]. Саме в такому душевному стані Е. Шоссон закінчив пісенний цикл «*Poème de l'amour et de la mer*», який було розпочато десь десять років тому.

За ствердженням Вонг Вай йє Марін в «Поємі любові та моря» «в цілому, Шоссон продемонстрував свою натуру, що готова до експериментів у розробці цього жанру – пісні-циклу з оркестровим супроводом. Його чутливість до поезії та майстерність використання оркестру підкреслили і навіть збільшили музичність віршів» [210, с. 23]. Тяжіння композитора до художніх пошуків віддзеркалене не тільки у «Поємі любові та моря», а й у всьому колі його творів завершального періоду, що пояснюється відносно молодим віком митця (він загинув у 44 роки), для якого постійне бажання йти вперед, виявляти зацікавленість до всього нового є цілком природним та зрозумілим.

На відміну від ХХ століття, коли з якихось невідомих причин переважна більшість співаків, навіть добре технічно підготовлених, нехтували показом цього твору широкій слухацькій аудиторії, сучасні виконавці з задоволенням

виконують «Поему любові та моря» на кращих концертних сценах світу. Однак слід зауважити, що вокальний цикл не є ні технічно, ні інтерпретаційно легким, він вимагає значної драматичної напруженості у співі, а фортепіано-вокальна версія твору потребує досвідчених піаністів.

З різницею у три роки після написання вокального циклу «Поема любові та моря» Е. Шоссон розпочинає свій другий та останній вокальний цикл «*Serres chaudes*» на слова М. Метерлінка («Теплиці», оп. 24, 1893 – 1896). Спочатку композитор обирає сім номерів зі збірки поета, яка включає тридцять три вірша, однак згодом зупиняється на п'яťох, в яких «досліджується символістська безодня» [116, с. 427], пройнята тугою і безвихідністю. «Теплиці» – це авторський пошук «себе, свого коріння, свого майбутнього» [там само]. Музично-поетичний текст вокального циклу зі стриманою речитацією, вишукано-нестійкою гармонійною мовою (широке використання модуляцій), тонкістю звукової палітри можна віднести до раннього імпресіонізму.

Впродовж створення вокального циклу «Теплиці» Е. Шоссон почав досліджувати вірші символістів, таких як М. Метерлінк та П. Верлен, для використання їх поезії в своїх піснях. Його пізні *mélodies* показують зв'язок з піснями К. Дебюссі, які схиляються до тональної двозначності: акорди Трістана та збільшені тризвуки зникають, і замість цього з'являються септ і нонакорди, фактура яких стає прозорою та менш вагнерівською.

Обидва вокальні цикли Е. Шоссона «Теплиці», «Поема любові та моря» викликають особливий інтерес оскільки в них помітна стилістична спільність з вокальною лірикою К. Дебюссі, в них відчутні передімпресіоністські елементи, і взагалі, поряд з вагнеріанськими і франківськими впливами в музиці Е. Шоссона виявлялася спорідненість з новітньою символістсько-імпресіоністською течією.

Слід зазначити, що одним з стимулів для музичних задумів Е. Шоссона була його дружба з молодим Клодом Дебюссі. Знайомство митців збіглося з третім періодом творчості Е. Шоссона (відповідно до запропонованої

періодизації – завершальним 1889 – 1899 р.р.). Обидва композитора розуміли, що їх сильна прихильність до вагнерівської музики буде перешкоджати власній творчості і художній уяві. Фотографії, а також листування свідчать, що вони часто зустрічалися і обмінювалися музичними ідеями, надихали один одного і досліджували сучасні твори, такі, наприклад, як «Борис Годунов» М. Мусоргського. Саме в цей період митці писали у тих самих жанрах, що підтверджує наступне: опера Е. Шоссона «Король Артур» (1886 – 1895) і К. Дебюссі «Пеллеас і Мелізанда» (1893 – 1895); перший твір «Теплиць» (1893 – 1896) збігається з останньою «Ліричною прозою» (1892 – 1893) К. Дебюссі.

Поряд з «Поемою любові та моря», «Теплицями» один з головних вокально-оркестрових творів французького композитора – «*Chanson perpétuelle*» (op. 37. «Вічна пісня для сопрано та оркестру або квінтету з фортепіано» на вірш Чарльза Кроса, 1898). Окрім більш відомої версії для сопрано та оркестру, Е. Шоссон також написав переклад для сопрано, фортепіано та струнного квартету. Це опус релігійного характеру і своєрідний підсумок, зазирання у вічність, де поєднаний повсякденний жанр пісні та реквієму. Головний зміст останнього завершеного твору композитора – страждання покинутої жінки. В першій частині «*Chanson perpétuelle*» представлена головна тема, що пронизує весь твір і викликає спогади про щасливе кохання. Решта (чотири частини) – висловлювання дедалі болючішого настрою: туга марного очікування, ностальгія за минулою радістю, слабка надія на повернення цього минулого, бажання смерті. Прем'єра твору відбулася 29 січня 1899 року, головна виконавиця – сопрано Жанні Раунай (1868 – 1942). Як зазначає Томас Вернет всі роботи, у тому числі «*Chanson perpétuelle*» пройняті духом Франції, оскільки Е. Шоссон «призначений секретарем Національного товариства у 1886 році, він, як і його вчитель [С. Франк], був переконаний в необхідності стверджувати суто французьке мистецтво. <...> і якщо його творчість не досягла якостей пророцтва Дебюссі, Шоссон додав великий вклад в закриття музичних сторінок ХІХ століття» [126, с. 89].

В зв'язку з цим, викликає подив, чому релігійний твір, написаний декількома роками раніше «*La Legende de Sainte Cecile*» (ор. 22, «Легенда про Святу Цецилію», поезія М. Бушора, 1891) з моменту появи отримав сувору критику, враховуючи що це драматична драма для Театру маріонеток. У 1992 році, після прем'єри «Легенди про Святу Цецилію», зі слів М. Бушора, всі сходилися на думці, що виконання було вкрай невдалим. Будь-яка надія на те, що Е. Шоссон міг би завоювати прихильність музичних критиків, була швидко розвіяна реакцією преси – вибухнула буря протесту проти його музики, більш різка, ніж все, що він відчував до того часу: «Музика месьє Шоссона потворна, скрипуча, погано написана для голосів та інструментів. («*Ballaigue, in Revue des Deux Mondes*»); «Маленькі бліді номери, позбавлені натхнення, переповнені незрозумілими дисонансами, наче дитячі та непотрібні в своїх безперервних грайливих пошуках («*Le Guide Musical*»)). Найцікавіша негативна критика виходила від «*La Vie Parisienne*»: «Я докоряю М. Бушору за те, що він довірив музику Святої Цецилії, покровительки музики, Шоссону. Здається, що граматично його музика гарна. Однак що б ви сказали про поета, який весь час вживає тільки недосконалий умовний спосіб; це, може бути, і вірно, але слухати його, звичайно, було б неприємно. Така музика месьє Шоссона» [64, с. 52]. Виникає враження, що деякі з рецензентів навіть не слухали осуджені ними твори; інші звиклі до музики, яка подобається з першого погляду. На жаль, ті, хто мав необхідну музичну освіту, були прив'язані до тієї або іншої школи, їх критика була занадто упереджена. Така реакція можливо пояснюється і тим, що для слухачеві кінця ХІХ століття було важко сприймати дисонанси та хроматизми триактної драми, або, можливо, чутливі пуристи були обурені таким непобожним відношенням до покровительки церковної музики Св. Цецилії. Для творів Е. Шоссона релігійного напрямку, як зазначає Р. Гровер, характерний імперсоналізм, тобто композитор ставить перед собою мету – прагнути до релігійних висот, а не прославляти свою особистість, «навіть у “*La Légende de Sainte-Cécile*” імперсоналізм <...> цілком відрізняється від, скажімо, знаменитої “*Ave*

María” Шуберта, Гуно і Верді. Саме в цій музиці стає найбільш очевидним здатність Шоссона абстрагуватися» [125, с. 74]. В наш час, 22 листопада 2016 року, прекрасне виконання «*La Legende de Sainte Cecile*» паризьким камерним ансамблем під керуванням Жан-Жака Кантора віддає належне цьому несправедливо неоціненному твору французького Майстра за часів його життя.

Пізні *mélodies* третього періоду творчості Е. Шоссона «*Trois lieder*» («Три пісні», ор. 27, 1896), на вірші К. Моклера. Даний опус розглянутий в дисертації В. Г. Сілег. Настрій першої з трьох пісень «*Les heures*» («Години») містичний, описується присутність смерті та останні години життя. Як зазначає авторка дисертації, один з композиторських прийомів – постійне використання ритмічного *ostinato*. «Повторювана ритмічна фігура з повільною мелодією в лівій руці має таку незмінну закономірність, що натякає на плинність часу, клацання годинника або коливання маятника. <...> В цій пісні Шоссон досконало висловив текст, використовуючи мінімум засобів» [187, с. 39], що викликало щире здивування автора поетичного тексту К. Моклера, котрий заявив «як його [Шоссона] геній збагатив всім цю скромну маленьку скаргу, і наскільки потужна музика!» [64, с. 124-125].

Друга пісня опусу «*Ballade*» (Балада) рясніє образами-звуконаслідуваннями, що викликають зорові асоціації: морські пейзажі із посиленнями на кораблі, птахів та котеджі вздовж берега. Використання К. Моклером метафор (приклад, вітрила кораблів як крила ангелів) додають поезії елементів символізму. Е. Шоссон створює настрій пісні, встановлюючи ритмічний синкопований малюнок, який повторюється у різних регістрах, а спадаючі арпеджіо зображують тремтячий рух крил ангелів та вітрила кораблів.

В третій пісні «*Les Couronnes*» («Вінок») розповідається про молоду дівчину, яка тримає три вінки: один є символом її душі; другий – потішає її; а третій представляє того, кого вона любить – гарного лицаря, і тільки коли дівчина розуміє, що її коханий більш не прийде до неї, вінки падають з її рук.

Як стверджують Ж.- Р. Баррічеллі та Л. Вайнштейн «в своїй “Les Couronnes” Шоссон намагається провести аналогію наївного тексту запозиченого з популярних пісень, проте його “популярна пісня” демонструє ретельну обробку та багатий потік нюансів» [64, с. 125]. В дискусійному обговоренні Жорж Серв'єр зазначає, що ці *mélodies* «досконалі за формою» [187, с. 41].

«*Chants de Shakespeare*» («Шекспірівські пісні» в перекладі М. Бушора, ор. 28, 1890 – 1897) складають три *mélodies*. Початок даного опусу позначений №0 «*Chanson de clown*» («Пісня клоуна», 1890). Зміст цього твору – плач людини, яка передчуває смерть і не хоче, щоб за нею вболівали друзі. Трагічний настрій запозичений з «Дванадцятої ночі» і повністю зберігається з версією М. Бушора.

У першій пісні «*Chanson d'amour*» (Пісня любові, 1891) французький композитор повертається до стильових особливостей попередніх творів. Друга пісня «*Chanson d'Ophelie*» (Пісня Офелії, 1896) нагадує оперну сцену з речитативом, текст запозичений з «Гамлету», форма наскрізна, вокальна партія охоплює діапазон – півтори октави. Як стверджує В. Г. Сілег у Е. Шоссона в цьому творі декламація з надзвичайною точністю передає мовний наголос. Третя пісня «*Chant funèbre*» («Похоронна пісня» для чотирьох жіночих голосів, 1897). В зв'язку з цим опусом цікаве спостереження Г. Феррарі «Ці настрої забутої любові та смерті особливо гострі з приводу того, що знаходяться настільки близько до смерті самого Шоссона. Кожна пісня має якість “пройденої”, пройденою в часі та надії» [там само] (*пер. мій – А. М.*).

«*Deux poèmes*» («Дві поеми на тексти П. Верлена», ор. 34, 1898). Друга поема цього опусу – «*Le Chevalier malheur*» («Лицар скорботи») не надрукована, перша – «*La Chanson bien douce*» («Дуже добра пісня»), зміст якої – не зловживати словами, що висловлюють гіркоту та ненависть, бо вони вмирають разом з тим, хто їх вимовляє, а слова щирі, добрі – вічні. За В. Г. Сілег в цій *mélodie* композитор дозволяє слухачеві зосередитись на тексті поетичного твору, не відволікаючись на фортепіанний супровід [187, с. 42].

«*Deux mélodies*» («Дві мелодії», оп. 36) складаються з «*Cantique à l'épouse*» («Пісня нареченій» на вірші Альбера Жунета, 1896) та «*Dans la forêt du charme et de l'enchantement*» («У лісі чарівності та привороту», на вірші Ж. Мореаса, 1898). В першому творі поет звертається до своєї дружини і порівнює її риси з різними природними явищами, а їх кохання ототожнює з простором долин та зачарованістю лісів, це уславлення містичної любові. Другий твір буває посиленнями на надприродні істоти – феї, гноми та їх магія, обряди. Поет згадує свої мрії про цей дивовижний ліс привороту, і хоча усвідомлює, що таке місце існує лише у його уяві, він тужить за цим. Дослідниця камерно-вокальної творчості французького композитора – В. Г. Сілег вказує на характерну композиторську рису Е. Шоссона в цьому опусі, якою є ілюстрація поетичного слова музичними засобами.

Таким чином, науковці визнають, що *mélodies* Е. Шоссона третього періоду вирізняються оригінальним стилем та тонким розумінням вишуканих поетичних текстів.

Стосовно хорової музики, то протягом третього періоду Е. Шоссон створює «*Ballata*» (оп. 29. Баллата, оригінальна назва «Збірка пісень Данте, на вірші Данте, для чотирьох голосів, 1896 – 1897). Як відомо, баллата – поетична і музична форма в Італії XIII – початку XV століть, один з найбільш характерних жанрів періоду *Ars nova* ліричного змісту. У Е. Шоссона «Баллата» – один з його останніх творів – єдина робота для голосу без супроводу, але оскільки у виконанні займані лише чотири голоси, даний опус складно назвати по-справжньому хоровим твором. «Баллата» – єдиний твір Е. Шоссона, написаний на італійський текст, а саме, текст з сонета Данте «*In abito di saggia messaggiana*». Джудіт Близзард, відомий музикознавець і почесний старший науковий співробітник університету Ліверпуля, відредагувала п'єсу по рукопису 1899 рока і опублікувала її в *Santate Music Press* в Денвіллі, Нью-Джерсі. Її видання включало італійські і французькі тексти, надані Е. Шоссоном, Привабливість твору – в певній модальності, яка дає справжнє шарм віршам італійського поета XIII століття.

Щодо сценічної музики французьким композитором було створено «*La Tempête*» (ор. 18. «Буря», сценічна музика за «Буря» Шекспіра, у перекладі М. Бушора, 1888) складається з п'яти частин, згодом аранжованих для голосу, флейти, скрипки, альту, віолончелі, арфи та челести (опубл. у 1905 р.): «*Chant d'Ariel*» («Пісня Аріеля»), «*Air de danse*» («Повітря танцю»), «*Duo de Junon et Cérès*» («Дует Юнони та Церери»), «*Danse rustique*» («Сільський танок»), «*Chant d'Ariel*» («Пісня Аріеля») – три для голосу (чи голосів) з оркестровим супроводом і два для оркестру.

Очевидно, що у своїх роботах Е. Шоссон приділяє основну увагу камерно-вокальним та симфонічним жанрам, а останні п'ять років життя – напруженій і важкій роботі над оперою «*Le Roi Arthur*» («Король Артур») на власне лібрето. Однак камерна вокальна лірика залишається для нього тим жанром, якому він довіряє свої найбільш інтимні і глибокі переживання. Його романси у жанрі *mélodie*, виникають паралельно с творами великої форми протягом всієї життєтворчості митця. Е. Шоссон почав і закінчив свою композиторську кар'єру жанром *mélodie*, тобто в цьому жанрі він відчував себе найбільш комфортно, оскільки саме у вокальній музиці композиторові вдавалося зберігати необхідний простір висловлювання своїх емоцій.

Висновки до Розділу 1.

Методологічною опорою у вивченні особистості і творчої спадщини Е. Шоссона в даній дисертації стали роботи європейських та американських дослідників, оскільки у вітчизняному музикознавстві праці, що стосуються даної тематики, є фрагментарними і не дають цілісного уявлення про впливове значення творчості митця на розвиток французької музики епохи «*fin de siècle*». Наведені цитати зі статей, монографій, що належать критикам епохи Е. Шоссона та сучасним науковцям, діаметрально відрізняються щодо оцінки французького митця як людини і композитора. Одні віддають належне його таланту та оцінюють творчість позитивно, серед них Ж. Галлуа, Р. Гровер, Г. Шнайдер, Ж.-П. Баррічеллі, Л. Вайнштейн, А. Готьє-Віллар, інші –

негативно – Е. Блом, О. Торше, Г. Френе, Ж.-М. Гарньє. Перші сприймали Е. Шоссона як яскраву особистість з широкими інтересами (музика, живопис, поезія), відзначали його безкорисливість, гумор, доброту, мрійливу чутливість, скромність та порядність. Решта вважали, що композитор був байдужим до людей, під його доброзичливістю приховувалась манірність, а веселість часто була тільки поблажливістю до інших. В творчому відношенні деякі критики визнавали митця аматором, і як під час короткого життя Е. Шоссона, так і після, відводили йому лише скромну роль в музичному мистецтві. Вони навішували йому ярлики «вагнерівець», «посередній учень С. Франка» та вважали, що цього достатньо для загальної оцінки творчості французького Майстра. Прихильники обдарування Е. Шоссона заперечували подібному визначенню вороже налаштованих рецензентів та проголошували, що французький композитор усвідомлював та шанував традиції, але пішов далі і став предтечою музичного імпресіонізму.

У визначенні художнього світу творчості французького композитора привертає увагу та загадковість, що була притаманна Е. Шоссону: з одного боку, це заможна і респектабельна молода людина вищого світу, обдарований музикант, а з іншого – йому властива незадоволеність та самобичування, які набували хворобливих форм перфекціонізму. Спираючись на твердження самого Е. Шоссона, а також думки науковців – Ж. Галуа та Дж. Резік, головна драма композитора – його нереалізованість.

На початку творчого шляху митця було важливо розглянути геній художника, оскільки, дійсно, у нього виникав великий розрив не тільки між мрією та дійсністю, а і між світобаченням та творчою настановою. У його творах поєднувалися франкізм та романтизм, вагнерівство та імпресіонізм, аматорство та новаторство, меланхолія та радість життя – безліч колізій розвитку художнього мислення, які важко пояснити. У пошуках власної композиторської манери в творчості Е. Шоссона виникала певна контрастна «суміш» стилів з ознаками різних діб минулого та майбутнього, тобто

французького Майстра можливо сприймати як «пророка», який вже передчував появу неокласицизму ХХ століття.

Таким чином, Е. Шоссон є представником перехідної доби, в творчості якого віддзеркалені риси минулого та передчуття майбутнього напрямів музичного мистецтва, що не зафіксовано в українському музикознавстві. Вже після смерті композитора шоссонознавці ХХ – ХХІ століття намагаються розкрити загадки та суперечності життєтворчості французького художника.

У процесі вивчення відомих періодизацій творчості Е. Шоссона, запропонованих американськими дослідниками – Б. Морончіні, Чен-Цзюй Чан, французькими – Ж.-М. Варшавським, Е. Латам та Ю. Ханом – встановлені деякі розбіжності. Підставами при створенні нової періодизації стали зміни в області художньо-творчого мислення французького митця, які проявилися в оновленні системи музичної мови та логічної організації композицій, а також синхронізація часу появи «знакових» творів з часовими рамками періодів.

Розроблений у дисертації розподіл творчості Е. Шоссона на три періоди (ранній – пізньоромантичний, 1877–1886, середній – мікстовий, 1886–1889, та завершальний – передімпресіоністський, відмічений рисами індивідуальної творчої манери, 1889–1899) дозволяє зняти протиріччя між відомими періодизаціями творчості композитора.

Згідно з пропонованою в дисертації періодизацією творчості Е. Шоссона у ранній період композитор написав свої перші твори – *mélodies*, де чітко простежується вплив Ж. Массне, але настанови С. Франка відчуються ще більш вагомими, що можливо простежити також у хорах, фортепіанних композиціях, театральних опусах, мотетах. На той період часу захоплення юнака своїми музичними кумирами настільки величезне, що це перешкоджає йому знайти свою власну композиторську манеру, і саме тому в *mélodies* молодого автора превалює романтизм. Серед ознак стильової єдності слід зазначити схильність Е. Шоссона до модуляцій, використання циклічних форм (вплив С. Франка). Меланхолійність стає тією наскрізною лінією, котра

поєднує франко-масневський етап творчості Е. Шоссона з великим захопленням вагнерізмом. Важливо зазначити, що «парсіфальське відлуння», про яке згадує М. Сето, стосується схильності Е. Шоссона до містицизму, що особливо відчутно у симфонічній поемі «Вівіан».

В мікстовий період Е. Шоссон, намагаючись позбавитися величезного впливу вагнерізму, болісно еволюціонував від автора мініатюр до Симфонії В-dur та Концерту для фортепіано, скрипки, і струнного квартету D-dur. Симфонії В-dur стає переломним твором, в якому найбільш прозорливі критики відчували, що Е. Шоссон як композитор знайшов самого себе, він перестав бути лише учнем свого вчителя С. Франка.

За цей час доробок Е. Шоссона був невеликим – *mélodies*, хори, розпочалася робота над пісенним циклом «Поема любові та моря» та оперою «Артур». Інтерес до великомасштабних циклічних жанрів, якими є симфонія, концерт, виявляється не тільки в інструментальній, а й у вокальній музиці.

В цей час у творах композитора вже віддзеркалюються амбітні зусилля автора та ознаки зростаючої самовпевненості. Відчутна прозорість та чутлива витонченість, краса та аристократична вишуканість манер, легкість музичного стилю, що є новою ознакою для творчості французького композитора.

Пошук художніх принципів Е. Шоссона закінчується затвердженням авторського стилю у третьому завершальному періоді – передімпресіоністському. Упродовж цього часу був створений вокальний цикл «Поема любові та моря», другий та останній вокальний цикл «Теплиці», *mélodies*, в яких помітна стилістична спільність з новітньою символістсько-імпресіоністською течією. Інструментальні опуси – «Поема для скрипки та оркестру», «Декілька танців для фортепіано» вважаються головними опусами Майстра, що відзначається в одноставно-захопленій реакції критиків.

У третьому періоді у доробок французького композитора були долучені: «Вічна пісня для сопрано та оркестру або квінтету з фортепіано» – один з головних вокально-оркестрових творів митця, разом з «Поемою любові та моря», триактна драма «Святковий вечір», драматична драма для театру

маріонеток «Легенда про Святу Цецилію», «Вечірня для всіх святих», мотети, «П'єса для віолончелі або альту та фортепіано» і «Квартет для фортепіано і струнних», що були високо оціненими сучасниками французького композитора, а також хори та опера «Король Артур» на власне лібрето. В цих творах унаочнений оригінальний композиторський стиль, так і тяжіння до безкінечних експериментів, бажання охопити музичний світ у всій його різнобарвності. Крім того, митець продовжує ту лінію творчості, що була закладена у мистецтві французьких романтиків і починає формуватися у К. Дебюссі, тобто Е. Шоссон виходить за межі романтизму, він рухається до власної реальності, спираючись на іманентні закони мистецтва минулого і передчуває мистецтво майбутнього.

Аналіз творчості Е. Шоссона та спостереження еволюції її розвитку доводить, що композитор приділяв основну увагу камерно-вокальним та симфонічним жанрам, а останні п'ять років життя – напруженій і важкій роботі над оперою. Однак вокальна лірика залишається для нього тим жанром, якому композитор довіряє свої найбільш інтимні і глибокі переживання. Е. Шоссон почав і закінчив свою композиторську кар'єру в жанрі *mélodie*, в якому відчував себе найбільш комфортно. Таким чином, можливо стверджувати, що жанр *mélodie* стає наскрізним в творчості французького Майстра. Проте якщо цей жанр був наскрізним для всієї творчості композитора, то жанр інструментальної та вокальної поеми є наскрізним у завершальному третьому періоді.

РОЗДІЛ 2

ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ «ТЕПЛИЦІ» Е. ШОССОНА-М. МЕТЕРЛІНКА: СЕМІОТИЧНИЙ ПІДХІД

Вокальний цикл «Теплиці» привертає увагу науковців та виконавців, оскільки він був написаний композитором у третьому завершальному періоді творчості (відповідно запропонованій періодизації), на етапі, коли вже відбулось формування індивідуального стилю Е. Шоссона. «Теплиці» постають як підсумок, узагальнення композиторського символістського мислення. Самовизначенню композитора сприяло поглиблене проникнення в поетичні тексти М. Метерлінка, котрі містили той образно-символічний тип мислення, до котрого тяжів і Е. Шоссон.

Наукове вивчення вокального циклу «Теплиці» передбачає з'ясування усіх рівнів властивої йому символіки, а саме: тієї, що міститься в поетичному слові, в її композиторській інтерпретації, тобто, на музично-поетичному рівні та, нарешті, на рівні віддзеркалення встановлених музично-поетичних символів у виконавській інтерпретації. Розгляд музично-поетичного тексту вокального циклу «Теплиці» як особливим чином організовану знакову структуру, потребує застосування семіотичного методу дослідження з метою декодування цього тексту.

2.1. Музично-поетичні тексти у ракурсі семіотичного підходу

Для реалізації мети дослідження є доречним звернутися до історіографії поняття «символіка». Пропонується дедуктивний метод осмислення такого питання, тобто розглянути шлях від загального до конкретного.

Наука, що вивчає знакові системи (грец. *sēméion*), які виконують функцію посередників між людиною та навколишнім світом, має назву «семіотика». Хоча тлумачення семіотики у різних науковців різняться. Так, італійський учений, філософ, спеціаліст у галузі семіотики та середньовічної естетики,

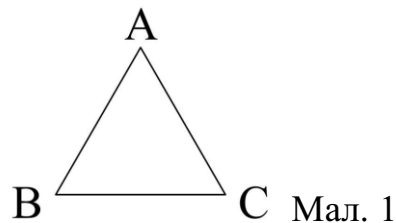
теоретик культури У. Еко трактує семіотику не як науку, а, швидше, як універсальну методологію, котру може використовувати будь-яка дослідницька практика. Семіотика набуває значення як така, що присвячена дослідженням будь-яких знакових процесів у будь-яких сферах [104, с. 77]. Так, наприклад, у традиційному розумінні семіотики Ф. де Соссюра – це наука про функціонування знаків у соціальному житті [63, с. 23], Р. Барт розглядає культуру як поле текстів (літературних, візуальних, музичних і т. д.), вироблених за допомогою різних мов, і що будь-яку річ, з точки зору семіотики, можна розглянути як повідомлення [5, с. 67]. Вчення Ч. Пірса базується на тому, що людське пізнання та мислення мають семіотичну природу [172, с. 23]. Згідно з Т. Себеоком, семіотика вивчає когнітивні можливості людини, яка створює картину світу в процесі різних ігор [186, с. 171]. Таким чином, наведені тлумачення семіотики дозволяють вивчати будь-який вокальний твір і як загальний універсальний сенс, і як унікальне явище. Кожне творіння мистецтва є результатом індивідуального авторського уявлення; отже, його оригінальний характер трактується як ознака унікальності.

У зв'язку з вищезазначеним виникає можливість універсального алгоритму інтерпретації текстів: вербальних та невербальних. Саме вокальна музика вирізняється тим, що перед виконавцем одночасно постає вербально-невербальний матеріал. Безумовно, вокальні цикли Е. Шоссона розглядаються як факти комунікації – тексти, для інтерпретації яких використовується певний код, або правила трансформації значень та сенсів у знаки, котрі можливо прочитати як меседж авторів (поета та композитора). Оскільки вокальна музика постає як текст, то для вивчення такого матеріалу доречно застосовувати семіотичний підхід. Окрім того, треба відзначити, що специфіка вербального тексту в співі має подвійний код – вербально-невербальний, де слово – вербальне, а музика – невербальна.

Проблематиці «подвійного кодування» в мистецтві присвячена докторська дисертація О. С. Афоніної, де авторка зазначає, що «утворення

кодомовних об'єктів у текстах культури і народження цілісної знаково-сміслової структури у процедурах сигніфікації визначає генезис кодування, доповнений художніми прийомами “подвійного кодування” цитатами, алюзіями, ремінісценціями, конотаціями і контамінаціями архетипових кодів» [3, с. 12]. Аналіз вокальних циклів Е. Шоссона припускає сприймати твори як взірці кодування на трьох рівнях: код словесний, музичний та виконавський, оскільки сам по собі художній текст складається із декілька художних текстів. Розкриття таких кодів припускає їх одночасне «вертикальне» бачення, використання своєрідного «партитурного» підходу.

Розуміння трансформації значень та сенсів передбачає спирання на теорію Ч. Пірса, у котрій візуалізується уявлення про знакову структуру за допомогою геометричного образу, наданого на мал. 1, де вершина А – «тіло» знаку, інформаційний носій (модус первинності), В – референт, об'єкт заміщення (модус вторинності), С – сенс, інтерпретанта (модус третинності) [174, с. 24].



Таким чином, А – це носій семантики знаку, яка-небудь річ, матеріальна форма об'єкта, за допомогою якої транслюється уявлення про інший об'єкт; В – референт знаку, або об'єкт, що заміщається ним (від англ. *to refer* – ставитися, посилатися), референт знаку завжди існує поза мовою, поза реальності — фізичної чи ментальної. С – засіб відображення референта, це інструмент, що дозволяє наділити знак змістом. За Ч. Пірсом, знак ніколи не існує ізольовано, він існує у системі знаків, котрі знаходяться у динамічній взаємодії один з одним [там само].

Відповідно до вчення Ч. Пірса, на першому етапі декодування знаку людина сприймає носій інформації А органами чуття, та згодом простежується

вектор спрямованості референції – той, на який об'єкт вказує знак: ($A \rightarrow B$), при цьому референт знаку завжди існує поза мови, він відбиває знак з погляду окремої людини чи конвенцій культури, засіб відображення референта – це інструмент, що дозволяє наділити знак змістом (С).

У теорії американського філософа важливе значення надається інтерпретанті, котра встановлює співвідношення, коли *одне* заміщує *інше*. Оскільки людина мислить за допомогою слів (знаків), вони можуть заявити: «усьому, що ти маєш на увазі навчили тебе ми, і навіть на це ти здатний тільки тією мірою, котрою ти звертаєшся до якогось слова як інтерпретанті своєї думки» [174, с. 25]. Відображення референта – процес його інтерпретації.

Окрім пірсівської тріади існує соссюрівський біном², різниця між якими полягає у розумінні мови. Якщо за Ф. де Соссюром, вербальна мова – це достатньо статична система ментальних знаків, автономна від зовнішньої дійсності [63, с. 24], то за Ч. Пірсом, мова є системою, що існує в нерозривній динамічній єдності з інтерпретатором і світом, що відображається [174, с. 24].

При зіставленні двох схем (Ч. Пірса та Ф. де Соссюра) можна констатувати, що пірсівська – більш евристично потужна, оскільки в цій моделі знак (об'єкт) наділений фізичною оболонкою, котра дозволяє людині (суб'єкту) сприймати його органами почуттів; сенс знаку народжується у процесі відображення референта, і цей процес пов'язаний виключно з людиною. Таким чином, людина, мова та реальність пов'язані воєдино.

Як зазначає Ч. Пірс [174, с. 25], будь-який знак не просто вживається замість референта, але, дистанціюючись від того, заміняє, створює його образ з погляду людини, традиції, культури, тобто інтерпретує його. За методом репрезентації референту утворюється певна категорія знаків: індекс, ікон, СИМВОЛ.

² У традиції Ф де Соссюра до структури знака входить те, що позначає (з чого відбувається позначення) і те, що позначається (предмет позначення). Ф. де Соссюр визначає лінгвістичний знак як нерозривну єдність того, що позначає і позначається (біном)

Індекси (лат. *index*, вказівний палець) – жестові знаки, що заміщають свій референт простою вказівкою. За Ч. Пірсом [там само], індекси як вказівні жести створюють ефект безпосередньої присутності референта в мовному процесі. У музиці індексами (нотами, ключами, паузами) кодуються звуковисотні (просторові) і тимчасові (що стосуються тривалості звучання) характеристики звуків. Знаками-індексами є, наприклад, альбертієві баси (арпеджовані акорди в лівій руці акомпаніатора), котрі вказують на певну епоху (бароко, віденський класицизм) і пов'язані безпосередньо з ім'ям італійського композитора Доменіко Альберті, якому приписують авторство цього прийому; пауза індексує мовчання (нульовий знак музики); такти, розмір, музичний ключ — це вказівні знаки, індекси.

Іконічні знаки (англ. *icons*, грец. *eikón* — зображення, образ) відтворюють низку особливостей, властивих об'єкту, який вони заміщають. З погляду Ч. Пірса, іконізм походить із принципу подібності – імітації – мімесису [174, с. 26]. Найпростіший вид іконічних знаків у природних мовах – це звуконаслідувальні слова, що імітують звуки природи.

У музичній мові іконізм недостатньо чітко виражений порівняно з візуальними текстами, однак як приклад можна представити п'єси з циклу «Карнавал тварин» К. Сен-Санса, де досить точно надані портретні характеристики маленької пташки у вольєрі, рибки в акваріумі, лебедя, ослика, курки і т. д. «Уявлення про іконічні знаки, – зазначає У. Еко, – практично не змінювалося з часів Пірса, мабуть, з поваги до нього» [104, с. 77]. В уточненні У. Еко йдеться про те, що знак виконує функції впізнавання, що за закононосієм ховається референт, при цьому обов'язкова умова – у «тезаурусі», пам'яті інтерпретатора повинні зберігатися візуальні образи референтів, їх структурні особливості для сприйняття семіотично умовних образів.

У поданні найбільш авторитетних семіотиків *символи* – це знаки з «угоди та встановлення», нічим не схожі на те, що вони заміняють: «Символ — це

знак, який довільним конвенційним чином позначає свій референт»³ [186, с. 171]. На відміну від індексу або ікону, референт символу не сприймається органами почуттів, він недоступний емпіричному пізнанню. Проте іконічний компонент включений до структури символічного знаку для актуалізації ідеї, яка без картинки не може стати частиною фізичного світу. Сприйняття візуального тексту відбувається як перемикання іконічного коду на символічний. Так, старозавітний символ «драбина Якова» постає у вигляді іконічного образу сходів, мосту, що з'єднує Небо та земний простір, як монолог Бога, звернений до людини: «Уві сні він побачив сходи, які від землі сягали аж до неба, і Божі ангели піднімалися й спускалися по них» [7, с. 143]. Християнський богослов і візантійський філософ Іван Ліствичник [25] розширив семантику цього знаку: сходи символізують складний шлях самовдосконалення людини (сходження по шаблях Доброчесності), а також рух наукового пізнання та самопізнання. У наведеному прикладі сходи постають не тільки у вигляді іконічного знаку, а й індексу, оскільки вказується ім'я Яків. Слід зазначити, що у мовних системах практично не зустрічається знаків у чистому вигляді. Життя знаку є серія перетворень, коли, наприклад, в тому самому повідомленні індексальний код трансформується в іконічний, а потім проявляється і своїм символічним прочитанням. Припустимо, що поетичні тексти досліджуваних вокальних циклів Е. Шоссона можуть включати до свого складу перехідні знаки з розширеною семантикою. Їх декодування важливо для розуміння вірної виконавської інтерпретації.

Розмірковуючи про символи культури, У. Еко пояснює, для чого це необхідно, чому людина дивиться на речі фізичного світу, сприймаючи їх як символічні «ієрогліфи та емблеми Бога, справжні слова його справжньої мови» [18, с. 337]. Відповідь полягає в тому, що у людства виникає непереборне бажання розширити межі опанованого світу, вийти за межі фізичного в метафізичне, а це можна зробити лише через символізацію текстів. У цьому

³ A symbol is a sign that stands for its referent in a n arbitrary, conventional way.

контексті У. Еко не вважав символи окремим видом знаків, а надавав їм самостійного значення, розглядаючи їх як модули мислення-інтерпретації зовнішнього світу.

Слід зазначити, що з функцією знаку тісно пов'язаний ступінь його ентропії або семантичної невизначеності, багатоваріантності інтерпретацій одного і того ж символу в різних культурах. Ступінь ентропії символічних знаків зростає ще й на той підставі, що вони існують і інтерпретуються через інші символічні знаки. На думку Ю. Лотмана, зрілість кожної культури визначається наявністю розгорнутої структури взаємозамінних один на одного символів [35, с. 194]. Вчений спирається на те, що у символічній структурі автономність знаку неможлива, оскільки в процесі взаємозаміщення знаків те, що позначається і те, що позначає становлять нерозривну цілісність [там само]. За Ю. Лотманом, реальність тільки тоді стає реальністю, коли вона перекладається на мову. Іншими словами, єдино можливий шлях пізнання світу люди знаходять завдяки своїм мовам, при цьому всі мови не мають автономності, вони залежать від суб'єкта, світу, інших мов. Проте не тільки людина (спосіб її мислення, картина світу), а й розуміння реальності є залежними від мови. Отже, з цього слідує, що відсутність мовної автономності уможливорює адекватність розуміння змісту поетичного тексту, його символіку через переклад.

Поява творів мистецтва визначається інтенцією суб'єкта, і тоді алгоритми мов та створення картин світу виявляються у владі людини. Відступ від мовних правил чи їх подолання — причина виникнення самого мистецтва. Кожен митець (поет, композитор, музикант) ніби долає «гравітацію» загальноприйнятих стандартів своїх мов, і подібний відхід від стандартів С. Хокінг називає «невірностями» [175, с. 96], за якими можливо дізнатися картину світу самого художника

У мовах, що відрізняються засобом визначення референтів (індексальний іконізм або індексальний символізм), спостерігається тенденція більшого згорнення інформації, що проявляється у можливості перемикування

індексального та іконічного кодів на символічне прочитання. Подібне явище пов'язане з необхідністю розширити простір відображення, включаючи до потенційних референтів абстрактні об'єкти, наприклад, стародавній символ спіралі має двоякий сенс: з одного боку, це нескінченність або циклічність, а з іншого – переродження душі.

Аналізуючи характер відносин дискретного (слово) та континуального (образ) Ю. Лотман підкреслював провідну роль вербальної мови у комунікації людини зі світом. Виходячи з поглядів Р. Барта: «...відмінність (між мовами) не повинна бути оплачена жодною підпорядкованістю – ні за ким немає останнього слова» [35, с. 197]. Наведені міркування Ю. Лотмана та Р. Барта дозволяють зробити висновок, що різнокодові системи з різними можливостями відображення призначені для виробництва текстів, доповнюючи один одного та віддзеркалюючи той самий світ. Використовуючи різні знакові системи (формальні, мови мистецтв, вербальні), людина розширює межі світу, де вона існує. Злагоджена взаємодія різносеміотичних систем американський музикознавець і когнітивіст Лоуренс Марк Збіковський визначає як «інтимне когнітивне танго» [213, с. 132].

Цілком зрозуміло, що музична мова, на відміну від поезії, котра пов'язана зі словом, пропонує свої картини світу, але вже звукові. Референтами відображення стають звуки природи, просторові переміщення об'єктів, зміни емоційних станів та ін., але слухач сприймає лише їх звуковий образ. Традиційно музикознавці описують код музичних текстів у межах теорії музики та гармонії. Проте, слухаючи музику, свідомість людини може доповнювати музичний звук індексальним вербальним знаком — відповідним словом та іконічними «малюнками», що, в свою чергу, ментальним чином добудовується звуком.

Таким чином, музична мова не є автономною, у зв'язку з чим важливо враховувати постулат про додатковість різнопланових систем, що прийшов у семіотику з фізики (його пов'язують, насамперед, з ім'ям Нільса Бора). Сутність постулату полягає в тому, що опис одного й того ж об'єкта мікросвіту

залежить від способу спостереження. За Н. Бором, [73, с. 28], об'єкт існує як атомарна структура, але у іншій системі координат можливо стверджувати його хвильову природу, він атом, але водночас і хвиля, і щось третє, не рівне простій сумі властивостей хвилі та частинки. І ці описи не виключають, а доповнюють один одного, оскільки кожен із них окремо дає неповне уявлення про реальність. Подібний універсальний принцип додатковості відомий науці і під іншими іменами. Наприклад, канадський психолог Алан Пайвіо, пишучи про симбіоз візуально-вербального, використовує поняття «подвійне кодування» інформації [173, с. 43], Жіль Фоконьє підкреслює змішаність у кодуванні, саме йому належить ідея про «бленд» [109, с. 18], «блендування». Виходячи з принципу додатковості, можна стверджувати, що в бінарній структурі репрезентативні можливості одного елемента розширюються за рахунок потенціалу іншого елемента. Таким чином народжується ціле, що більше за суму своїх складових.

Провідні семіотики ХХ століття, Ролан Барт та Умберто Еко стверджували, що музика — найменш репрезентативна та найбільш абстрактна мова культури: це мова, яка має синтаксис як послідовність знаків, але при цьому немає семантики окремих знаків. Доказ цієї інтенції можна знайти у такому висловлюванні Е. Бенвеніста: «музика — штучна мова, що підлегла найсуворішій оптимальній регламентації, але хіба що зовсім позасемантичній. Чи це мова, де семантика вся випадкова і осколкова» [69, с. 80]. Такого ж погляду дотримувався і Ю. Лотман. Проте в англомовних роботах з семіотики Леонарда Бернстайна [71, с. 49] описано як музика зближується з вербальною мовою, і які є вектори їх розбіжності.

Слід обумовити, що семіотика музики пов'язана не стільки зі структурно-композиційними особливостями текстів та спробою словесно висловити їх зміст, скільки з тим, як саме музика кодує свої значення, чому їх так складно вербалізувати, чому досвід сприйняття музики завжди є полімовним. Семіотика музики – міждисциплінарний дослідницький простір, де взаємодіють загальна теорія знаків Ч. Пірса, лінгвістика універсалій,

когнітивістика, психологія. Музика – це скоріше інтелектуальна та чуттєва практика пізнання світу, і когнітивно-семіотичний ракурс розуміння її текстів саме і дозволяє точніше визначати репрезентативний потенціал цієї мови.

Слід враховувати те, що музика, як і візуальні тексти, відноситься до безперервних систем – мовам з переважанням недискретних знаків; отже, в простір її аналізу не можна механічно переносити методи дослідження, що застосовуються до мов з переважанням дискретних знаків. Таким чином, у зв'язку з континуальною природою тексту, що звучить, неможливо розділити мелодійну лінію на дискретні інформаційні фрагменти, тобто мати чітке уявлення про те, що в музичній мові є знаком, оскільки знак у музиці – це весь текст.

Особливість музики полягає в тому, що вона створює слухові, а не візуальні образи, завдяки чому виникає можливість уникати слова, у зв'язку з чим доречно навести висловлювання Ганса Християна Андерсена: «коли слова падають у тишу, говорить музика»⁴.

Емоційний стан, що виникає під час прослуховування музичних текстів, кожна людина сприймає по-своєму, тому декодування музичних текстів визначає інтерпретатор: розуміння таких текстів балансує між конвенцією (історичною, стилістичною, соціальною та ін.) та суб'єктивним уявленням слухача.

У вокальній музиці з вербальним текстом виникають особливі закономірності: поєднуючись у єдине художнє ціле, у єдиний художній образ ікони, індекси, символи – окремо музичні, окремо поетичні – створюють те нове значення, котре відсутнє, якщо їх розглядати ізольовано.

З урахуванням специфіки символотворчості вокального циклу Е. Шоссона «Теплиці», в наступних розділах дисертації здійснюється розшифровка символіки вокальних циклів Е. Шоссона.

⁴ when words fail, music speaks

2.2. Символіка М. Метерлінка та її автобіографізація у вокальному циклі Е. Шоссона

Вокальний цикл «Теплиці» Е. Шоссона був надрукований у 1896 році. Авторіві поетичного першоджерела цього твору – М. Метерлінку було 25 років, коли в 1887 році він розпочав написання в Парижі своїх «*Serres chaudes*» – «Теплиць». Рання збірка поезії Майстра «*Serres chaudes*» побачила світ у 1889 році, до складу якої увійшли 33 вірши. Згодом до цього видання додавались нові твори – у 1896 році – 12 віршів, в у 1900 – 15, далі – 33. Таким чином, поезія стає центральним жанром у творчості М. Метерлінка, принаймні у ранній період його творчості.

Збірка 1889 року⁵ є доказом поліваріантного підходу: поет обирає декілька віршів з однією тематикою. Наприклад, Е. Шоссон використовує у вокальному циклі поетичний текст для №5 «*Oraison*» («Молитва», *Vous savez, Seigneur, ma misère!..*), проте у збірці М. Метерлінка існують ще 2 варіанти «Молитви»: «*Oraison*» (*Mon âme a peur comme une femme...*) та «*Oraison nocturne*». Отже, збірка «Теплиці» поета постає як варіантна цілісність.

У цій книзі закладені основи художнього метода М. Метерлінка, передумови усієї його майбутньої творчості. Вірші раннього періоду бельгійського поета справили великий вплив на його театральний доробок. Прообрази молодого митця знайшли свій подальший розвиток у цілій низці творів, котрі відомі у всьому світові. Доказом цього є слова актора театру «Евр» і друга М. Метерлінка – А. Ван-Бевера, який так характеризує першу збірку віршів М. Метерлінка «Теплиці»: «Це оригінальна книга, і окремі вірші з неї стають, очевидно, початковими темами для створення “Принцеси Мален”, “Вторгнення смерті”, “Сліпих”, “Пеллеаса і Мелізанди”» [150, с. 24]. Протягом 1890-х років паралельно зі створенням п'єс для драматичного театру М. Метерлінк продовжував займатися складанням віршів.

⁵ Саме до неї звертається Е. Шоссон

Слід зазначити, що метод змістовного та композиційного переосмислення структури «Теплиць», закладений поетом, наслідує Е. Шоссон. У вокальному циклі зберігаються не тільки назви кожного обраного віршу, а навіть їх послідовність. Проте композитор додає до цього власне структурно-композиційне бачення вокального циклу.

Оскільки простір художнього твору відображає дійсність одночасно через авторське художнє розуміння, і безпосередньо, коли митець несвідомо привносить у написаний ним твір явища дійсності або уявлення та поняття своєї епохи, доцільно простежити загальне та виняткове у світоглядах бельгійського та французького митців. Привертання уваги до цього аспекту необхідне, оскільки наданий дослідницький матеріал, знайде своє віддзеркалення у подальшому аналізі вокального циклу «Теплиці».

Моріс Метерлінк (1862-1949) – всесвітньовідомий бельгійський письменник, лауреат Нобелівської премії, драматург, філософ, вершина слави якого припадає на 90-ті роки XIX століття. Початок творчого шляху майбутнього генія пов'язаний з доленосною зустріччю – знайомством з Огюстом де Вільє де Ліль-Аданом в Парижі. Спілкування з ним та іншими символістами визначило основний поетичний напрямок М. Метерлінка – його ранні експериментальні п'єси (1889 – «Принцеса Мален», 1892 – «Пеллеас і Мелізанда») та ранні вірші «*Serres chaudes*» (Теплиці), стали найбільшим досягненням символічного мистецтва. Як зазначає Л. Зерінг – автор видання «Метерлінк як філософ та поет» [24, с. 135], використання М. Метерлінком символів пояснюється тяжінням до психологічного аналізу, бажанням проникнути в глибини людської свідомості, відчуті «енергію слова». Взагалі самотність особливості була властива французькій ментальності, та одночасно це спроба одухотворити літературу, уникнути старих пут риторики, зовнішності. Як наслідок – у серпні 1889 року французький прозаїк-символіст, літературознавець Гюстав Кан у журналі «*La Vogue*» оголосив «Теплиці» найкращим та оригінальнішим творінням бельгійської літератури.

У цей час поет, згідно з його власним визнанням, переконався в тому, що, оскільки деякі життєві явища (такі, як, наприклад, всевладдя фатуму) не підвладні розуму, то при зіткненні з ними тільки несвідоме, понадчуттєве може пробудити людську душу. Молодого М. Метерлінка переконали погляди фламандського містика, одного з фундаторів середньовічної нідерландської літератури Яна ван Рюїсбрука (1283 – 1381). Витоки картини світу, котрі були властиві поетові, треба шукати у трактатах фламандського містика. Саме його М. Метерлінк вважав своїм першим вчителем естетики, завдяки якому стало можливим побачити повсякденні речі в іншому світлі, надати перевагу інтуїції, висотам містичного досвіду, сновидінням. Таким чином, ідеї Я. Рюїсбрука допомогли М. Метерлінку оволодіти методом універсального символізму, засади котрого Майстер ввів до художньої творчості. Отже, спадщина фламандського митця пронизана релігійністю, іноді прихованою, іноді явною.

Під впливом релігійної філософії Я. Рюїсбрука, бельгійський митець зрозумів, що люди, підвладні земним пристрастям, нечують голосу власної душі, прозріваючи лише в драматичні моменти любові, страждання і смерті [82, с. 25]. Це розуміння М. Метерлінк надалі втілював у своїй творчості. Наприклад, вже у ранніх творах поета, таких як «Теплиці», захоплення містичним символізмом межує з сюрреалізмом. Важливо зазначити, що якщо символічний метод засвоєний М. Метерлінком на початку творчого шляху, то Е. Шоссон використовує його значно пізніше.

У своїх уявленнях М. Метерлінк побудував власний філософсько-літературний пантеон. У цьому храмі мешкають художники – прихильники песимізму, хто вірить у нескінченність символів. Головний серед них – Ян Рюїсбрук. Поруч з ним П. Верлен, А. Рембо, С. Маларме, Ш. Бодлер, Ж. Мореас та багато інших. Звертаючись до метафор, котрі так обожнював бельгійський поет, слід зазначити, що лише «нитка Аріадни» допоможе знайти вірний шлях до метерлінківського пантеону: через шлях-лабіринт можуть пройти виключно ті, хто страждає тяжінням нескінченності і темряви, хто має

смак до постійних таємниць і хто впевнений у безперервний перехід від однієї форми до іншої. Проте можливо допустити, що М. Метерлінк не намагався пояснювати та «розжовувати» власні ідеї Майстра достатньо влаштував своєрідний хаос навколо його творчості.

Символіка в поетичних текстах М. Метерлінка занадто складна, і іноді «нитка Аріадни» ледь відчутна, а іноді зовсім рветься. Від того, що деколи, наприклад, у «Теплицях», символічні образи здаються настільки вислизаючими та розмитими, що складається враження божевілля. Неможливо встановити де закінчується межа між видимим та уявним.

Розуміння сутності символічної системи М. Метерлінка може розкрити такий вислів З. Фрейда: «Поети і романтики – дорогоцінні союзники, і їх прояви повинні вважати піднесеними, тому що вони знаходяться між небом і землею і знають багато речей, які нашій школярській мудрості і не снилися» [175, с. 127]. М. Метерлінк залишався Поетом і Романтиком і в своїх творах, насичуючи їх символами, поміщаючи в той простір, який, згідно З. Фрейду, розташовується «між небом і землею».

Символізм поетичної творчості М. Метерлінка невіддільний від філософської рефлексії і в значній мірі зобов'язаний тому підходу, котрий сприймається як містичний. Відповідно ідеї німецького натурфілософа, письменника, поета Новаліса: «Поезія є ангельською містикою»⁶ [211, с. 113].

М. Метерлінк розрізняв штучно створений символ і несвідомий, той, що з'являється в душі автора, який він відтворював, майже не маючи можливості його пояснити, і той, котрий є навмисним, котрий можливо повністю пояснити. Як зазначає драматург: «Я вважаю, що є два види символів: один, який ми могли б апріорі назвати символом; символ умисної дії; він починається з абстракції і намагається наділити ці абстракції людяністю. Прообраз цього символізму, тісно пов'язаного з алегорією, можна знайти в другому “Фаусті” і в деяких казках Гете. Інший вид символу був би швидше

⁶ Poesie ist angewandte mystik

несвідомим, мав би місце без відома поета, часто всупереч йому самому, і майже завжди виходив би далеко за межі його думки: це символ, який виникає з будь-якого блискучого творіння людства» [136, с. 124-125]. Вважаючи символ ненавмисним, М. Метерлінк приходиться до висновку, що душа є тим витокком, де зароджується мистецтво.

Стильові особливості поезії М. Метерлінка раннього періоду полягають в тому, що, на відміну від загальноприйнятих у французькій культурі традицій «прикрашати» мову, робити її вишуканою, піднесеною, поет дозволив собі знаходити виразність не в штучності і абстрактності, а в природності та простоті. Поет мав здатність передати стан людини при зіткненні з «незнайомими аспектами, іноді страшними», не виходячи за межі простих мовних конструкцій, насичуючи їх глибокі шари символічною реальністю (наприклад, «синя нудьга», «запах ефіру в сонячний день») [150, с. 201].

У поетичних творах М. Метерлінка, таких як «Теплиці», що відрізняються споглядальністю, нерідко уявно надмірною, простежуються інтонації депресивного характеру. І саме це привернуло увагу Е. Шоссона (1855 – 1899), оскільки композитор у цьому відчув власну автобіографічну «тональність». Тематика «Теплиць» багато в чому відповідає внутрішнім переживанням французького митця. З біографічних даних про композитора відомо, що обидва його старших брата померли зовсім молодими, і тоді батьки, пригнічені горем, оточили дитину яка вижила, надмірною турботою, але це заважало йому вільно спілкуватися з однолітками. З дитинства Е. Шоссон був приречений на тужливу і безпросвітну самотність. Майже забуте почуття, яке він відчув в далекі роки, повертається знову в кінці 1890х. Життя і смерть слідує один за одним: народження третьої доньки співпадає зі смертю його хрещеної і батька – надзвичайно духовно близьких людей для французького композитора [64, с. 13].

Епістолярна спадщина композитора не є повною у зв'язку з тим, що 1882 року композитор попросив свою хрещену матір – мадам де Рейссак – спалити листи, написані ним в юнацькі роки. Вцілілі послання наводять на думку:

прихильність Е. Шоссона до мадам де Рейссак була глибшою і складнішою, ніж просто шанобливе ставлення до жінки у віці. Нерозділене кохання юного Ернеста привела його до бажання вилити у віршах свої почуття до мадам де Рейссак, котра до кінця своїх днів піклувалася про Е. Шоссона, надавши йому допомогу, в тому числі, і в пошуках гарної дружини. Однак вже через кілька днів після одруження французький композитор напише своїй хрещеній листа, в якому неможливо не помітити деяку двозначність переживань адресанта: «Не вірите, що наш медовий місяць проходить в угарі. Я переконаний, що ми можемо усюди і завжди продовжувати наше життя так, як ми його розуміємо <...>. Нам не потрібно боятися змін навколо нас, тому, що наше реальне життя протікає в іншому вимірі <...>. Я хотів би багато Вам сказати, але я не знаю як про це написати, і потім, Жанна читає в кутку вітальні. Я дивлюся на неї, і коли відкладаю перо, розумію, що зовсім заплутався. Хочу сказати Вам все те, що хотів би сказати їй» [86, с. 187].

Якась штучність повсякденного життя, що протистоїть життєвій енергії та любові, здається Е. Шоссону схожою на існування в дорогій теплиці: тональність поетичного першоджерела була співзвучна душевному настрою французького композитора. Вокальний цикл на вірші Е. Шоссона, Opus 24, написаний між 1892 і 1896 роками містить 5 пісень. Довгочасний період роботи над невеликим за розміром твором багато в чому свідчить про тривалість перебування композитора в «тепличному» настрої.

Душевний стан композитора на той час був розкритий Ж. Галлуа, який написав в зв'язку з цим наступне: «Його особистість, перш за все, споглядальна, притягує окультизм і таємні закони Всесвіту, які він почерпнув під час скрупульозного вивчення робіт Рюїсбрука, фламандського містика XIII століття» [117, с. 365].

І. Бретодо підкреслює автобіографізм «Теплиць» і стверджує, що цей вокальний цикл є «пошуком себе, своїх коренів, свого майбутнього <...> Це свого роду замаскована автобіографія, рефлексія, що рухається, естетика і етика Шоссона» [79, с. 200].

Таким чином, коло інтересів двох митців простягається від символізму до містичних поглядів Рюїсбрука на життя та мистецтво. Тематика, що обрана у ранніх віршах М. Метерлінка, стає привабливою для Е. Шоссона, оскільки поетичний зміст та автобіографізм композитора мають спільний знаменник, спільне «коріння». Все означене стає передумовою створення вокального циклу «Теплиці».

2.3. Особливості символізму поетичного тексту «*Serres chaudes*» М. Метерлінка

«tout chef d'œuvre est un symbole⁷» [123]

Як зазначає Л. Зерінг – автор дослідження «Метерлінк як філософ та поет», в «*Serres chaudes*» («Теплицях») [24, с. 54] відтворена «атмосфера, у котру він [Метерлінк] вміщує своїх героїв, вона важка і задушлива. Всі тремтять і лякаються. Він оспівує болісні сни, нездійсненні бажання, надії, що рушилися, безплідні очікування. Втоmlена скорбота обтяжує мляві душі, які бачать, як понуро тече їх безцільне життя» [там само]. У процесі створення ранньої поетичної збірки «Теплиці» (1887-1889 рр.) М. Метерлінк вказував, що «тон книги повинен бути наповнений містикою, божевіллям і безжиттєвістю» [150, с. 253] (*пер. мій – А. М.*). Цю атмосферу «безповітряного тепличного простору», в якій мовби задихається людська душа, відмовляється повноцінно працювати розум, відчували багато сучасників М. Метерлінка, які бачили ознаки наближення кінця століття *fin de siècle*.

Слід зазначити, що утворення штучної, безжиттєвої атмосфери «Теплиць» не могло поєднуватися з тим ідеалом природності, що проповідував М. Метерлінк. В зв'язку з цим, у розробленій бельгійським поетом теорії прослідковується певне протиріччя: йдеться про домінування в творчому процесі природності та простоти над штучністю та абстрактністю. Натомість, в «Теплицях» царює зовсім інший ідеал – саме та штучність і та

⁷ кожний шедевр є символом

абстрактність, від котрих М. Метерлінк відмовляється у власній теорії мистецтва. На практиці митець тяжіє до умовного, абстрактного символу, а в теорії поетизує роль ненавмисного символу. Відстоюючи природність, простоту, митець у ранніх віршах, зокрема, у «Теплицях» обирає містику.

Інформаційно-структурні якості вербального тексту «*Serres chaudes*» складно-доступні для розуміння, оскільки достаток притаманних їм символічних сенсів багато в чому трансформує художній зміст в деякий інтуїтивний «пласт». Щоб виявити сенс, прихований у потоках поетичних фраз, в яких нібито віддзеркалюється душа бельгійського драматурга, необхідно декодувати цілу низку вербальних символів, взаємодія котрих примножує властиві їм змістовні сенси.

Парадоксальність існує вже у назві самого твору. Побутове, приземлене найменування – «Теплиці» з першого прочитання не надає уяву про той надзвичайний сенс, котрий вкладає в це автор. Згідно Ізабель Бретодо, слово «теплиця, оранжерея» в кінці ХІХ століття мала подвійно заряджений сенс. З одного боку, теплиця – це господарча споруда зі скла і металу, з іншого – символ закритого всесвіту, мікрокосм всього, що живе на земній кулі [79, с. 196].

У поезії М. Метерлінка прямий сенс терміну «теплиця» як оселі тепла, сприятливого для росту рослин, переходить у понад сенс. Поет використовує іншу семантичну асоціацію, інший символ теплиці як «в'язниці» душ, двері котрої «завжди закриті». Це штучна подоба реального життя, аналог замкненого інтелектуального простору, насиченого примарами-тортурами, а головний герой є тим суб'єктом, що цим тортурам підлягає. Невипадково, що Л. Зінгер порівнює «оспівування М. Метерлінком теплиці душі з болісною світовою скорботою» [24, с. 64-65]. Проте це своєрідна, не в романтичному сенсі світова скорбота, оскільки виходу з «теплиці» взагалі немає, це закрите для зовнішніх впливів умовне середовище, в котрому діють свої власні закони.

Алегоричний образ теплиці є епіцентром, з якого виникають інші образи, що генерують інші асоціації, це провідний символ художньої системи і він

наскрізний у кожному номері. Упродовж всього твору головний герой залишається в'язнем теплиці, він не може вирватися з під її впливу, і всі метаморфози, фантастичні привиди, що відбуваються під її куполом, все більш занурюють його в стан нудьги та безнадійності. Художній задум тої чи іншої мініатюри розкривається через конфлікт між інтуїцією і розумом, і саме образ теплиці виявляє протиріччя між надчуттєвою реальністю (світом незримим) та емпіричною дійсністю (світом зримим).

№1 має таку ж назву, як і увесь твір – «*Serre chaude*» («Теплиця»), тільки в однині. Для визначення символічних рядів поетичних текстів з їх композиторською інтерпретацією важливо зазначити, що послідовність обраних поезій у вокальному циклі Е. Шоссона з їх розташуванням у збірці 1889 року «*Serres chaudes*» М. Метерлінка співпадає, проте нумерація різниться. Віршом «Теплиця» розпочинається і вокальний цикл композитора, і збірка поета. Однак можливо припустити, якщо у М. Метерлінка назва першого віршу – це своєрідний епіграф до всієї поетичної збірки митця, то у Е. Шоссона – це ключова назва, оскільки кожний вірш вокального циклу тлумачиться як окрема «теплиця», котра трансформується відповідно до тих змін, що відбуваються у душі головного героя.

Поезія першого номеру сповнена дивних, хворобливих образів, і в них панує казкова атмосфера химерних метафор, виражених в найпростіших словах. Наприклад, «зупинка недугу на лузі», «запах ефіру в сонячний день». Дія, що розпочалася у теплиці, поступово переноситься до лісу, далеко від первісної знайомої території. В істинно символістському стилі теплиця перетворюється на лікарню, мисливці – на медичних братів, думки голодної принцеси порівнюються з нудьгою моряка в пустелі, нічні птахи розташовуються на лілеї, а в полудень звучить похоронний дзвін. Це фантазмагоричний стан, коли постійне одне ведіння змінюється іншим, перетворюючись у якийсь штучний хаос. Як висловлюється бельгійський поет, «*rien n'y est à sa place*» («ніщо не перебуває на своєму місці»). Різноманітні образи, що здаються абсурдними у одночасних або послідовних видіннях

М. Метерлінка, стикаються з алогічними аналогіями, винятковими і незв'язними ситуаціями, на кшталт офорта Ф. Гойї «Сон розуму породжує чудовиськ».

В №1 перебуває тільки душа поета, тільки його «Я» – самотнє, підкорене меланхолією. Головний герой описує закриті місця теплиці, безсумнівно, найзадушливі, які він коли-небудь міг собі уявити. Вони символізують той полон душі, прозору в'язницю, що викликає стомлення і млявість, і тут немає жодної сильної пристрасті, бо зникла уся міць та бажання чинити опір.

Поетична мова М. Метерлінка – інструмент, за допомогою котрого передається не сенс слова, а це, скоріше, засіб трансляції потрясіння людини; відстань мови від конкретного об'єкта, тобто відмова від прямого, концептуального, зв'язного вираження на користь символу, аналогії.

Et tout ce qu'il y a sous votre coupole ! / Et sous mon âme en vos analogies⁸ !

(М. Метерлінк «Теплиці»)

Принцип аналогій припускає штучну «купольність», котра обмежує мислення, бо «зашорений» простір сприяє примітивним думкам. І лише віршування (верлібр) залишається при цьому вільним. У слові *аналогії* у контексті вільних віршів у «Теплиці» можливо побачити виклик заспокійливим вимогам класичної естетики, що спиралась на певні умовності, традицію ліризм, уподобання, ритм. Термін «аналогії» набуває програмності, а також художнього методу, за допомогою котрого М. Метерлінк вводить у вірш аномалії, непослідовні асоціації, всупереч правдоподібності. «Те, що поет називає аналогіями», – зауважив Жан Кассу, – «справді, приголомшливі контрасти» [82, с. 102]. Можливо, що описуючи штучність всього, що відбувається, бельгійський поет закликав до природності. М. Метерлінк, який ратував за простоту у творчості, відштовхується від протилежного, він демонструє до яких наслідків приводить «купольність» як неможливість виходу у вільний простір, отже, до Бога.

⁸ І все, що є під вашим куполом! / І ваші аналогії у моїй душі

Поетичне полотно №1 складається з текстових фрагментів, кожний з котрих постає як знята на плівку примара. Таким чином, вірш складається на послідовності образів примар, поетична дія тексту доповнюється когнітивними дисонансами, невідповідностями та змістовними розривами⁹. У №1 відбувається духовне протистояння головного героя тому «тепличному» середовищу, у котрому він опинився. І у проханні, молитві до Бога ще відчутна віра, що все можливо змінити на краще. Метерлінківська мова в цьому епізоді, зокрема, і у всій мініатюрі набуває надзвичайної сили, що створює *умовний всесвіт сама по собі, нову естетичну реальність*.

№2 «*Serre d'ennui*» («Теплиця нудьги»). У поетичній збірці М. Метерлінка цей вірш розташований під №3. Зазначимо, що №1 та №2 утворюють свій внутрішній цикл, своєрідний диптих. У кожній теплиці є своє призначення: перша – зосередження жахів, друга – осередок нудьги.

№2 містить два головних символічних образа, перший з котрих – теплиця, де:

<i>Les vitrages profonds et verts</i>	Глибокі і зелені вітражі,
<i>Couvertes de lune et de verre.</i>	Покрови з місяця та скла.
<i>Les grandes végétations</i>	Буйна рослинність

Щоб зрозуміти сенс другого символу, потрібно збагнути, що «*ennui*» має на увазі набагато більше, ніж «нудьга» в українському перекладі: французьке слово «*ennui*» означає настрій, що складається з втоми, зневіри, нестачі енергії або волі, а також роздратування. Після поразки Наполеона I і краху мрії Франції про імперську славу цей стан був відомий як «*le mal du siècle*» (хвороба століття), і наймодніші молоді люди стверджували, що страждають від неї. Наступна генерація французів ще відчувала наслідки цієї хвороби, оскільки його причина була невідома. На підтвердження цієї думки можливо привести уривок з віршу П. Верлена «У моєму серці плачеться», опублікованого у 1874 році (із збірки «Романси без слів»):

⁹ в поезії М. Метерлінка відбувається зміщення від значення слова до незвичайності його використання. У зв'язку з цим бельгійський драматург посилається на слова Я. Рюїсбрука «показати невідомі аспекти, що лякають» звичайною мовою [124, с. 17].

*C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi. . .
Sans amour et sans haine
Mon coeur a tant de peine!
Il Pleure dans mon coeur*

Це найгірший біль
Не знати чому. . .
Без любові і без ненависті
Моє серце так болить!
У моєму серці плачеться
(П. Верлен «*Il pleure dans mon cœur*»
переклад мій – А. М.)

У поезії М. Метерлінка цей біль проявляється наступним чином: все у мініатюрі №2 наповнене світлом місяця, який плаче над казковою сценою, і його відображення змішується зі склом, покриваючим теплицю. Бельгійський поет, як і його французькі співбрати по перу – поети-символісти, мислив образами, котрі дозволяли відобразити через колір, світло або, навпаки, темряву життя.

Слід зазначити, що якщо у №1 світло місяця оживляє привиди, то у №2 – дивовижну рослинність. Психологічна сила слова М. Метерлінка в «Теплиці нудьги» досягається в більшій мірі за рахунок флорообразів: «буйна зелень виділяє нічне забуття», «троянди пристрастей»; і колірних пейзажів: «зелені вітражі», «лазурне ридання». Образи віршів №1 та №2 мають ознаки розірваної свідомості, і у поєднанні із наскрізною лінією кошмарних видінь, нудьги та болю, вони створюють загальну картину світобачення головного героя.

№3 «*Lassitude*» («Втома»). У збірці 1889 року «Втома» йде під десятим номером. У №3 нудьга переходить у втому і ці стани поглиблюються, тобто, відчуття розчарування приводить до нудьги, котра через відсутність віри у свої сили та у майбутнє викликає втому. Спостерігається наскрізне посилення цього «тепличного» буття, що створює певну аrochenість між №№ 2, 3. М. Метерлінк формує деяку гнітюче-больову атмосферу, пов'язану з ситуацією безвихіддя. Оточення головного героя – це живі «мерці» зі «сліпими і крижаними очима». Їх можливо назвати і «натовпом сірих вівець на горизонті», які «щипають на траві розсіяне світло». «Полум'я бажань» зникло, все байдуже, вони не помічають навіть «троянд радості, що розквітають під ногами», їх неможливо пробудить до життя, їм подобається спати «у своїх прекрасних снах».

«Втома» розкривається через звернення до образів тварин, так званих бестіарій. У художній уяві митця виникає символ вівці (і низки інших звірів у №4), і оскільки висловлення М. Метерлінка двозначні та дивовижно стислі, достатньо складно осягнути символічну мову поета. Зрозуміло, що для толерантного читача, який шукає глибокого і продуманого значення кожного слова М. Метерлінка, треба мати спеціальний тезаурус, у котрому можливо знайти пояснення символу «сірі вівці», але такого тезаурусу не існує. Тварин потрібно розглядати як геральдичний знак, і максимум, що читач може спробувати зробити – уявити картину: в ночі далеко за обрієм натовп сірих вівець щипають місячне сяйво і над усім панує байдужість та тиша.

Важливо, що в поетичному тексті «Втоми» міститься не тільки символ «вівця», але його авторське пояснення – це «непохитні пристрасті» головного героя. Таким чином, настає час втоми, коли вже не вистачає сил зрозуміти, що відбувається, і пристрасті, котрі вирували у №1, поступово розчиняються.

№4 «*Fauves Las*» («Втомлені звірі» (у збірці 1889 року це №12).

№№ 3, 4 – це другий внутрішній цикл, наскрізний образ в котрому – вівця як символ втоми. Однак у №3 вівці «щипають на траві розсіяне світло», а в №4 вони «повільно віддаляються одна за одною».

Вівці – характерний для європейського художнього мистецтва образ, котрий використовується не стільки у природньому значенні, скільки у символічному. Підтвердження даної сентенції можливо знайти в прозовому пасторальному романі «Аркадія» сера Філіпа Сідні, створеного в кінці XVI століття, а саме в пісні, яку один з головних героїв твору – Мусідорус заспіває гарній дівчині Памелі, «щоб показати, яким пастирем він був»:

Мої вівці – це думки, якими я керую;
 Їх пасовище – пагорби безплідної любові:
 Безплідними солодощами вони годуються, а годуючись, голодують:
 Я плачу за їхньою долею, але іншим не буду це доводити.
 Моя пастуша палиця – це немічна надія, яка все підтримує:
 Мої бур'яни-бажання, порізані нескінченними складками:
 Яку шерсть матимуть мої вівці, поки вони живі,
 Такому, який я є, ви повинні дати відповідь. (Переклад мій – А. М.)

І якщо у Ф. Сідні вівці – це «думки, якими я керую», то у М. Метерлінка – це «вівці спокус, що видаляються». Використовуючи символ «вівця» митці надають йому різні сенси, але засоби утворення цього символу подібні.

Прошло багато часу і мова емоцій англійського поета та громадського діяча елизаветинської епохи здається химерною письменністю відповідно до моди, де оголення символів надає поетичним лініям наївну декоративну цінність. Найважче оцінювати вірші поета, у якого є своя таємниця, що, мабуть, і залишиться секретом М. Метерлінка. Було б доцільно прийняти уособлення Майстра взагалі як неясний символ чогось знайомого, що повторюється багато разів. Здається, що сам вірш №4 випромінює втому, меланхолію, котрі притаманні поетові під час, коли він його створював.

Слід зазначити, що якщо у першому диптиху домінували флорообрази, то у другому додаються ще і фаунообрази, перелік тварин містить «жовтих собак моїх гріхів», «підозрілих гієн моєї ненависті», «вівець спокус», «левів кохання». Виходячи з контексту вірша, М. Метерлінк тлумачить ці образи як приборкання звіриних пристрастей. Крім того, це декларує сама назва номеру – «Втомлені звірі», тобто тварини, що існують в самій людині, це колишні дикі пристрасті, але у №4 вони стали млявими та безсилимими. Якщо в перших номерах вокального циклу головний герой вірить у звільнення з теплиці, то в №4 він веде внутрішній діалог з самим собою, згадує пристрасть, любов і приходить до думки, що єдиний вихід в ситуації, яка склалася, – це смиренність. Чим більше людина упокорює себе, тим більший дар отримує від Бога. За смиренне міркування повертається благодать.

№5 «*Oraison*» («Промова» у збірці 1889 – №24) – це молитва, з якою головний герой звертається до Бога. Таким чином, з'являється арочний зв'язок між №1 та №5. Окрім того, ключове слово п'ятого номеру – «*lassitude*» – «втома»; отже, проглядається причетність №5 до другого диптиха.

Пристрасний заклик «дощу, снігу та вітру» у першому номері трансформується на покірливе воляння до Бога: «*Eclairer mon âme lasse car la*

tristes de ma joie semble de l'herbe sous la glace» («Просвітите мою втомлену душу, оскільки сумна моя радість, схожа на траву під льодом»). Основний посил у цій мініатюрі – надія на Господа, звернення по допомогу, оскільки власних сил не вистачає. Слова «смиренність» у тексті немає, але, природно, загальна тональність «*Oraison*» – це смиренна блага про допомогу та просвітлення втомленої душі. Немає зневіри, повного песимізму, є бажання знайти шлях до Господа, просвітитися і розтопити лід, що скував душу.

Словосполучення «трава» і «лід» – фінальні слова твору, втім як і вся символічна система поетичного тексту «Теплиць», має близьке посилання до «*Les fleurs du mal*» («Квіти зла») Ш. Бодлера, а саме, до віршів «*Correspondances*» («Відповідності») та «*Le flacon*» («Флакони»), що входять до цієї збірки. У перекладах Д. Павличка та М. Москаленко [9, с. 27]:

Там символів ліси густі, немов трава,
Крізь них людина йде і в них людина тоне.

(«Відповідності»)

Є пахощі міцні, невтомні аромати,
Спроможні в пори всіх речей і тіл вникати,
І кажуть, що вони живуть і в порах скла.
Отож у скринечці, що замкнута була

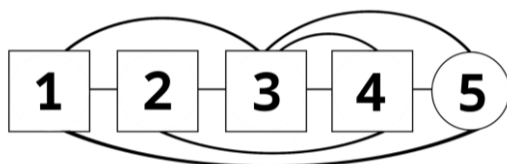
(«Флакони»)

Трава як символ життя та лід (скло) як символ «замороженого» стану в душі людини – взаємодія добра зі злом – одна з найголовніших тем у поезії фундатора декадансу та символізму Ш. Бодлера. У даному контексті «пахощі» – душа головного героя зможе знайти вихід із замкнутого простору. Символічні образи, котрі використовує М. Метерлінк в «Теплицях», зведені у Таблицю №1.

№ з вок. циклу	Символ	значення символу
1	Теплиця	в'язниця душі
	думки принцеси, що голодна	привиди в'язня теплиці
	нудьга моряка в пустелі	
	непритомна жінка	
	листоноші у дворі притулку	

	мисливець на лося	
	військовий корабель	
	нічні птахи на лілеях	
	стадія хвороби на лузі	
	запах ефіру	
	сніг, вітер, дощ	символи змін, те, що може зруйнувати скло теплиці та вирватися з її кайданів
2	троянда пристрастей	символіка квітки репрезентує форми особистісного життєвого переживання, троянда – ніжна квітка, але її колючки боляче колють
	Сон	конфлікт зовнішніх і внутрішніх форм життя, мрії і реальності, свідомого і несвідомого
3	Сон	-
	собаки в траві	гріхи
	Вівці	спокуси
4	Звіри	пристрасті
	Собаки	-
	Гієни	ненависть
	Леви	кохання
	Вівці	-
5	злі квіти землі	співіснування двох різко протиставлених і нерозривно пов'язаних один з одним мотивів – негативної дійсності і світу прекрасного
	трава під льодом	неможливість жити, дихати

Спираючись на символіку поетичного тексту «Теплиць», є можливим прослідкувати внутрішні зв'язки між тими віршами, котрі Е. Шоссон обрав для свого вокального циклу, і зрозуміти, чого саме на них звернув увагу композитор. На мал. 2 надано графічне зображення структури поетичного тексту М. Метерлінка «Теплиці», що розкриває загальну організацію цілого: теплиця, теплиця нудьги, втома, молитва, промова.



Мал. 2

2.3.1. Символіка кольору у поетичному тексті «*Serres chaudes*» («Теплиці»)

М. Метерлінка

З біографічних джерел відомо, що Е. Шоссон мав велику колекцію живопису, до якої надійшли картини відомих французьких імпресіоністів. Крім того, після одруження з Жанні Ескудье композитор стає зятем Мадлен Ескудье та її чоловіка – художника Генрі Лероля (1848 – 1929), також колекціонера. У коло їх друзів входили уславлені Е. Дега, А. Фантен-Латур, П. Пюві де Шаванн і М. Дені, який відіграв особливу роль у творчій біографії французького композитора. Стосунки між Е. Шоссоном та М. Дені були настільки довірливими (двох митців поєднував великий інтерес до спадщини італійського художника епохи Раннього Відродження, домініканського монаха, зарахованого до ліку святих – Фра Беато Анджеліко), що композитор попросив митця-символіста прикрасити його приватний особняк у Парижі (там і зараз знаходиться полотно М. Дені «Квітень»). Такі біографічні подробиці засвідчують тяжіння композитора до живопису, зокрема художників-символістів (П. Пюві де Шаванн, М. Дені).

М. Метерлінк був у дружніх стосунках з багатьма відомими художниками, серед них: Жордж Мінне, Огюст Роден, група «Набі» (створена П. Серюзье з метою плідного розвитку символічного синтетизму Поля Гогена), Вільям Дегув де Нункве, Шарль Дуделе, Еміль Клаус. Бельгійський драматург виявляв багатий інтерес до творчості давньогрецьких скульпторів, фламандських художників XV століття, Ієроніма Босха, Брейгеля Старшого, італійського живопису Відродження, Мікеланджело, прерафаелітів, Уолтера Крейна, Фелісьєна Ропса, Гюстава Моро, Оділона Редона, Яна Туропа і багатьох інших. Листи М. Метерлінка зберігають роздуми автора про образотворче мистецтво, що сприяло його вдосконаленню як поета, драматурга та есеїста.

Таке взаємне захоплення живописом пояснює роль символіки живописного походження у сумісній творчій праці, яким є вокальний цикл

«Теплиці». Втілюючись у художньому тексті, семіотична площина «Теплиць» є складним нашаруванням, що зберігає різноманітні коди, котрі здатні породжувати нові. Особливістю обраного циклу є використання символіки кольору – специфіки переважно живопису, що пояснюється суттєвим впливом даного виду мистецтва на світосприйняття авторів «Теплиць». Колір стає тим додатковим кодом, що прояснює символіку поезії та музики. Таким чином, виникає своєрідний живописно-поетично-музичний код, за О. Афоніною [3, с. 13], використовується прийом подвійного кодування, котрий при аналізі вокального циклу допомагає розкрити глибинні змістовні пласти опусу.

Для розуміння кольорової символіки поетичного тексту вокального циклу використовується додатковий інтермедіальний аналіз¹⁰, який базується на перетинах поглядів бельгійського драматурга та у зрілому віці французького громадянина, художника, теоретика образотворчого мистецтва, що стояв біля витоків абстракціонізму, – Василя Кандінського. Не дивлячись на різницю їх професій та національність, вони були духовно близькими, мали ідентичні ідеї щодо людини та її існування. Більш того, метерлінківський метод театрального символізму, заснований на антімімезісі зображуваного, суттєво вплинув на творчість В. Кандінського, тому, маючи спільний метод, вони поділяли місце того «історичного трансцендентального», що П'єр Бурд'є вважав «умовою естетичного переживання від початку написання твору мистецтва до його завершення» [78, с. 396].

Поетичний текст М. Метерлінка, обраний Е. Шоссоном для вокального циклу «Теплиці», містить п'ять номерів, в кожному з яких простежується певний інтерес поета до символіки кольору. Увага не тільки поета, але і композитора до кольору дозволяє тлумачити вокальний цикл як свого роду світло-кольорову партитуру, у котрій кожна фарба набуває особливого значення і від «звучання» якої авторський текст сприймається в різних сенсах.

¹⁰ Вперше у 1812 році письменник-романтик С. Т. Кольрідж застосовує термін «intermedium» у значенні «посередник» [55, с. 52]. Це «перекодування, перекладення створених в одній знаковій системі образів на образи іншої системи» [26, с. 230].

Нижче виокремлені основні кольори, які М. Метерлінк використовує у п'яти номерах вокального циклу:

№1. У цьому номері завдяки кольору бельгійський поет поєднує стани, котрі не мають кольорового визначення, а саме: мідна музика; місячне сяйво; сонячний день. Проте це імпліцитні кольори, завдяки яким метерлінківський театр стає схожим на театр картин, що ніби ожили.

Оскільки згадується мідна музика, мідна фарба, за В. Кандінським вона «нагадує звучання фанфар з призвуком туби – це наполегливий, нав'язливий, сильний тон. Червоний колір в середньому стані, як кіновар, набуває сталість гострого почуття; він подібний до рівномірно палаючої пристрасті; це впевнена в собі сила, яку нелегко заглушити, але яку можна погасити синім, як розпечене залізо остуджують водою» [141, с. 146].

№2: синя нудьга; сяйво місяця (імпліцитний колір); мрії блакитні; зелені вітражі; синє-зелене голосіння;

Слід зауважити, що в творах М. Метерлінка взагалі переважають сині тони. Мимоволі згадується ідея А. Рембо про значення кольору в поезії: [180, с. 32] поети-символісти зазвичай синій колір пов'язували з мріями про минуле.

У своєму антропологічному дослідженні символіки кольору В. Кандінський приписує синім тонам холодність, імпульс до духовного і концентричного руху: «Чим глибше синій колір, тим більше він притягує людину до нескінченності і пробуджує в ньому ностальгію по чистій і кінцевій надчуттєвості. Синій – типовий небесний колір, з великим проникненням він розвиває елемент спокою» [141, с. 149]. В. Кандінський сприймав М. Метерлінка як свого духовного наставника, зокрема, йому були близькі і зрозумілі принципи поета в поводженні зі словом, коли воно втрачає свій первинний сенс, але набуває нового емоційного забарвлення. Як підтвердження, використання поетом, на перший погляд, несумісних іменників і прикметників, наприклад, «синя нудьга», «сині втомлені марення», однак Поль Горсей переконаний, це «можливість створити іншу реальність,

відкрити інший вимір в “глибині”, що сприймається під конкретною реальністю» [124, с. 18].

В кольоровому спектрі М. Метерлінка синє забарвлення, з одного боку, асоціюється з позитивними образами, наприклад, його п'єса «Синій птах» – як пошук невідомого щастя і туга за неземним ідеалом, прагнення до нескінченного пізнання, з іншого боку – вкрай негативними, наприклад, «Аріана і Синя Борода» або «Марне звільнення», де синій колір є уособленням похмурої грубої сили.

У «*Serre d'ennui*»: «*Dans mes rêves bleus de langueur Immoblement, comme un songe*» (У моїх блакитних мріях знемагати одразу, як сон) для флагамена символізму синій колір є своєрідним авторським прийомом – головне полягає не в зовнішній, а внутрішній дії, в русі душі, в спогляданні, в мовчанні, нарешті.

У дійсно символістській традиції М. Метерлінк прирівнює настрій №2 до синього кольору. У фіналі №2 поет надає «риданию» колір «*glauque*» (синє-зелений), зображення, у сучасному розумінні бірюзового. За В. Кандінським, зелений колір – повна нерухомість і спокій. Подібно до того, як картина, написана в жовтих тонах, завжди випромінює духовне тепло, або яка написана в синіх, залишає враження охолодження, так зелений колір діє, викликаючи лише нудьгу (пасивну дію): «зелений колір схожий на товсту, здоровенну нерухомо лежачу корову, яка здатна тільки жувати жуйку і дивитися на світ дурними, тупими очима» [141, с. 151]. Якщо змішувати синій та зелений кольори, важливо ураховувати яка в результаті виникає фарба: «При переході в світле або темне зелений колір зберігає свій первісний характер байдужості і спокою, причому при світлих тонах сильніше звучить перше, а при темних тонах – друге» [там само].

№3: сірі вівці; сяйво місяця (імпліцитний колір);

Кольорова драматургія «Теплиць» сприяє розкриттю глибинного сенсу події, внутрішнього посилю. Від номера до номера можливо простежити як змінюються фонові символи твору: спочатку – місячне сяйво, №2 – синій

колір, знову сяйво місяця, глибинно-зелений, лазурний, №3 – сірий, місячне сяйво. Модифікація відтінку кольору символізує зміну настрою головного героя, підготовку переходу до наступного номера вокального циклу.

У №3 М. Метерлінк використовує сірий колір як протилежність зеленому. В. Кандінський вважає, що «у зеленому є можливість життя, якого зовсім немає в сірому. Його немає тому, що сірий колір складається з фарб, які не мають чисто активної сили (сили, що рухається). Вони складаються, з одного боку, з нерухомого опору, а з іншого боку, нездатної до опору нерухомості (подібно нескінченно міцній стіні, що йде до нескінченної бездонної діри)» [там само, с. 152]. Сірий колір виникає шляхом механічного змішування білої та чорної фарб, він беззвучний і нерухомий, але ця нерухомість має інший характер, ніж спокій зеленого кольору, розташованого між двома активними кольорами – жовтим та синім. «Чим темніше сірий колір, тим більше перевага задушливої безнадійності. При освітленні фарби в неї входить щось на зразок повітря, можливість дихання, і це створює відомий елемент прихованої надії».

№4: жовті собаки моїх гріхів; бліда нудьга; безбарвне небо; сяйво місяця.

В. Кандінський вважав, що перший рух жовтого кольору – устремління до людини і другий рух – насильство над людиною. «Жовтий колір – стає типовим земним кольором і не може бути доведений до великої глибини. При охолодженні синім він отримує <...> хворобливий відтінок. При порівнянні з душевним станом людини його можна розглядати, як барвисте зображення божевілля, не меланхолії або іпохондрії, а випадку люти, сліпої шаленості, буйної причинності, Хворий нападає на людей, розбиває все навколо, марнує на всі боки свої фізичні сили, безладно і нестримно витрачає їх, поки повністю не вичерпує. Це схоже і на шалене марнування останніх сил літа в яскравому осінньому листі, від якої взято заспокійливий синій колір, що піднімається до неба. Виникають фарби оскаженілої сили, в яких абсолютно відсутній дар заглибленості» [141, с. 157].

У М. Метерлінка переважаючий колір №4 — жовтий та безбарвний, оскільки виснаженість головного героя призводить до відсутності будь-якого

руху, повної самотності старості та безпорадності. У бельгійського поета домінують холодні тони і типовий теплий жовтий колір набуває зелений відтінок, в наслідок чого накопичує болючий та надчутливий характер, немов людина, повної спрямованості і енергії, якій зовнішні обставини перешкоджають їх проявити.

Пояснення блідому кольору дає сам бельгійський драматург – мається на увазі нудьга.

Слід зазначити, що «сяйво місяця» постає як наскрізний образ, що надає вокальному циклу в цілому нічний колорит, ноктюрновість, а при сяйві місяця відтінки змінюються, як змінюються і настрої головного героя.

№5: згаслий місяць; чорний світанок.

В. Кандінський вважає, що чорний колір внутрішньо «звучить» як зникнення можливостей, як щось мертво, як вічна безмовність без майбутності й надії. «Представлене музично, чорне є повною заключною паузою, після якої йде продовження подібно початку нового світу, так як, завдяки цій паузі, все закінчено на всі часи – коло замкнулося. Чорний колір <...> це як би безмовність тіла після смерті, після припинення життя. Із зовнішнього боку чорний колір є найбільш беззвучної фарбою, на тлі якої будь-яка інша фарба, навіть, що найменш звучна, звучить тому і сильніше і точніше» [141, с. 163]. У поетичних текстах М. Метерлінка та коментарях В. Кандінського на тлі чорного кольору майже всі фарби втрачають чистоту звучання, а деякі зовсім розтікаються, залишаючи після себе слабкий, знесилений «голос».



Мал. 3

На малюнку 3 зображена вся світло-кольорова партитура «Теплиць» М. Метерлінка, з якої зрозуміло як поступово змінюється настрої головного героя твору: в №1 – ще є впевненість на зміни до кращого; №2 – надія не зникла остаточно, але відбувається песимістичне ставлення до всього, що його

оточує; №3 – задушлива безнадійність, але слабке сподівання на кращі зміни ще не зникло; №4 – зневіра і лють від неможливості щось змінити та відчуття, що останні сили майже вичерпані; №5 мовчання та сподівання на Бога.

Важливо звернути увагу на те, що в кожному номері вокального циклу використаний експліцитний колір – «місячне сяйво» або «сяйво місяця». Місяць повсюдно є символом циклічного ритму часу. Фази зародження, зникнення і появи місяця на небосхилі символізують безсмертя і вічність, постійне оновлення. В №5 – «місяць згаслий», отже чорний колір в даному аспекті сприймається так, що головний герой починає нове духовне відродження.

Сонячне сяйво №1 – умовно жовтий колір. Оскільки В. Кандінський зазначає, що все залежить від інтенсивності фарби, можливо припустити, що М. Метерлінк мав на увазі «перший рух жовтого кольору – спрямованість до людини» [141, с. 151].

Таким чином, погляди М. Метерлінка та В. Кандінського щодо семантики кольору в мистецтві були ідентичними, оскільки обидва були у витоків формування «міжнародних мереж знавців, які поділяли приблизно однакові культурні та художні орієнтири» [181]. Запропонована світло-кольорова партитура дозволяє поринути у глибини вербального тексту «Теплиць», який, на перший погляд, здається занадто складним для розуміння.

Нижче в таблиці № 2 представлена кольорова символіка «Теплиць»

№ з вокального циклу	кольоровий символ / символічні образи	значення символу
1	<i>Мідний</i>	палаюча пристрасть, це впевнена в собі сила, яку нелегко заглушити
	<i>Місячний</i>	безсмертя і вічність, постійне оновлення
	<i>сонячний</i>	спрямованість до людини
2	Синій	холодність, імпульс до духовного і концентричного руху
	<i>Місячний</i>	-
	Блакитний	оскільки у французькій мові немає поняття блакитного відтінку, припускаємо, що це синій

	Зелений	повна нерухомість і спокій.
	синє-зелений	
3	Сірий	беззвучний і нерухомий, чим темніше, тим більше перевага задушливої безнадійності.
	<i>Місячний</i>	-
4	Жовтий	барвисте зображення божевілля
	Блідий	нудьга
	Безбарвний	-
	<i>Місячний</i>	-
5	<i>Місячний</i>	-
	Чорний	пауза, після якої йде продовження подібно початку нового світу

Той факт, що М. Метерлінк приділяє значну увагу кольору, підтверджує, що для нього це – «мовчазний персонаж», який відповідає авторській театральній символіці. Завдяки живопису, театр символістів і, зокрема, театр М. Метерлінка знайшов можливе зображення цього безтілесного персонажа, до якого прагнули – персонажа, який не є людиною. Виходячи, насамперед, з того, що М. Метерлінк – драматург, в «Теплицях» він створює «сцени», де «акторів» замінює колір, символічні образи та типи живих істот.

Отже, вербальний текст виходить за межі словесної хвилі, поет використовує образи кольору та світла, театральність, оскільки кожний номер «Теплиць» постає як картина-індекс, що доводить подвійне кодування твору на рівні поезії, живопису та театру. «Теплиці» – це калейдоскоп постійно мінливих образів, котрі проектує свідомість шаленого мешканця Теплиць, і сцена на якій розгортається божевілля, вона дуже театральна, афектована. Отже, невербальний код в умовах поетичного тексту М. Метерлінка вербалізується.

2.4. Символіка музично-поетичного тексту «Теплиць» М. Метерлінка-Е. Шоссона

Для усвідомлення художнього задуму вокального циклу «Теплиці», важливо урахувати роль музичної символіки, оскільки, за

Ю. Ніколаєвською, [45, с. 18] саме «символіка музичних текстів осягає особистість автора, авторські знаки та розкриває таємницю творчості».

Е. Шоссон писав вокальний цикл «Теплиці», відповідно до запропонованої періодизації, впродовж третього, завершального періоду і закінчив за три роки до смерті (1893 – 1896). П'ять поетичних творів, на основі котрих Е. Шоссон створив один з останніх опусів в своєму житті, стає своєрідним творчим підсумком композитора. Він ніби усвідомлює близький кінець власного земного буття, і тому подібні настрої привертають його пильну увагу. «Вселенське» знаходило індивідуальне втілення в особистому мікрокосмі французького композитора.

Англійський музикознавець Чарльз Озборн охарактеризував вокальний цикл «Теплиці» наступним чином: «Будучи гармонійно більш складними, ніж більшість інших пісень композитора, вони в повній мірі охоплюють дивний, схожий на сон, світ Метерлінка і знаходять відповідні музичні форми для зображень страху, смутку, релігійного завзяття, загадковості і замішання, які можна зустріти в віршах поета, як ніби такі, котрі потребують музичного оформлення, щоб доповнити їх або пояснити» [172, с. 145] (*пер. мій – А. М.*). Знаходячись у емоційному резонансі з поетом, саме Е. Шоссон створив таке музичне «оформлення» «Теплиць».

№ 1 «*Serre chaude*» («Теплиця»)

Головний зміст першого номеру – опис теплиці як в'язниці душі. Цей образ нагадує задушливу спеку та вимушене неприродне зростання хаосу. І в цьому ніби застиглому світі немає справжньої розради або задоволення.

Структура поетичного тексту М. Метерлінка: Перша строфа – 4 рядки, друга – 3, третя – 4, четверта – 9 і остання п'ята – 2.

Французький композитор проєцирує поетичні рядки М. Метерлінка на звукову матерію, додаючи своє розуміння «*Serre chaude*», при цьому виникає своєрідна «гра» структурами. Слідуючи поетичній формі М. Метерлінка, композитор обирає складну двочастинну форму (АВ), де до форми першого

розділу долучені поетичні строфи: $4 + 3 + 4 = 11$, а до другого: $9 + 2 = 11$, тобто, Е. Шоссон досягає рівновеликих розділів, але структурованих по-різному.

У розділі **A** (*Mouvemento*), що складається з трьох періодів, відбувається чітке співпадіння структури поетичних рядків та звукової композиції. Кожний рядок першої строфи відповідає музичній фразі: перша фраза – 4т. (*O, теплиця посередіні лісу!*), друга – 4т. (*і ваші двері завжди закриті!*), третя – 3т. (*і все, що є під вашим куполом!*), четверта – 5т. (*і у моїй душі за аналогією з вашою!*). Композитор демонструє їх посилення від рядка до рядка, оскільки дедалі більше накопичується протест героя. Остання фраза стає кульмінаційною. Однак спостерігаються різні властивості формотворення: в одному випадку (поетичному), це акцентування заключної фрази, в іншому (музичному) – «золотої» середини. М. Метерлінк дистанціюється від конкретного об'єкта, йому важливо зазначити «аналогію», символ. У Е. Шоссона центральний образ розділу **A** – це душа людини, тому саме слово «душа» композитор розміщує у точку «золотого перетину» з найвищою нотою *es*². Чотири окличних звернення у поетичному тексті підкреслюють динаміку протистояння, і у композиторській інтерпретації така спрямованість нібито починається, але щойно спалахнувший вогник протесту, зникає під «куполом» теплиці. В кінці першого періоду розділу **A** Е. Шоссон уявляє образ головного героя покірним та смиреним. Цьому сприяє той факт, що у короткій фортепіанній інтерлюдії двотактове *crescendo* раптово змінюється на *mp*, і композитор створює ефект «казкового павутиння» як символу притягнутих до теплиці людських душ. Таким чином, Е. Шоссон дотримується форми вірша, оскільки він не хоче руйнувати та пом'якшувати художні фантазії поета, але образ головного героя радикально змінюється. Система музичних шоссонівських символів дуже витончена, вона проявляється на мікрорівнях форми. «Згортання» поривів душі та приведення їх до якоїсь емоційної «точки» віддзеркалює трансформацію стану головного героя. Отже, композиторська символіка доповнює та розвиває поезію бельгійського митця.

Вже тональності, котрі обирає французький Майстер для першого номеру «*Serre chaude*», є символізованими. Звернення до однойменних *h-moll* та *H-dur*, згідно до Крістіана Шубарта [70, с. 167] потрібно декодувати таким чином: *h-moll* відповідає стану очікування, терпіння, а *H-dur* – сильно забарвлена тональність, котра проголошує «дикі» пристрасті: злість, гнів, лють, безвихідь і всякий тягар на серці. Отже, це полярні стани, котрі переживає людина протягом першого номеру: від споглядання до емоційного сплеску, від терпіння до протесту. Схоже емоційне тло існує і у поетичному тексті М. Метерлінка. Подібного роду тональний контраст обумовлений завданням композитора розкрити стан душі головного героя найбільш адекватно. Оскільки основна тональність першого розділу – *h-moll*, згідно за К. Шубартом, розділ *A* символізує очікування та терпіння.

Другий період розділу *A* є своєрідним перерахуванням життєвих норм, котрі треба виконувати, живучі під «куполом». І в цьому композитор продовжує дотримуватися поезії М. Метерлінка, оскільки друга віршована строфа містить три строки. Незважаючи на те, що образ «казкового павутиння» у віршованій частині відсутній, композитор додає до численних символів бельгійського митця власний музичний символ, котрий нібито оплутав душу та свідомість головного героя.

Поет відтворює образ фрагментованої, розірваної свідомості людини, що у мелодійній лінії досягається дробленням на короткі фрази, котрі розділені паузами, в зв'язку з чим немає цілісної мелодії. Ідея поета пов'язати між собою фантазмагоричні видіння, котрі є короткочасними і без видимих зв'язків, підтримана композитором. Для того, щоб відзначити такі ознаки свідомості героя, Е. Шоссон звертається до речитативного викладу, що складає враження банального, «бухгалтерського» перерахування «надзвичайних» людей. Ці фрази-речитативи написані на повторюваних нотах, і тільки остання з них порушує цю монотонність: перша «*Думки принцеси, що голодна*» декламується шістнадцятими тривалостями на *fis¹*, друга «*Нудьга моряка в пустелі*» – на ноті *a¹*, третя фраза «*Мідна музика в вікнах для невиліковних*»

на нотах h^1 і c^2 , і має кульмінаційну вершину – e^2 , котра тягнеться тривалістю чотири чверті із завершальним низхідним стрибком на *м.б.* Тони *fis – a – c – e* створюють малий із зменшеним септакорд, що є музичним символом розгубленості та страху.

Спробою позбавитися нав'язливих примар слід тлумачити фразу-заклик «*Ходімо до найтепліших кутів*». Вона звучить на початку третього періоду розділу *A*, що побудований на хроматичній послідовності у басах фортепіанної партії. Суперечливий стан головного героя композитор підкреслює хвилевими рухами, котрі постійно змінюються: вони то підіймаються вгору, то падають вниз. Відбувається нібито занурення головного героя у «тепличну» трясину, якої він намагається позбавитися, це лінія руху душі. Означена фраза-заклик у вірші М. Метерлінка долучена до третьої строфи, що складається з чотирьох строк, проте Е. Шоссон відокремлює її як символ безсилля людини перед «тепличними» нормами. Здається враження, щоб не збожеволіти остаточно, головний герой просто перераховує все побачене: «жінка в непритомності у день збирання врожаю», «листоноші у дворі хоспісу», «вдалині мисливці полюють на лося і перетворюються в медичних братів». Ці останні три фрази включені Е. Шоссоном у третій період. Знов повертається казковий супровід павутиння, оскільки продовжується перелік чогось химерного у вербальному тексті.

Своєрідне узагальнення «*Examinez au clair de lune. Oh! Rien n'y est a sa place!*» (Вдивіться, в місячному світлі нічого немає на своєму місті) звучить у розділі *B*, композитор фіксує на цих словах емоційний сплеск. Потрясіння всім, що відбувається, підкреслюється зупинкою на ноті довгої тривалості (половинна залігована з четвертною) на вигуку «*Oh!*» у вокальній партії з подальшим низхідним стрибком на зменшену кварту, що відповідає переломному моменту і в поетичному тексті «Теплиці».

У цьому ж розділі розміщена ключова фраза «*Це схоже на божевілля*», і як музичний символ цього божевілля, у фортепіанній партії з'являється низка зменшених септакордів з розв'язанням у *C-dur* на слові «*Là-bas*» (Там). За

К. Шубартом, ця тональність є символом дитячого белькотіння, її ж можливо тлумачити і як безглуздя перебування в Теплиці, тобто, те божевілля, котре спостерігалось ще напочатку №1, підкреслено композитором у заключному розділі **В**. Але на цьому рух не зупиняється, друга хвиля, котра побудована на гармонічно нестійкій акордовій послідовності в свою чергу підводять до *F-dur* (за К. Шубартом, спокій), який мовби спалахує як сонячний промінь на словах «*un jour de soleil*» (у сонячний день)¹¹, що є грандіозною кульмінацією №1. Якщо до цього у М. Метерлінка перераховуються узаконені норми, яких треба дотримуватися, живучі під «скляним» куполом, то ця музична фраза Е. Шоссона дає надію на порятунок. Заклик поета вирвати душу із пут повсякденності знаходить переконливе відображення в музиці французького митця.

Кода являє собою резюме даного номеру. У вірші «*Serre chaude*» М. Метерлінк відводить коді дві строки. У Е. Шоссона вона охоплює 10 тактів. За своєю суттю, це молитва, звернення головного героя до Бога з проханням кардинально змінити монотонний хід подій. Заклик поета, що звучав раніше: «Вдивіться в місячне світло, там немає нічого на своєму місці», в коді сприймається як відповідь на питання «Що робити?». Щоб врятувати людей від божевілля, від скляного «куполу теплиці» М. Метерлінк просить у Бога «дощу, снігу та вітру», і тоді, можливо, зникне страх невідомого і з'явиться віра в те, що ув'язнення закінчиться, люди пізнають свободу і щастя.

У тлумаченні Е. Шоссона такої відповіді немає. У фортепіанній партії каскадне арпеджіо переходить в тремоло, над фоні якого звучить голос – звернення до Бога. Несподівано рух припиняється: зміна темпу *Plast lent (grave)*, встановлюється *h-moll*. У вокальній партії присутня речитативність, мелодична лінія не розгорнута, вона написана рівними тривалостями на урочистих хоральних акордах в акомпанементі, які звучать розміреними «кроками»-четвертними. Останнє слово «*la serre*» (теплиця) співпадає з

¹¹ Е. Шоссон припускає 2 варіанти: E^2 та A^2 . Звичайно, якщо діапазон голосу виконавців дозволяє без напруги брати верхню ноту, це викликає набагато більший ефект.

нестійким зменшеним септакордом в акомпанементі, тому у всьому творі відчувається пригніченість та депресія.

Закінчується №1 двотактовою фортепіанною післямовою з несподіваним мажорним закінченням – тонічним тризвуком однойменного мажору (*H-dur*). Таке завершення, за К. Шубартом, можливо сприймати так, що врятувати головного героя може тільки молитва.

Таким чином, у №1 композитор максимально дотримується метерлінківського тексту.

№2 «*Serre d'ennui*» («Теплиця нудьги»),

Зміст №2 – «сонний» стан людини, яка перебуває під куполом теплиці.

У поетичному першоджерелі М. Метерлінк використовує традиційні чотири строфи, кожна з котрих складається з чотирьох рядків.

Структура музичного тексту «*Serre d'ennui*» Е. Шоссона – проста тричастинна репризна форма: **АВА**₁.

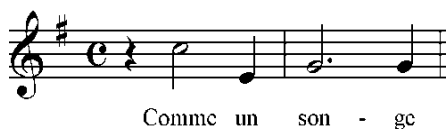
Розділ **А** складається з трьох речень. Перше речення співпадає з першою строчкою першої строфи М. Метерлінка: «О, ця синя нудьга». У другому поєднуються друга та третя строчки віршу поета: «З кращим баченням,/У світлі місяця, що плаче». Третє співпадає з четвертою строчкою віршу: «про мої блакитні втомлені мрії». Оскільки емоційна насиченість поетичного тексту розділу **А** набуває депресивного характеру, Е. Шоссон вирішує поєднати другу та третю строчки, дотримуючись не стільки скрупульозної відповідності віршу бельгійського поета, скільки сполучити розірване речення. Проте загальний емоційний характер розділу **А** повністю відповідає змісту поезії М. Метерлінка. Композитор досягає цього за рахунок використання хвилеподібної мелодії, де постійно спостерігаються низхідні та висхідні ходи, що символізують стан нудьги, меланхолії та зневіри.

Основна тональність розділу **А** – *e-moll*, у фіналі №2 звучить *E-dur*. Спираючись на трактат Йоганна Маттезона «Знову відкритий оркестр» (*Das Neu-eröffnete Orchester*), можливо стверджувати, що тональний план, котрий Е. Шоссон обирає для №2 символізує: *e-moll* – сумна та темна, що пробуджує

душевне стомлення, *E-dur* – «смертельна туга і безвихідь, нещасливе кохання. Різкий, ріжучий і проникаючий характер, котрий можна порівняти лише з фатальним розставанням душі та тіла» [158, с. 188].

Отже, у цих двох тональностях прослідковується не полярність стану головного героя, як це спостерігалось у №1, а посилення кризи людини, життєва ситуація якої ставить перед нею проблему, котру вона не може вирішити, що проявляється у депресії, тривозі, безпорадності та безнадійності.

У структурі музичних фраз Е. Шоссона, в порівнянні зі строфічністю «*Serre d'ennui*» М. Метерлінка, відбуваються деякі зміни. І це спостерігається у розділі **В**, де композитор поєднує другу та третю віршовані строфи з метою подовження фрази, і разом з тим, акцентування тих слів, що є ключовими. Наприклад, дві окремі строчки метерлінківського віршу «буйна рослинність» «виточує нічне забуття» поєднані у одну фразу, і, навпаки, «нерухоме як сон» поділено на дві, оскільки ці слова є своєрідним музичним епіграфом всього номеру, і значимість кожного підкреслюється нарізно. Для акцентування саме цих слів «*Immobilément comme un songe*», («Нерухоме як сон») композитор використовує наступні прийоми: на відміну від №1 з рваними фразами, у №2 вривається мелодія, що має інтонему-символ «сон», котра пронизує як вербальний, так і музичний тексти разом із супутніми їй епітетами «нерухоме», «одноманітне». Це наскрізний музичний образ, бо пояснити всі ті божевілля, котрі спостерігалися раніше, можливо тільки при умові, що все це сон. У нижченаведеному прикладі інтонема-символ «сон» (низхідна м.б) показана у різних тональностях.



Можливо трактувати стан сну як стан нудьги, тобто нудьга перетворюється у сон. І цей стан стає для композитора тим головним образом, що поєднує всі видіння другого номеру. Відчуттю подібного «сонного» середовища сприяє і тональна нестійкість. Розділ **В** побудований на

септакордах, внаслідок чого немає жодного розв'язання, щоб відчутти конкретну тональність.

У заключному розділ А₁ «*Où de l'eau très lente s'lè*» («Де вода неспішно підіймається...») емоційний стан головного героя не змінюється. У вокальній партії це проявляється у хроматичному висхідному русі із зупинкою на вершині фрази і спад з його подальшим заповненням або низхідними стрибками на інтервали ч.4, зм.5 чи м.7. У партії фортепіано завдяки руху терціями виникає ілюзія «погойдування», що навіює сонливість. Контрастне зіставлення речитації молитви і стогнучих інтонацій людської душі додають номеру хоральності.

У останніх тактах №2 відбувається повернення в «нерухомий» стан, знову звучить музична фраза-епіграф, видозмінена за рахунок висоти звучання (вище на в.3), і у вербальному тексті сон стає не «нерухомим», а «одноманітним»: «*monotonement comme un reve*» (одноманітним як сон). Все занурюється у сон, подібно шекспірівському твердженню:

Ми створені із сновидінь. І сном
Оточене життя маленьке наше... [59, с. 53]

Фінальний перехід у тональність *E-dur*, за К. Шубартом, «смертельну тугу і безвихідь», плавно підводить до третього номеру вокального циклу, де окреслені афекти №2 знаходять своє подальше поглиблення.

Слід зазначити, що втілюючи ідеї М. Метерлінка, Е. Шоссон створює власний колірний код у музичному тексті «*Serre d'ennui*», де синій колір є проявом нудьги, втоми. Композитор використовує спадні інтонації у межах сексти, котра іноді розростається до септими. Можливо стверджувати, що це своєрідний «колірний лейтмотив».

В №3 «*Lassitude*» («Втома»).

Зміст №3 – безсилля, пов'язане з неможливістю позбавитися «тепличних» кайданів.

У поезії М. Метерлінка №3 має одну строфу, котра складається з 10 рядків. Це один змістовний період, поділений на три фрази (2 рядки + 5 + 3),

тобто, три різномасштабні внутрішні структури. Поет передає одне цілісне враження, один стан. Подібна одночастинна структура, достатньо розгорнута з внутрішнім розподілом на нерівні за масштабом розділи. Це одна думка, котра має свої особливості оформлення. На відміну від №№1,2 у №3 відсутня симетрія та класичний розподіл форми. Асиметрія – та форма, котра відповідає розірваній свідомості, це фіксація аномативного розгортання авторської думки.

У структурі №3 Е. Шоссона відбувається деяке переосмислення поетичного тексту бельгійського поета Композиторові потрібна більш чітка глибока цезура, тому в певних рядках замість коми, він ставить крапку. У зв'язку з цим, №3 вокального циклу умовно можливо розділити на 2 частини: **АВ**.

Розділ **А** складається з двох періодів. Структура першого періоду повністю співпадає з поетичним першоджерелом. У другому періоді композитор вирішує відокремити паузами: «натовп сірих вівець», «на горизонті». Символ вівець та їх ще видимі контури знайде пояснення у №4, а у №3 Е. Шоссон як би звертає увагу на значимість цього образу.

№3 «*Lassitude*» (*Calme*) написаний в тональності *fis-moll*. За К. Шубартом, «*fis-moll* – похмура тональність. Вона тягне з такою ж пристрасстю, з якою собака рве сукню» [70, с. 174]. Таким чином, емоційний настрій попередньої *E-dur* з №2 знаходить свій подальший розвиток і у №3.

У розділі **А** вокальна партія за своєю структурою цілком відповідає жанру молитви: характерний речитативний початок; як би «топчучись» на одній ноті, нова музична фраза підіймається вгору по ступенях обраного ладу. Використання надмірного речитативного повторення врешті стає гнітючим. Такий композиторський прийом введений заради підкреслення хворобливої втоми та нудьги головного героя.

У партії акомпанементу упродовж всього твору в низькому регістрі звучать мірний пасакальний рух октавами (музичні символи похоронного

ходу). Присутність хроматичної послідовності у вокальній партії та і фортепіанній вносять в музику відчуття напруженості.

У композиторській інтерпретації кода-молитва №1 поєднує арочний зв'язок з першим розділом №3, але тональності різні (№1 – *h-moll*, №3 – *fis-moll*), в №1 молітва дуже коротка, а в «*Lassitude*» хоральна фактура триває упродовж всього номеру, що дозволяє трактувати фінал №1 як свого роду прелюдію, до вступу №3. Окрім того, Е. Шоссон використовує особливі структури, а саме, він ставить дві тактові риси, які роздрібнюють фрази, відбувається зміна метроритму (3/2 на 2/2 в кожному такті) як вказівка виконавцям звернути увагу на відокремлення частини фрази заради акцентування тих слів, що є ключовими, проте це не завжди співпадає з уявленнями М. Метерлінка (де у вербальному тексті кінець фрази, у музичному – продовження і навпаки).

Розділ **В** складається з чотирьох рядків, що повністю відповідає поезії М. Метерлінка. У заключному розділі №3 на незмінному пасакальному супроводі мелодія більш розспівана, вона охоплює більший діапазон, на зміну речитації приходять висхідний та низхідний рухи по ступеням ладу. Передбачуваний акорд однойменного мажору в кінці твору, як це мало місце в попередніх номерах, відсутній, що цілком закономірно, оскільки загальна втома головного героя, котра відображена в музичному тексті, не може асоціюватися з мажором. Саме тому композитор «обриває» вокальну лінію у фіналі «*Lassitude*» на нестійкому низькому II ступені – символі недовірливості. Домислюючи слова поета «і цей довгий спокій, котрий вони не розуміють» та виписуючи форшлаг у фортепіанній партії (т. 28), композитор створює ілюзію удару дзвона, що служить одній меті – спасінню душ, котрі потребують пробудження. Подальше заповнення залігованих інтервалів в правій і лівій руці сприймається як затихаючий дзвін. Коли дзвін мовчить, настає час скорботи.

Упродовж всього номеру, незважаючи на деяку зміну в музичному полотні залишаються незмінними тональна нестійкість, наявність

хроматичних ходів у вокальній партії і в партії акомпанементу. Всі ці складові підкреслюють основний емоційний тон №3 – безвихідь, туга і безпросвітність, що цілком співпадає з баченням М. Метерлінка.

Головний зміст №4 «*Fauves las*» («Втомлені звірі») – відмова від усіх бажань, що були такими важливими у «минулому» житті головного героя, однак в композиторській інтерпретації Е. Шоссона – центральний номер найбільш імпульсивний і емоційно наповнений, його можливо розцінювати як драматичну кульмінацію усього вокального циклу. І це виправдано, оскільки за класичними канонами кульмінація передбачається в точці золотого перетину, тобто там, де знаходиться №4.

Поетичний текст №4 структурований аналогічно №2 – чотири строфи, кожна з яких має чотири рядки. Музична форма «Втомлених звірів» Е. Шоссона повністю співпадає з баченням М. Метерлінка – це два розділи **АВ**, де у розділі **А** включені перші 2 строфи, тобто, перша половина вірша, у розділ **В** – третя та четверта строфи, тобто, друга половина.

Тональність «*Fauves las*» *f-moll* вкрай невизначена. Загальна нестійкість звучання – один з композиторських засобів віддзеркалення поетичного настрою віршу. Разом з тим, «*Fauves las*» – найоригінальніший номер вокального циклу з точки зору гармонічної структури. «Втомлені звірі» розпочинаються сплеском енергії, особливо бажаної після гнітючої тяжкості попередньої №3. Хоча у вокальній лінії звучать групи повторюваних нот, їх ритмічна інтенсивність і наполегливий хроматичний підйом створюють хвилюючу музичну напругу.

Розділ **А** (*Très modérément animé*) починається з нестійкої домінантової гармонії і нею ж закінчується, тоніка лише відчувається, проте в «чистому» вигляді так і не звучить, домінують нестійкі гармонії, що не розв'язуються в тоніку. Проте семантичне значення *f-moll* за К. Шубартом – це «глибока туга, плач над мерцем, стогнання скорботи та потяг до могили» [70, с. 203]. Виходячи з того, що у головного героя зникають бажання, котрі колись були важливими для нього, і це сприймається як маленька смерть, дає підстави

вважати емоційну насиченість тональності *f-moll* відповідною поетичному текстові.

У другому реченні розділу **A**, на відміну від інших, композитор переструктурує цілісну метерлінківську фразу «хворі та напівзаплющені очі серед голого листа». Відокремлюється слово «*malades*» (хворі) з метою підкреслити: очі, що наділяються функцією бачення, розуміння навколишнього світу, втрачають таку можливість в умовах теплиці.

Фортепіанний супровід рухливий завдяки восьми тривалостям, але вони сприймаються «втомленими», оскільки звучать на органному пункті, що тягнеться періодично то в басу, то в верхньому голосі, він як би «гальмує» загальну спрямованість руху, не дає можливості просуватися вперед. Октавний низхідний хід в акомпанементі з акцентом на c^2 створює цікавий ефект – з одного боку, відбувається стрімкий імпульс від однієї звукової комбінації до іншої, з другого, залишається одночасно «прив'язаність» до однієї ноти протягом тривалого часу. Це можливо трактувати як музичний символ неспромоги вирватися із кайданів скляного куполу.

У розділі **B** поступово в акомпанементі виникає статика. Зі слів «*les brebis des tentation*» (вівці спокус) музика наповнюється спокоєм, ніби відбувається підготовка до слова «нерухомий», котре М. Метерлінк вже неодноразово використовував раніше. Для бельгійського поета важливим є і образ «вівці», який стає у вокальному циклі ключовим та наскрізним. Е. Шоссон досягає акцентування цих слів наступним чином: він поєднує два рядки віршу поета і створює один «вівці спокус видаляються», виокремлюються паузами слова «повільно», «одна за одною», у акомпанементі тріолі змінюються на половинні ноти. Таким чином, виникає своєрідна картина-індекс: вівці спокус при «нерухомому» світлі місяця нібито повільно зникають у просторі, і створюється уява, що час зупиняється.

В останніх тактах завдяки використанню половинних нот, що підводять до остаточного сприйняття фінальності номеру, на заключних словах «*Mes immobiles passions*» («мої незмінні пристрасті») повертається хоральність,

оскільки хорал (з німецької мови *Die passion*) існує як музичний жанр. Останнє слово *passions* зависає на нестійкій домінантовій функції, що залишає почуття недомовленості та відповідає настрою поетичного тексту. Окрім того, фінальна «недомовленість» №4 має арочний зв'язок з №3, а хоральність пов'язує №4 з №2.

Важливим висновком є те, що у Е. Шоссона виникають символічні ряди, близькі до поезії М. Метерлінка, проте у французького композитора вибудовується власна музична драматургія, одним з наскрізних образів якої є молитовний образ. І якщо у М. Метерлінка виникає відчуття богозалишеності (людина як в'язень теплиці), то у Е. Шоссона існує хорал, що означає: «Ми не самотні – З нами Бог!» і це назавжди, бо *immobiles* – символ незмінності.

№5 «Oraison» («Промова»).

Структура поезії у №5 – три строфи, кожна з котрих має 4 рядки. Музична форма Е. Шоссона щодо цього номеру точно співпадає з віршованими рядками М. Метерлінка – тричастинна репризна **АВА₁**

У розділі **А** (*Pas trop lent*) присутня хоральність, але не хорова, а хоральність арії (завдяки прозорій акордовій фактурі та секундовим «плачучим» інтонаціям у правій руці фортепіанного супроводу). Важливо зазначити наступний композиторський прийом: вокальна мелодія побудована на двох повторюваних фразах, що змінюючись ритмічно, з'являються упродовж всього твору. Їх можна розглядати як сполучні ланки, що «скріплюють» увесь твір в єдине ціле: вони відкривають номер і повторюються у розділі **В**, але при цьому не слідує одна за одною, а відокремлені фразою, яка є кульмінацією номера. Композитор навмисно акцентує на них увагу, від'єднує від тексту. Таким чином, можна прочитати своєрідний епіграф всього циклу: «Ви знаєте, Господь, моє нещастя! Подивіться на те, що я вам приношу. Відкрийте, Господь, ваш шлях, Оскільки сумна моя радість».

Vous savez, Sei-gneur, ma mi-se - re!

Voy-es ce que je vous ap - por - te

Ou-vrez - moi, Sei - greur, vo-tre voix —

Car la tris - tes - se de ma joie

Головний герой вокального циклу завжди сподівається на Бога, тому «Промова» сприймається як молитва. Крім того, ораторія від латинської *oro* — говорю, багато розмовляю, яка є семою французького *oraison*, отже, у №5 існують приховані натяки на музичний жанр. До цього ще приєднується жанр *missa*, який позначений у вербальному тексті №5 (т. 24 – *gloire* є частиною меси), тому в тихій динаміці №5 раптово на *f* акцентується фраза «*L'arrosant de votre gloire*» (Окропіть вашою славою).

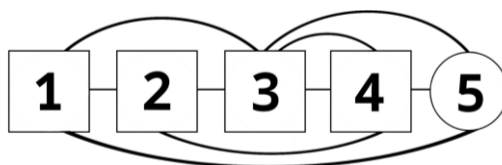
№5 написаний в тональності *es-moll*, закінчується на тонічній мінорній функції, що є не тільки фінальною крапкою даного номеру, а й усього вокального циклу. За К. Шубартом, ця тональність – «відчуття тривожного глибокого душевного томління, відчаю, що насувається, чорної туги, похмурого настрою. Всякий страх, будь-яка тривога серця, що здригається, дихає у цьому жахливому мі-бемоль-мінорі. Якби духи могли говорити, вони б говорили в цьому тоні» [70, с. 238]. У виборі саме цієї тональності криється «ключ» до розуміння емоційного стану головного героя твору.

Відповідно до Ж. Галлуа, саме цей номер розкриває у вокальному циклі «його дійсну спрямованість та істину значущість» [116, с. 432]. Це прохання в'язня, душа якого не може знайти виходу із ситуації, у Е. Шоссона пов'язане з деяким інтонаційним колом, що окреслює поетичні рядки «Ви знаєте, Господь, моє нещастя! <...> Оскільки сумна моя радість» (розділи А та А₁). Використання композитором подібної номерної замкнутості можливо розцінити як своєрідну музичну метафору, сенс якої зводиться до того, що кожна душа залишається в своїй теплиці зі своїми земними думками, надіями і сподіваннями, але поступово через пристрасті, стогони, біль людина стає

покірливішою, а це означає, що вона стає ближча до Бога, до Істини. Фінал «Промови» і, отже, «Теплиць» сприймається як зречення від пристрастей і повне упокорювання.

Одна й та сама драматургічна ідея – бажання вирватися, котре нічим не закінчується, пронизує увесь вокальний цикл. №1 – це матриця концепції: «порив і обрив», і увесь вокальний цикл на новому рівні повторює цю структуру – кульмінація почуття закінчується нічим. Подібно до того, як кульмінація №1 пов'язана із його заключними рядками, так і кульмінація усього твору узгоджена з останніми рядками №5. Отже, прослідковується аналогія і на рівні малого, і на рівні цілого.

П'ять номерів вокального циклу мають замкнуту форму, кожен з них звучить самостійно, але між ними можна простежити аркові зв'язки, які пов'язують номери воєдино. Графіка арочних зав'язків між номерами вокального циклу має наступний вигляд:



Мал. 4

Музичні фрази №1 Кода (70-72тт.) і №5 (1-3тт.) – є взаємним відображенням. В останньому номері композитор цитує сам себе, посилаючи до матеріалу №1, тим самим в музичному відношенні скріплюючи цикл в єдине ціле.

№1 (70-72 тт.)

№5 (1-3 тт.)

mp
Vous savez, Sei-g-neur, ma mi - se - re!
mp

Аналіз вокального циклу «Теплиці» доводить, що Е. Шоссон урахувавши особливості багато-змістовного поетичного тексту М. Метерлінка, додає йому оригінальну композиторську інтерпретацію. Розвиваючи принципи поетичної театральності в музиці, Е. Шоссон долучає до «*Serres chaudes*» наскрізний музичний символ – хоральність, яка набавляє твору риси церковності, сакральності.

Введений в коді №1, в подальшому він впроваджується в усі наступні номери циклу: від епізодичного в фіналі №1 через наскрізне контрастне зіставлення метроритму молитви і стогнучих інтонацій людської душі, що додає №2 хоральності, через наскрізне використання хоралу в №3, в фіналі №4 і до хоралу як основи музичної драматургії №5. У останньому номері підкреслюється ідея *passion* (що надає твору сакрального характеру, це муки пізньоромантичного героя епохи символізму) і ораторіального фіналу, але не хорового, а аріозного. Хорал у коді №1 (70-72тт.) і №5 (1-3тт.) – є взаємним відображенням. В останньому номері композитор цитує сам себе, посилаючи до матеріалу №1, тим самим в музичному відношенні скріплюючи цикл в єдине ціле. Таким чином, хорал є наскрізним сенсообразом усього вокального циклу «*Serres chaudes*».

В таблиці №3 представлена музична символіка, яку використовував Е. Шоссон в вокальному тексті «Теплиці»

Таблиця №3

№№ п/п	СИМВОЛ	ЗНАЧЕННЯ СИМВОЛУ
1	Низка зменшених септакордів, тональна нестійкість	божевілля;

2	казковий акомпанемент-павутиння	дивні образи-привиди з вербального тексту
3	хвиля нестійких акордів з розв'язанням у мажор (<i>F-dur</i>)	спалаху сонячного променю
4	нестійкий зменшений септакорд	пригніченість
5	раптовий фінальний мажор	сподівання на втіху
6	Низхідні інтонації на <i>м.б</i> , можливо стверджувати, що це своєрідний колірний лейтмотив	нудьга та втоми синього кольору
7	інтонама-символ низхідний хід на <i>м.б</i>	сон
8	надмірні повторення як в вокальній партії, так і в фортепіанній, хроматизми, тональна нестійкість	хвороблива втома та нудьга головного героя
9	раптовий обрив на низькому II ступені в фіналі номеру	недомовленість
10	Нестійкість звучання, тональна невизначеність (тоніка лише відчувається, проте в чистому вигляді не звучить)	напруга
11	Тональний план	кожна обрана композитором тональність символізує певний емоційний стан
12	хоральність	сакральність

За В. Нечепуренко, у розумінні жанру *mélodie* «на перший план виходить не музична інтерпретація поезії, а пошук нових музичних закономірностей, народжених поетичним текстом» [43, с. 4]. Вірші М. Метерлінка дали поштовх Е. Шоссону створити вокальний цикл, дійсно глибокий та оригінальний, де композиторська музична символіка доповнює символічні ряди М. Метерлінка та по-новому розкриває поезію бельгійського митця.

Слід зазначити, що у подвійному кодуванні і для М. Метерлінка, і для Е. Шоссона предметом символізації стає поезія, музика театральність та емоція.

2.5. Розуміння музично-поетичної символіки вокального циклу «*Serres chaudes*» у виконавському аспекті.

Виконавцям вокального циклу «Теплиці» слід враховувати особливу музикальність мови М. Метерлінка, яка стала однією з причин звернення Е. Шоссона (і не тільки його) до текстів бельгійського поета. Підтвердження цієї сентенції можна знайти у висловлюваннях А. Ван-Бевера: «Його мова рідкісна, повітряна. Там є мелодія, крилатий ритм» [10, с. 21]. Однак за твердженням дружини М. Метерлінка, актриси і співачки Жоржетти Леблан, митець слова зовсім не схвалював перекладення своїх поетичних творів на музику, оскільки не витримував не тільки інструментальних звуків, а й виду фортепіано [132, с. 179].

Один з бельгійських дослідників початку ХХ століття Жерар Аррі був згоден з такою позицією і запитував: «Хіба музика не є зайвою, коли мова йде про те, щоб зіставити її з драмою, котра і без неї вже доставила вуху та розуму максимальну насолоду? Хіба це не можна уподібнити самовпевненості льотчика, який запропонував би свою повітряну машину якому-небудь птахові високого польоту?» [153, с. 78] (*пер. мій – А. М.*).

Таке ставлення, ймовірно, пояснюється особливим світосприйняттям митця, стиль його письма можна визначити іменниками з префіксом «не»: недовмленість, неоднозначність, не явність, неординарність. М. Метерлінк як поет-символіст трансформує французьку поезію, звільняючи її від суворих канонів віршування і пропонуючи свої звукові і ритмічні методи в створенні музики вірша. Подібно до багатьох прославлених поетів-символістів Франції, він дотримується ідеї П. Верлена: «*De la musique avant toutes choses*» («Музика – передусім»). Таким чином, у віршах М. Метерлінка вже закладена та музичність поетичного тексту, котра має великий вплив на структуру музичного матеріалу вокального циклу Е. Шоссона.

До стильових особливостей бельгійського поета можна віднести використання ряду поетичних прийомів [37, с. 65]: застосування еліпсисів

(навмисний пропуск слів, не суттєвих для сенсу виразу. Наприклад, «вони не знають, де поставити поцілунки, цими губами – на очі незрячі»), систему повторів, велика увага приділяється тому, щоб передати новизну і несподіваність метонімії (мовний зворот, слово, яким замінюється інше, суміжне поняття. Наприклад, «все, що є під вашим куполом», купол – у сенсі неба), метафор («нерухоме як сон»), комбінації звуків, що створюють певний настрій у слухачів, зникаючий при перекладі. Все це повинно віддзеркалюватися і у виконавській манері співу.

Безперечно, в жанрі *mélodie* існує особливий зв'язок між поетичним текстом і музикою, що вимагає від композитора досконалого знання поетичних правил і розуміння особливостей дикції, те ж саме стосується і виконавців, які повинні мати перфектну вимову. У разі неправильної або неточної вимови французьких звуків, руйнується мелодика верлібру, вільного від жорсткої римометричної композиції, або олександрійського віршу, який, як відомо, має головні ознаки – фіксовані наголоси на шостому і дванадцятому складах, проте у М. Метерлінка це не завжди відбувається (наприклад, в №3 «Втома» *se poser – ses baisers; l'horison – le gazon* тощо). Тому виконавцю даного твору вкрай важливо усвідомлено враховувати такі віршовані особливості бельгійського драматурга.

Існує поширена думка про складність французької мови як в розмовному виді, так і у вокальній музиці. Така думка, очевидно, склалася у зв'язку з носовими голосними і увулярною приголосною *r*. Однак, на відміну від української мови, де немає дифтонгів і є 10 голосних, у французькій – їх 16, з них 4 носові. Отже, французька мова більш співуча, що є дуже важливим аргументом для вокалістів, які повинні включати в свій репертуарний список твори французьких авторів. У співі голосні трохи редукуються, але не настільки, щоб їх взагалі неможливо було б розпізнати. Приголосних звуків у французькій мові – 20, котрі ні в розмові, ні в співі не піддаються редукуванню.

Кожна фонема поетичних текстів М. Метерлінка продумана, вона створює певний емоційний настрій, що чинить деякий сугестивний вплив на

слухачів. Фонема перетворюється в якийсь звуко-символ, що викликає у свідомості людини поетичний асоціативний ряд. Для творчості поетів-символістів взагалі і для М. Метерлінка зокрема, характерна багатозначна асоціативна естетика символів (звукопис поетичного слова, колірні гамма мальовничого образу, інтервальні та ритмічні особливості музики вірша, темброві фарби і так далі).

Поетичне слово в «Теплицях» М. Метерлінка має функцію духовної артикуляції сенсу. Під поняттям духовна артикуляція мається на увазі розкриття ідейного задуму автора, що можливо декодувати за допомогою фоносемантичного методу. Фоносемантика – це наука про звуко-символізм, під звуко-символізмом розуміють, перш за все, звукове інструментування вірша і «мимовільний зв'язок між звучанням і значенням слова» [186, с. 72].

Семантика символу (фоносемантична характеристика «звук-сенс») в поезії М. Метерлінка повинна враховуватися у процесі вивчення співаками вокального циклу «Теплиці». Розуміння звукової організації поетичного тексту допомагає вокалістам досягти необхідної виконавської манери, що відповідає певній естетиці епохи символізму, та створити адекватну виконавську інтерпретацію цього опусу.

Крім семантики символу, в будь-якому вербальному тексті можна простежити колірний аспект фонетичного значення, пов'язаний з синестезією. Слід зауважити, що в поезії М. Метерлінка колірні гамми не передбачаються в завуальованій імпліцитній формі, вона представлена відкрито – «синя нудьга», «блакитні ридання», «сірі вівці», «чорний світанок», «жовті собаки моїх гріхів» тощо. Діапазон звуко-кольорової палітри бельгійського драматурга надзвичайно широкий, що розкриває, як поступово змінюється стан головного героя: від №2 (*Dans le clair de lune qui pleure* – З плачем місячного світла, *En mêlant la lune et le ciel* – Змішуючи місяць з небом) до №5 (*La lune éteinte et l'aube noire* – Згаслий місяць і чорний світанок). Забарвлені «картини» надають співакові можливість відчутти тембральні фарби виконуваного твору. Кольорові асоціації, що виникають в підсвідомості інтерпретатора,

визначають його емоційну, і, отже, інтонаційну забарвленість голосу, а також загальну змістовну концепцію «Теплиць». Наприклад, переважання холодної гами сприймається як відстороненість, приреченість, аскетизм; теплої – надії, та ілюзії. Завдяки цим відтінкам у голосі виконавця вокального циклу виникають особливі тембральні фарби – придих, заворожений шепіт, декламаційно-речитативні епізоди стають розмірено-поетичними, інтонаційний слух загострюється, в результаті чого виникає точне, «чисте» звуковидобування музичного матеріалу.

Звичайно, кожній людині властиво своє бачення кольору та свої індивідуальні кольорові відчуття і асоціації в музиці, але намагаючись зрозуміти духовний світ М. Метерлінка, слід «вжитися» саме в його світосприйняття і спробувати здійснити задуми автора. Проте, як стверджує С. Пшибишевський [178, с. 152], «з іншими органами, можливо, більш розвиненими, людина побачила б різні речі по-іншому. В цьому випадку невідоме стає таким же великим тереном, як і відоме, де може бути реалізована здатність індивідуальності», котру Пшибишевський назвав «чужим виміром моєї особистості» [там само], що відповідає за сприйняття зовнішнього виміру світу і особистості.

При всій самобутності і вишуканості музики французького композитора в процесі створення даного твору, на перший план виходить пошук нової музичної логіки, представлені поетичним першоджерелом. Такий підхід характерний для французького жанру *mélodie*, основні стилістичні особливості якого «не просто озвучувати слово, його конкретне значення, а проникати і розкривати змістовні глибини багатовимірної поетичної тканини (її семантичний, ритмічний, фонетичний, синтаксичний та інші рівні)» [43, с. 14], в зв'язку з чим передбачається, що виконавська культура повинна бути доведена до максимальної досконалості (насамперед вміння працювати з деталями). Символістські вірші, запозичені Е. Шоссоном у М. Метерлінка, набувають величезного значення як у композиторській, так і виконавській інтерпретаціях. Їх вишуканість, що могла б зійти за елітарність, пояснює, чому

твори такого напрямку не надто популярні серед «широкої» публіки, бо частина цієї музики звучить на сцені з відмовою від виразу прямих почуттів. Талант виконавця повинен бути талантом вокаліста-оповідача, а мистецтво піаніста полягає в тому, щоб він був здатний створити ілюзію уявного оркестру у вокальному циклі «Теплиці». Класичні виконавські традиції даного жанру зберігаються ще з часів Г. Берліоза, і, звичайно, їх обов'язково слід дотримуватися, коли власне бачення твору М. Метерлінка-Е. Шоссона пропонується слухацькій аудиторії.

Жанр *mélodie*, в якому створені «Теплиці», вимагає і особливого вокального стилю: дуже гнучкого голосу, більшої інтимності і, отже, менш сильної, ніж в опері, подачі звуку з бездоганною дикцією, щоб висловити, але без зайвого акценту, тонкі почуття, котрі властиві твору та, що надзвичайно важливо, акторських здібностей, оскільки вокальному циклу «Теплиці» властива театральність.

Для розуміння дикційних особливостей метерлінківських текстів, доречно привести коментарі Клода Регі щодо репетиції вистави в Театрі Жерара Філіпа в Сен-Дені 3 лютого 1997 року. Постановники намагалися відтворити символістську дикцію бельгійського митця і його «холодне точіння слів», проте результат був досить невтішним (складність полягала в вираженні ритму і просодії з п'єси «Смерть Тинтажіля»). Подолати проблеми змогли скориставшись порадами К. Регі: «потрібна холодне різання слів: ні вібруючої інтонації (тремоло), ні плаксивого голосу»; «слова повинні падати, як краплі води в глибокий колодезь; можна почути чистий шум краплі без вібрації звуку в просторі»; «це зовнішній спокій, який приховує вулканічні емоції. І все це без напруги, з легкістю»; «ми повинні за всяку ціну уникати стрімкого перебігу, яке можливе лише в неврастенічних драмах»; «епічна безтурботність не виключає трагічних емоцій» [152, с. 107-108]. Якщо ураховувати, що вокал – це та ж мова, але більшого діапазону, К. Регі має рацію.

Створюючи вокальний цикл на вірші М. Метерлінка, Е. Шоссон точно і майстерно слідував за художніми властивостями поетичного тексту,

вибудовуючи вокальну партію відповідно до просодичних принципів французької мови. Адже, за А. Колбеларі, до особливостей жанру *mélodie* відноситься дотримання у музиці просодичних норм поетичного тексту [89]. Для точної передачі авторського задуму виконавцю важливо зрозуміти цю мову, оскільки «мови в виразних і дієвих рисах дають різні засоби мислення і сприйняття» [там само].

Складність даного твору для виконавців полягає не лише в тому, що мова оригіналу – французька, а й те, що це символічна мова, яка відображає концептуальне авторське мислення, насичене розпливчастим баченням і чуттєвими конкретними образами. Це безперервний рух просодичного ланцюга, що об'єднує слова, ніколи не співпадаючого за принципом рими, але з лексичної точки зору кожна фраза пов'язана з контекстом вірша.

У вокальному мистецтві поняття «інтонаційна фраза» є основою смислової виразності. І для вокаліста без базових знань про інтонації французької мови неможливо якісно донести до слухача текст Е. Шоссона-М. Метерлінка. Крім того, неможливо створити високохудожню інтерпретацію вокального циклу, не уявляючи особливості жанру *mélodie* – жанру, в якому написаний твір. Одна з таких особливостей – дотримання в музиці просодії вірша.

У будь-якій поетичній мові, і у французькій зокрема, просодія – це ритмічний засіб організації мовлення. Еміль Верхарен стверджував, що в поезії символістів «ритм огортає все; в кожній частині книги і фрагменті п'єси він виражає рух і ставлення до ідеї; <...> це легке повторення звуків» [152, с. 107]. Таке пояснення допомагає зрозуміти, чому просодичний ланцюг може пронизувати не тільки межі вірша одного номера, але і усього вокального циклу. «Стиснення» вірша, що відбувається в результаті просодичного ланцюга повторюваних одних і тих же слів, призводить в процесі їх озвучування до ефекту своєрідного гіпнозу. Повторювані фонемі створюють певний емоційний фон, необхідний для вирішення авторських задач. Від того,

як чітко вимовлятимуться виконавцями французькі фонемні залежить підсвідоме «підключення» слухачької аудиторії.

Так, наприклад, в №1 «*Serre chaude*» превалюють голосні, що сприяють звуковій символізації такого поняття як слабкий (у, ø, о), маленький (и, е, ø, і), тьмянний (і, и, о). У №5 найбільш часто використовуються «похмурі» фонемні-символи. Положення губ (лабіалізованість) визначає символіку слабкості (о, и, œ), глибини (о, õ, ø, э, ã, œ), темряви (õ, ã, э, и, о), безбарвності (ã, õ, ø), повільності (ã, õ, ø, œ), неприємну оцінку викликають ø, и, ã, œ, õ, э. Назальність голосних тісним чином пов'язана з такими поняттями, як глибокий, плавний, тьмянний, темний.

Для передачі справжньої атмосфери вокально-поетичного циклу виконавець повинен витримати темпові співвідношення між номерами: *Mouvementé* (жваво), *Modéré* (помірно), *Calme* (спокійно), *Très modéré mentanimé* (дуже помірно жваво) і *Pas trop lent* (не дуже повільно). Представлений темпові ряд – це свого роду драматургія твору: ще «жива надія» в №1, вже виникають сумніви в №2, втома від боротьби в №3, спогади про минуле в №4 і молитва №5. Вибір правильного темпоритму багато в чому визначає увагу слухачької аудиторії.

Е. Шоссон, виходячи з поетичних прийомів М. Метерлінка, створює музичне полотно, акцентуючи увагу на новаторських поетичних ідеях. Так, наприклад, в №1 «Теплиця» бельгійський драматург використовує ланцюг певних символів, з фонемами «е» та «о», що постійно повторюються. Композитор в музиці домагається подібного ефекту за допомогою монотонно повторюваних тих самих нот, написаних різними тривалостями: *O serre au milieu des forêtes! / Et vos porte tes à jamais closes!* Мовна монотонність та підйом, що слідує за нею, і пониження голосу, підпорядковані сенсом фрази, в музиці відображається повторність, ритмічна розміреність «за аналогією» з М. Метерлінком. Певні модифікації відбуваються і в фортепіанній партії, яка випереджає стан головного героя і виступає в даному творі автономним партнером вокальної лінії. Отже, в «Теплицях» відображається один з

головних принципів французького жанру *mélodie* – «*célébration de la poésie par la musique*» (прославляння поезії через музику) [108, с. 351]. Ще більшого значення набуває роль виконавця, здатного зберегти зв'язок з мовними інтонаціями, що відображають емоційний світ головного героя.

Важливо ще раз зазначити, що М. Метерлінк приділяв особливу увагу мовчанню, котре було для нього «стихією, де зароджуються великі ідеї, щоб досконалими і величними вийти у світло життя, над яким вони будуть панувати» [155, с. 62]. Проте, композитор позбавляє виконавців вносити своє бачення нескінченного спектру значень мовчання, оскільки Е. Шоссон не використовує у вокальному циклі ферматні паузи, і самотійно закладає всі мовчазні знаки (паузи) у музичний текст «Теплиць». Так, у фіналі №3 «Втома» поетичний текст раптово обривається на нестійкій низькій II ступені – символі недовомовленості, і починається щось, сенс чого вже не підвладне слову, будучи вище останнього, тому «післямова» належить партії фортепіано – 3 такти залігованих акордів. Коли затихають останні звуки голосу в тиші можна почути справжні сенси, які випромінює універсум, – сенси за своєю природою невербалізовані, музичні.¹²

До перфектних виконавських інтерпретацій вокального циклу «Теплиці» можливо віднести записи норвезької співачки Беттін Сміт та канадського вокаліста Бруно Лапланта. Слід зазначити, що Е. Шоссон у «*Serres chaudes*» не вказував на тип голосу виконавця, тим самим надаючи інтерпретаторам його музики свободу вибору.

Б. Сміт – достатньо відома мецо-сопрано, до репертуару якої долучені як оперні, так і камерні твори композиторів-класиків, що досягли світової слави. Її творчий дует з піаністом Ейнаром Реттінгеном під час виконання «Теплиць»

¹² До речі згадати, що в праці М. Метерлінка «Скарб покірного» у розділі під назвою «Пробудження душі», бельгійський письменник також уявляє, що в тиші і в повсякденні події існує форма невербального і несеміотичного екзистенціального розуміння між людьми: «Знаки і слова більше не існують, і майже все вирішується в містичному колі простої присутності» [155, с. 29]. М. Метерлінк вважає, що вищі невидимі істоти можуть оточувати людей і асоціюватися з нескінченністю таким чином, який не можливо навіть припускати. Ця ідея Метерлінка про «містичній форми інтерсуб'єктивності з навколишнім середовищем» майже природно у всіх асоціюються з можливим існуванням духів або духовних хвиль.

привертає особливий інтерес завдяки винятковому «вслуханню» у музично-поетичний текст опусу та зануренню в його неповторну «мелодику».

Б. Лаплант – всесвітньо визнаний баритон, перш за все, у камерному жанрі. Знання шести мов, і, звичайно, французької, та інтелектуальне розуміння авторської концепції Е. Шоссона-М. Метерлінка, дозволило співакові разом з чудовим концертмейстером Жанін Лашанс бути максимально переконливими інтерпретаторами даного вокального циклу.

Немає сенсу зупинятися на вокальній техніці обох виконавців, оскільки їх професійні можливості визнані у світі. Проте привертає увагу індивідуальна трактовка вокального циклу «Теплиці».

Б. Лаплант у №1 «*Serre Chaude*» дотримується авторських вказівок і у кожній з чотирьох фраз акцентує ключові слова: теплиця, двері зачинені, купол, душа. Концертмейстер вдало підводить співака до розділу **В**, на початку котрого Б. Лаплант робить деяке прискорення з метою подальшого *ritenuto* для підкреслення важливих слів №1 – «невиліковно хворі». Голос виконавця набуває особливої вкрадливості на фразі «це схоже на божевілля», ніби головний герой сам втрачає адекватність від побачених химерних привидів. Звернення Б. Лаплана до Бога звучить знесилено, відчутна якась недовомленість, і на тлі фінального фортепіанного акорду складається враження, що розум головного персонажу вжахується від усього побаченого.

Б. Сміт співає «*Serre Chaude*» у більш прискореному темпі, і ключові слова розділу **А** не акцентуються в той мірі, як це відчутно в інтерпретації Б. Лапланта. Як прискорені кадри в кінематографі, миготять «фрази-картини» загального божевілля, співачка вимовляє слова немов це скоромовки, і не вважаючи на норвезьке походження, її французький відповідає високому рівню. Завдяки теплому мецовому тембру та більш «прозорій» подачі звуку, один з центральних висловів «О! Там немає нічого на своєму місті» набуває інтонації жалю та безнадії. Оскільки жіночі голоси у порівнянні з чоловічими мають більші можливості щодо співу у верхньому регістрі, Б. Сміт це використовує та обирає з двох наданих Е. Шоссоном варіантів (ноти e^2 та a^2) у

фразі «запах ефіру в літній день» другий, тобто, ноту a^2 . Такий вибір сприяє посиленню відчуття жаху від спостереження за наркозалежними людьми, бо персонажі, що мешкають під «куполом» дихають не свіжим повітрям, а ефіром, що є наркотиком, тому вони і позбавлені бажання звільнитися від «тепличної» в'язниці. «Висоту» афекту жаху в кінці розділу **В** співачка раптово змінює на майже плач у момент звернення до Бога. У коді **С** виконавиця ніби погоджується з К. Регі, в її інтерпретації відбувається «холодне різання слів», а остання фраза «у теплиці», завдяки «підключенню» грудних резонаторів, набуває темної забарвленості, що сприймається як глибока меланхолія та втома.

У розділі **А** №2 «*Serre d'ennui*» Б. Лаплант використовує легатне звуковедення з окремим акцентуванням ключових слів, таких як: місяць, теплиця, вітражі. Саме ці слова сприяють візуалізації картини: світло місяця, падаючи на скло вітражів теплиці, забарвлює її в різні кольори. Подальше продовження «розповіді» співака у розділі **В** раптово переривається. Як в уповільненій зйомці, як краплі, що падають з місячної висоти, звучить слово з підкресленням кожного складу – «*Im-mo-bi-le-ment*» (Нерухомість) і з подальшим *ritenuto* на фразі «як сон». Ці центральні слова усього №2 доповнюються у репризі важливим прикметником «одноманітна». Тонко відчуваючи авторську ідею, Б. Лаплант обирає динаміку *pp*, його оксамитовий голос стає ніби витонченим, він змушує публіку напружено вслуховуватися у кожне слово, і тим самим приєднує всіх до незвичайного міні-спектаклю М. Метерлінка-Е. Шоссона.

№2 у виконанні Б. Сміт звучить приголомшливо красиво, навіть спокусливо. Їй вдається створити імпресіоністичну музичну картину, що відрізняється гнучкістю нюансів і водночас розпливчастістю. Співачка відчуває саме імпресіоністичну спрямованість №2. Б. Сміт вдається у суто французькому стилі співу інтерпретувати «*Serre d'ennui*», використовуючи велюровий, чуттєвий голос з легким вібрато, впевненою інтонацією та свідомою вимовою поетичного тексту. З нею у резонансі знаходиться і

концертмейстер – Е. Реттінген, який відгукується на найдрібніші відтінки, завдяки чому їх дует не може залишити слухача байдужим.

У №3 «*Lassitude*» Б. Лаплант не дуже дотримується вказівок композитора щодо акцентування тих слів, котрі Е. Шоссон вважає ключовими, скоріше він погоджується з М. Метерлінком. Проте метафора поета, порівняння – «мрійливі сни» з «собаками у траві» не викликає у співака розчулення. Для Б. Лапланта образ собаки – негативний символ, тому в голосі співака виявляються емоції роздратування, навіть люті. У розділі **В** на фразі «і цей тривалий спокій» на ноті f^2 передбачається тиха динаміка, проте це занадто високий регістр для баритона, тому «спокій» сприймається декілька нервовим. Вірно розуміючи вагому значущість фортепіанного фіналу №2, співак декілька сповільнює фразу «вони не розуміють», і тим самим перенаправляє увагу слухача на майстерно виконану післямову піаніста.

№3 у виконанні Б. Сміт набуває темного забарвлення, і в її співі неначе відчутний аромат пряних парфумів. Проте, як і у №2 співачка зайнята більше звуковою формою, ніж текстовою символікою. До метафоричних порівнянь вона відноситься майже індіферентно. Передбачається, що роль фортепіанної партії значно виходить за межі акомпанементу, проте у даному дуеті вона повністю підкорена солістці, і як би переміщується на другий план. Але в цілому, виконавці добре передають чергування сильних і слабких долей, «пульсацію» номера. Відчувається певна часова в'язкість інтонування, особливо в триольному мотиві. Занурення в атмосферу медитативності, прагнення до нескінченного розгортання музичної думки розкрито достатньо переконливо.

№4 у виконанні Б. Латланта звучить пристрасно, і одночасно його голос набуває якусь нервовість, що так необхідна для інтерпретації стану головного героя у цей момент. Цьому сприяє і своєрідна фонетична «гра». У розділі **А** на слові «*malades*» («болі») співак використовує занадто відкритий звук «а», що додає тембру голосу більшої пронизливості та відчаю. А у фіналі цього ж розділу Б. Лаплант у фразі «*les lions l'amour couchés*» («леви кохання лежать»)

особливо акцентує слово «лежать», він наче б'є по ноті e_1 , котра відповідає цьому слову. У поетичному тексті окремі тварини ототожнюються з пристрастями головного персонажу, і кохання, як найсильніша пристрасть (враховуючи, що лев – цар звірів), заспокоїлось, зникло. Інтерпретація співака посилює стан відчаю людини, яка неспроможна любити, отримувати задоволення від життя, втрачений інтерес до людей та навколишнього світу.

Б. Сміт обирає трохи повільніший темп для №4 у порівнянні з Б. Лаплантом. Її м'який та обволікаючий голос, коли в цьому є необхідність, набуває потужності та сили. Оскільки композитор майже не вказує динамічних відтінків, співачка обирає їх відповідно до свого розуміння «Втомлених звірів». Достатньо широкий діапазон вокальної партії дозволяє Б. Сміт різко міняти динаміку звучання, що надає слухачам насолодитися красою її контурів в атмосфері короткого «затишшя».

№5 «*Oraison*» є найбільш вражаючим номером вокального циклу «Теплиці», і голос Б. Лапланта ідеально відповідає авторській ідеї – створення відчуття страждання людини, яка не може здійснити втечу з власної «тепличної» тюремної камери, тобто, врятуватись від самого себе, від свого «я». Саме тому у молитві-проханні висловлена вся біль людської душі та велика надія на диво. У цій метафізиці криється тайна геніальних творців «Промови». Е. Шоссон створює у №5 декілька потужних кульмінацій, і співак переконливо їх здійснює. Наприклад, на фразі «*Et sur une morte*» голосові можливості Б. Лапланта дозволяють йому впевнено підтримувати високу теситуру у динаміці f , причому у нього вистачає сил досягнути цієї кульмінації через серію висхідних фраз, котрі також потребують певної енергійної звукової подачі. У кінці розділу **В** фраза «*mon âme lasse*» звучить дійсно потаємно та виснажено, а фінальне символічне слово-знак всього вокального циклу «*glace*» (лід) набуває інтонацію ридання. Слід звернути увагу на те, що №5 і фінал №1 пов'язані молитовним зверненням до Бога, проте в емоційному плані перша молитва, хоча і написана в темпі *grave*, відображає юнацьке нетерпіння і бажання швидких змін; друга – це повна покора і надія на диво.

Б. Лапланту, як досвідченому майстрові вдається вмотивовано передати такі різні емоційні стани головного героя вокального циклу «Теплиці».

№5 у виконанні Б. Сміт декілька квапливий, особливо початок номеру. Обраний композитором темп *Pas trop lent* заключної *mélodie* застерігає інтерпретаторів від перетворення урочистих маршових четвертних нот у похоронну панахиду, але стає ще більш недоречним обирати темп №5 занадто швидким. Проте подальший розвиток виконавської форми стає достатньо переконливим. Б. Сміт співає, дивовижно контролюючи кожну ноту, а її вібрато надає м'якості тону та ніколи не заважає ясності висоти звуку. Вона привносить у «*Oraison*» необхідний баланс болю та стриманості. Її французькі голосні завжди досконалі, особливо всі кінцівки фраз на звук [ə]. Незважаючи на ритмічну складність того, що четвертні ноти акомпанементу невблаганно переходять від такту до такту, і це є натяком для виконавців – відтворити в №5 характер приреченості (в зв'язку з цим пригадується подібна ритмічна «неминучість», створена Е. Шоссонем в «Каравані»), даний дует це чудово відчуває і виконує задум французького композитора. Фортепіанний супровід прекрасно поєднується з легатним фразуванням співачки і тою глибиною драматизму, яку обидва музиканти чудово передають.

Таким чином, обом вокально-фортепіанним дуетам у вокальному циклі «*Serres chaudes*» вдалось продемонструвати бездоганну вокальну техніку та концепційні відмінності щодо вокального циклу. Отже, і у вокальній драматургії є свій код – це обраний виконавський ідеал як можливість власної інтерпретації. Проте це нескінченний процес осягнення особливостей театру М. Метерлінка на музичній «сцені» Е. Шоссона. «*Serres chaudes*» – це своєрідна монодрама, єдиним актором у якої постає вокаліст. Нескінченна зміна афектів у кожному номері вокального циклу з'являється як картина-індекс, театральні декорації постійно змінюються, при цьому «теплиця-сцена» залишається повсякчасною. Системне декодування музично-поетичного тексту твору дозволяє виконавцям вловити необхідну емоцію та донести її до слухацької аудиторії, не спотворюючи авторську ідею.

Висновки до Розділу 2

Аналіз вокального циклу «Теплиці» Е. Шоссона-М. Метерлінка, у відповідності до теми дослідження, здійснений на основі семіотичного підходу. Такий вибір пов'язаний з відношенням цього твору до знакової системи, що означає можливість при його розгляді використання універсального алгоритму наукової інтерпретації вербальних та невербальних текстів. Саме такі тексти містять певний код, котрий можливо прочитати як меседж авторів (поета та композитора). Враховуючи загальну семіотичну основу вокального циклу як жанрового явища, було виявлено його унікальний зміст.

Оскільки вокальний твір відображає дійсність одночасно через слово та музику, важливо враховувати постулат про додатковість різнопланових систем або «подвійне кодування» в мистецтві. Аналізований вокальний цикл Е. Шоссона тлумачений як наслідок трирівневого кодування, утвореного взаємодією слова, музики та виконавства. Розкриття таких кодів припускає їх одночасне «вертикальне» бачення, тобто, використання своєрідного «партитурного» підходу. У вокальній музиці з вербальним текстом виникають особливі закономірності: зливаючись у єдине художнє ціле, у єдиний художній образ, ікони, індекси, символи – окремо музичні, окремо поетичні – створюють те нове значення, котре відсутнє, якщо їх розглядати ізольовано. Музично-поетичний текст «Теплиць» – це своєрідний театр М. Метерлінка-Е. Шоссона, у котрому кожний номер постає як картина-індекс, картина-символ, що доводить подвійне кодування твору, де слово – вербальний, а колір, музика – невербальний код. Вірне декодування дозволяє співакам вже на третьому рівні – виконавському вловити необхідну емоцію та донести її до слухчів.

Вивчення творчих портретів авторів «Теплиць» приводить до думки, що інтереси митців простягаються від символізму до містичних поглядів Рюїсбрука на життя та мистецтво. Передумовою створення вокального циклу

«Теплиці» стає спільне «коріння» тематики віршів М. Метерлінка та автобіографізм Е. Шоссона.

Інформаційно-структурні якості вербального тексту «*Serres chaudes*» складно-доступні для розуміння, оскільки достаток притаманних йому символічних сенсів надає художньому змісту певного інтуїтивізму. Щоб виявити сенс, прихований у потоках поетичних фраз, в яких нібито віддзеркалюється душа бельгійського драматурга, у даному розділі декодована ціла низка вербальних символів (наприклад, теплиця, сон, символи тварин, трава під льодом, колір тощо), взаємодія котрих примножує властиві їм змістовні сенси. Встановлені внутрішні зв'язки між відібраними Е. Шоссоном до вокального циклу віршами М. Метерлінка (теплиця, теплиця нудьги, втома, молитва).

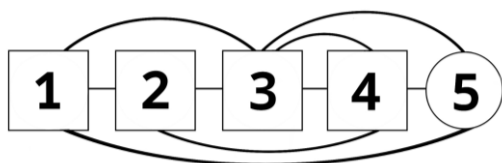
Художній тест твору зберігає різноманітні коди, котрі здатні породжувати нові. Особливістю обраного циклу є використання символіки кольору (на вербальному та музичному рівні) – специфіки переважно живопису, що пояснюється суттєвим впливом даного виду мистецтва на світосприйняття авторів «Теплиць». Колір стає тим додатковим кодом, що прояснює символіку поезії та музики.

Для розуміння кольорової символіки поетичного тексту в дисертації здійснено додатковий інтермедіальний аналіз, що базується на перетинах поглядів М. Метерлінка та В. Кандінського. Запропонована світло-кольорова партитура вербального тексту «Теплиць» дозволяє поринути у його глибини та увійти у певний емоційний стан меланхолії, відчаю, нудьги. Такі стани у музиці Е. Шоссона продиктовані змістом поезії М. Метерлінка. «*Serres chaudes*» – це своєрідний театр, єдиним актором у якому постає виконавець. Нескінченна трансформація афектів у кожному номері сприймається як зміна театральних декорацій, при цьому «теплиця-сцена» залишається повсякчасною: невербальний код в умовах поетичного тексту М. Метерлінка вербалізується. Системне декодування художнього тексту твору дозволяє

виконавцям вловити необхідну емоцію та донести її до слухачів, отже, не спотворити авторську ідею.

Семіотичний аналіз музично-поетичного тексту «Теплиць» доводить, що Е. Шоссон, урахувавши особливості багато-змістовного поетичного тексту М. Метерлінка, додає йому оригінальну композиторську інтерпретацію. Розвиваючи принципи поетичної театральності в музиці, митець долучає до «*Serres chaudes*» наскрізний музичний символ – хоральність, яка набавляє твору риси церковності, сакральності. Французький Майстер окрім хоральності використовує цілу низку музичних символів, таких як: тональна символіка, казковий акомпанемент-павутиння (дивні образи-привиди), хвиля нестійких акордів з розв'язанням у мажор (спалах сонячного променю), нестійкі зменшені септакорди (пригніченість) тощо. Шоссонівська музична символіка доповнює символічні ряди М. Метерлінка та по-новому розкриває поезію бельгійського митця. Дотримуючись віршованого тексту на рівні формотворення, композитор збагачує «Теплиці» на рівні сенсотворення.

Встановлено, що між 5 номерами вокального циклу існує ідентична ародна структура як музичного, так і поетичного текстів. При цьому, враховується різниця символічного рівня, оскільки, не всі символи поетичного тексту знаходять своє втілення у музичній драматургії, а в музиці використовується та символіка, котрої немає в поезії М. Метерлінка:



Музично-поетичний текст «Теплиці» Метерлінка-Шоссона приховує в собі безодню змістів, пласти котрих актуалізуються у процесі інтерпретацій – виконавської, наукової, слухачької. У Розділі 2 був проведений порівняльний аналіз виконавських версій, здійснений канадцем Б. Лаплантом з концертмейстером Ж. Лашанс та норвезькою співачкою Б. Сміт з піаністом Е. Реттінгеном. Тлумачення «Теплиць» Б. Лапланта ближче до ідей М. Метерлінка-Е. Шоссона, у порівнянні з Б. Сміт. Співак ретельно

дотримується авторських вказівок обох творців, акцентуючи увагу слухача на ключові фрази-символи, що проявляється і у тембровому забарвленні голосу, і у відповідній динаміці звуку, і у чіткій дикції. Б. Сміт демонструє прекрасні голосові дані, її вокальна техніка є бездоганною, проте глибоке занурення у музично-поетичну символіку вокального циклу відсутнє. Якщо Б. Лаплант нарочито не демонструє свої видатні дані та бездоганність вокальної техніки, він за «натуру», тобто, те, до чого тяжів М. Метерлінк, то Б. Сміт більш схильна до театралізації, у неї відчутна «теплична штучність». Отже, і у вокальній драматургії є свій код – це обраний виконавський ідеал як можливість власної інтерпретації.

Для втілення авторських ідей виконавцям вокального циклу «*Serres chaudes*» важливо розуміти французьку мову, завдяки якій поетичні тексти М. Метерлінка, що побудовані на «*suggestions*» (навіюванні), перетворяться у благодатний матеріал для вокальної творчості.

Вибір вірного емоційного стану та інтелектуальне розуміння задуму геніальних творців сприятиме налаштуванню вокального «інструменту» на потрібну «тональність». Між тим, упродовж сценічного виконання «Теплиць» співак-інтерпретатор є співавтором поета та композитора, тому виникає величезна потрібність в «резонансі» всіх трьох творців.

РОЗДІЛ 3

ХУДОЖНІ ПРИНЦИПИ СИМВОЛІЗМУ В «ПОЕМИ ЛЮБОВІ ТА МОРЯ» Е. ШОССОНА

Вокальний цикл «*Poème de l'Amour et de la Mer*» («Поема любові та моря») Е. Шоссона на вірші М. Бушора можливо почути доволі часто на багатьох концертних сценах Західної Європи та Америки. Попри велику популярність цього твору за межами України, у нашій державі він відомий обмеженій кількості виконавців. Наукові джерела щодо «Поеми» також нечисленні. Між тим, оригінальне композиторське рішення та змістовна сторона поетичного тексту привертають зараз увагу та бажання одиничних українських дослідників розкрити внутрішні символічні пласти, що властиві даному вокальному циклу.

Ідея написання «Поеми» виникла у Е. Шоссона ще в другому мікстовому періоді (1882), згідно з запропонованою періодизацією, а остаточно вокальний цикл закінчений у третьому завершальному (1890). Отже, створенню опусу передував доволі довгий шлях, сповнений пошуків власного індивідуального стилю. Значення цього твору полягає в тому, що в ньому французький митець вже остаточно знайшов свою оригінальну манеру письма, і далі відбувалась лише її кристалізація. Обрання композитором у співавтори сучасного поета Моріса Бушора пояснюється тим, що Е. Шоссона поєднувала з ним дружба і велика пристрасть до містики та символу.

«*Poème de l'Amour et de la Mer*», написаний у фортепіанному та оркестровому супроводі. У Розділі 3 розглядається друга версія Е. Шоссона.

3.1. Символічний код поезії «*Poème de l'Amour et de la Mer*» у контексті творчого портрету М. Бушора

Творчість автора поетичного тексту «Поеми любові та моря», французького драматурга та поета Моріса Бушора (1855 – 1929) по-різному

оцінювалась як його сучасним інтелектуальним оточенням, так і побратимами по перу. Одні схвалювали М. Бушора. Наприклад, дипломат та посол Франції Анрі Мерсьє вважав лірика видатним поетом і «майстром серця», а у його «*Poete de l'Amour et de la Mer*» проявилася притаманна художнику «сердечна» любов до природи і делікатне шанобливе ставлення до жінок разом з м'якою меланхолією [161, с. 40].

Еміль Фаге – критик та історик французької літератури – оцінив твори М. Бушора вельми красивими та чарівними [там само]. Французький археолог, письменник та журналіст Гастон Наполеон Дешам захоплювався віршами М. Бушора, вважаючи їх історичними документами доби, оповитими барвистою, ніжною та витонченою фантазією. [там само]. Незнайомий кореспондент у журналі «*Athenaeum*»¹³ підкреслював: «Моріс Бушор настільки оригінальний, наскільки не схожий на інших римоплетів, які сходять як квіти на паркані, і такі ж короточасні та подібні один на одного. Він повен духу і веселоців, що було б чудово для молодого англійського поета, але набагато виразніше для молодого француза в теперішній нещасливий час» [145, с. 89]. Таким чином, цей анонім вважав М. Бушора справжнім поетом і не ремісником, а майстром.

До числа шанувальників М. Бушора відносився і П. Верлен, який досить високо оцінив талант французького митця, що було зафіксовано у літературному та сатиричному журналі «Чоловіки сьогодення». Довгий час думка П. Верлена щодо М. Бушора була невідомою, оскільки, згаданий журнал набув архівного значення тільки у 1972 році після його опублікування видавцем Жаком Борелем. У виданні «*Œuvres en proses complètes*» представлений відгук П. Верлена: «Моріс Бушор – французький поет, який народився в Парижі в 1855 році, брат славного художника Фелікса Бушора. Два брати схожі на двох близнюків, наскільки схожі їх бороди рижого кольору,

¹³ «Атенеум» («Атеней») – англійський літературний і художньо-критичний журнал, заснований Джеймсом Бакінгемом і видавався в Лондоні з 1828 по 1921 роки.

яскраве забарвлення обличчя – і обидва такі ж талановиті, у доброму гуморі та з щирими друзями, серед яких і я, мабуть, один із перших» [159, с. 8].

Звичайно це непряма оцінка хисту М. Бушора, а опосередкована, через порівняння з художнім даром його брата. Проте на пошану особистості М. Бушора П. Верлен написав відомий вірш-присвяту:

Il s'appelle Maurice ainsi que ce soldat

(Його звать Морісом, так само, як і цього солдата.)

Et se nomme Bouchor comme saint Bouche d'or

(Його звать Бушором на честь святого Бушора,)

Soldat de rire franc, saint sinon point encore,

(Солдата¹⁴ відвертого сміху, і якщо ще не святого)

Du moins religieux d'esprit — sinon d'état.

(Принаймні релігійного духом – в усякому випадку, громадянина) [204, с. 310].

Для П. Верлена М. Бушор – солдат, святий та громадянин одночасно, три іпостасі в одному обличчі.

Проте не всі погоджувалися з П. Верленом. Наприклад Т. де Банвіль та В. Гюго, а тим паче Ш. Бодлер, який зовсім не симпатизував М. Бушору, вважали, що в його поезії відсутній ореол, вона не схожа на твори великих Майстрів. Дійсно, автор «Поем» не тяжів до парнасців, до «мистецтва заради мистецтва», йому був ближчим стиль Ф. Рабле. М. Бушор хотів вкласти у свої пісні та драматичні вірші тільки те, що подобається народній аудиторії, яку, як він вважав, навчають і виховують, розважаючи її. Для цього поезія повинна бути наближена до народу: вона «всюди в природі і в людському житті, за умови, що ми вміємо її бачити; вона у всіх наших почуттях, за умови, що ці почуття глибокі; у всіх наших вчинках, навіть звичайних, за умови, що вони натхненні такими почуттями» [74, с. 142].

Окрім вже відзначених сторін творчої індивідуальності французького поета, слід додати, що він був людиною театру. У 1889 році Генрі Синьйорі, що створив театр ляльок під назвою «Маленький театр», прохав свого друга М. Бушора написати декілька вистав, які підходили би для його дитячих

¹⁴ Мається на увазі алегоричне значення слова «солдат», у сенсі – М. Бушор як вірний учасник популярного у Франції громадського руху, пов'язаного з літературною шкільною освітою.

персонажів. Поет погодився та створив містерії про Діву Марію, святу Цецилію, адаптував шекспірівські драми, зокрема «Бурю», де навіть виконував роль Аріеля, більш того, він зробив деякі маріонетки і сам грав кілька ролей у театрі. З того часу починається велика любов французького митця до сцени. Отже, з одного боку, громадська робота впливала на художню творчість М. Бушора, а з іншого, творчість надихала поета бути зразковим чоловіком та громадянином. Як людина театру, М. Бушор репрезентував себе у якості драматурга, актора та лялькового майстра, і в цьому знов прослідковуються три іпостасі французького митця, що підтверджує його безмежну творчу обдарованість.

Доробок французького поета настільки значний, що налічує понад п'ятдесят томів, поділених на дві частини: перша репрезентує художню спадщину, друга – навчально-дидактичну. Світовий опит підтверджує, що тільки видатні майстри пишуть такі твори для дітей та про дітей, котрі стають основою навчальної шкільної програми. Отже, це розкриває ще дві іпостасі М. Бушора як педагога та літератора. Якщо художні твори французького поета вирізняються витонченістю мови, то літературним працям для дітлахів властива проста форма, чітка окресленість образів. Бушорівську творчість для малюків надихала особлива Муза, яка, може, і невисоко «літала», проте «підіймала» початківців до висот літературного стилю.

Картина світу у творах М. Бушора яскрава та різноманітна. У ній відображається широкий діапазон емоційних станів: від «оди радості» до глибокої меланхолії, підтвердження чому знаходиться вже у переліку його поетичних збірок. Перша бушорівська збірка віршів «*Les Chansons joyeuses*» (Радісні пісні, 1874) одразу мала успіх у професійної критики. За нею з'являються: «*Poème de l'amour et la mer*» (Поема любові та моря, 1876), «*Le Faust moderne*» (Сучасний Фауст, в прозі та віршах, 1878), «*Les Contes parisiens*» (Паризькі казки, 1880), а в його «*Aurore*» (Аврора, 1883) виявляється схильність до містицизму, що досягає свого повного прояву в «*Les Symboles*» (Символи, 1888;1895) – найцікавішому з творів поета, згідно з «Британською

енциклопедією» [78]. Таким чином, у творчості М. Бушора простежуються дві грані, властиві взагалі французькому мистецтву: витонченість, притаманна парнаським ідеалам, містицизм, та інша – традиція Ф. Рабле, сприйняття повноти життя – це своєрідна французька «дволикість», що помітна у його працях. І саме така особливість пояснює чому ставлення до творчості поета у багатьох художників слова так відрізняється.

Особливий інтерес представляють філософські та містичні вірши М. Бушора під загальною назвою «Символи», що відображають його духовні та релігійні погляди на світ і життя. Твір складається з двох частин, і як стверджує сам автор в Передмові книги: «У мене була ідея простежити еволюцію релігійної думки на протязі століть, від початку історичних часів до наших днів; і найбільше я хотів у великій кількості своїх віршів узагальнювати дух релігії, замість того, щоб запозичити з різних вірувань поетичні теми, що не мають відношення до її істинної суті» [76, с. 5] (*пер. мій – А. М.*). Його ідеалістичне уявлення про життя в кінцевому підсумку призводить до примирення і змішання всіх релігій в тьмяному сентиментальному містицизмі. У «Символах» М. Бушор розкриває сутність власного художнього метода як філософ та аналітик. Проте у творчій особистості французького поета поєднувалась одночасно низка суперечностей: його філософія ідеалістична, але у доробку митця є твори суто матеріалістичні, він декларує суміш всіх релігій, і при цьому проповідує містицизм.

«Символи» мають і автобіографічний характер, оскільки з цієї роботи стає зрозумілим, що своїм вчителем М. Бушор вважав вимогливого філософа Шарля Ренув'є (1815 – 1903), представника неокантіанства, фундатора його відгалуження – неокритицизму. Подібно до Ш. Ренув'є, французький поет захоплювався політеїзмом, оскільки монотеїзм «*inquiète sa passion républicaine*» (хвилює його республіканську пристрасть). Перш за все, поет мав «прагнення пізнати Бога, свою долю та бурхливе бажання долучитися серцем до великих релігійних систем, що розвивалися протягом століть» [там само], тому він був спіритуалістом або, принаймні, вірив у божественне, у

вищу реальність добра. До цього французький поет додав ще сподівання на друге життя, «яке відповідає найвищій справедливості та добру більш досконалому» [74, с. 78]. Тільки це переконання, як вважав митець, не втілюється в жодній конкретній релігії. Саме ця релігійність виражена в його ранніх творах.

Без сумніву, М. Бушор рішуче підтверджує свою незнищенну віру та моральний закон, впевненість у тому, що віри в ньому достатньо, щоб дати людині змогу виконати свою долю [76, с. 232]. Він наполягає на тому, що прагнення до безсмертя можна задовольнити спілкуванням з людством і з сім'єю. М. Бушор вважає, що уявлення про життя не повинно ґрунтуватися на невизначеності, і що необхідно сприймати його таким, яким воно є. Присвята благам людства є достатньою підставою прийняти тягар життя, люди знайдуть ту незмінну внутрішню радість і ту нескінченність взаємної любові, яка стане сильнішою за біль і смерть [157, р. 182]. І у цьому прослідковується деяка парадоксальність: праця називається «Символи», але у ній проявляється реалістичний бушорівський девіз «сприймати життя таким, яке воно є», тобто, судячи з поданого тексту французький митець весь витканий з парадоксів.

Як і будь-яка чесна людина, в години, коли земля здається поетові безрадісною, а життя — довгим випробуванням, М. Бушор турбується, чи буде його душа врятованою, чи може бути призначено пекло для тих, хто так любив Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя та Л. Бетховена? — Не задовольняючись тим, що почув багато фуг і найпрекрасніших симфоній, французький поет був стурбований тим, чи буде йому відведено місце у вічних концертах, які не можуть не звучати навколо «*celui qu'il cherche en d'innombrables Dieux* (того, кого він шукає в незліченних Богах)». Від того часу він хоче забезпечити музично-поетичну вічність і добре налагодити стосунки з Богом, проте не вірить, що достатньо зробив для своєї безсмертної душі [там само]. У цьому сенсі поезія та музика – головний його порятунок, головний шлях до Бога, тому протягом всього життя М. Бушор буде постійно прагнути поділитися своїми віршами з людьми, щоб залишити про себе добрий спомин.

Ланцюг парадоксів, притаманний М. Бушору, проявився і у його «Поємі любові та моря», зокрема, піднесене та земне, праведне та грішне, тобто цей твір є автопортретом французького митця. Звернення Е. Шоссона до «Поєми» підтверджує, що композитора приваблювали ті ж самі парадокси його друга, але особливо містицизм та символізм.

Найпрекраснішу збірку віршів М. Бушора «Поєма любові та моря» (1876) складають символи, завдяки яким його поезія ніколи не підіймалася так високо і не викликала такий великий інтерес читачів. У даному підрозділі досліджується лише та бушорівська символіка, що увійшла у поетичні тексти, згодом обрані Е. Шоссоном для його вокального циклу «*Poème de l'Amour et de la Mer*». З трьох частин збірки: «Квітка вод», «Смерть любові» і «Божественна любов» були використані лише перші дві та окремі поетичні уривки.

Головна ідея М. Бушора подана через назву – «*Poème de l'Amour et de la Mer*», де декларовані основні взаємопов'язані символи твору – Любов та Море. Привертає увагу, що такі символи, як любов, море, квітка, вода, смерть подані у поетичному тексті з великої літери, це натяк автора на їх велику значимість. Французькою мовою слово «*la mer*» (море) та «*amer*» (гіркий) – слова-омофони, однакові за звучанням, але різні за написанням та значенням. Митець закодував у слові «*mer*» його омофон – «*amer*», і у цій своєрідній фонетичній грі відбувається закладання потаємного сенсу історії втраченого кохання. Отже, море – символ щасливої любові та одночасно – гіркої. Зазначимо, що особливий спосіб мовної гри слів, пов'язаний з принципом «телескопажу», у результаті якого з'являється новий образ з іншою конотацією, був представлений у монографії О. Рощенко [46, с. 42]. Згідно з принципом телескопажу, розрив, роз'єднання мовної форми (слова) поєднується з незмінним приростом елементів форми, з постійним семіотичним згущенням її самої. Порушення форми компенсується зрощенням елементів, об'єднаних єдиним змістовним та предметним зв'язком. Названа

спільність сенсів є основою для того, щоб будувати паралелі між мовними концептами.

Подібне відношення до поетичної символіки спостерігається не тільки у назві всього твору, але і назвах його частин. Спираючись на телескопажний принцип, можливо стверджувати, що у назві першої частини «*La Fleur des eaux*» («Квітка вод») французьких словах *fleur* – квітка та *eaux* – вода збігаються дві голосні та одна приголосна, що вказує на їх внутрішню риму. Окрім того, вони семантично близькі: квітка не може жити без води, і мимоволі виникає паралель: як і людина не може жити без любові, оскільки море (води) символ саме любові. Важливо зазначити, що квіткова тематика у французькій поезії поєднана з жіночою. Наприклад, у «Саломії» з «Декадентських поем» французького поета та литовського дипломата Оскара де Любича Мілоша головна героїня – це архетип фатальної жінки, вона асоціюється з квіткою: її губи – квіти-бійниці, а сама вона – червона лілія. Саломею часто порівнюють з Євою, яка спокусила Адама в Едемському саду, і ці дві жіночі постаті розглядаються як зло.

У назві другої поеми М. Бушора «*La Mort de l'Amour*» («Смерть любові») також використані слова-омофони: *l'amour* та *la mort*. Грань між любов'ю та смертю занадто тонка і вони нерозривно пов'язані між собою. Тема смерті як балансування поета на вузькій межі, що поєднує світ потойбічний і світ природний, насправді, є традиційною темою для поетики символізму. Таким чином, ключові символи твору є парними: Любов-Море, Квітка-Води, Смерть-Любов, і на рівні символічних назв «Поєми» М. Бушор вже закладає «анотацію» змісту всього твору, а вже далі у поетичному тексті історія кохання ліричного героя надана у розгорнутому вигляді. У «Поємі любові та моря» М. Бушор декларує себе і як художник-творець, і як дослідник та інтерпретатор, ніби вступаючи у діалог з власними текстами.

Зміст «Квітки вод»: головний герой згадує той період життя, коли «повітря було наповнене вишуканим запахом бузку», «море під яскравим сонцем палало», «вітер співав у квітучому бузку». І як на зорі творіння для

ліричного героя нікого не існувало, окрім його «єдиної Єви», його коханої. Пісок, по котрому вона проходила «своїми милими маленькими ніжками», він цілував, для нього небо приймало тоді колір її очей, усе наповнювалося «Любов'ю та Молодістю». Кохана здавалась центром, навколо якого все оберталося. Це був час, коли молодят «небо осипало трояндами». Проте у другій половині «Квітка вод» представлена інша картина – картина прощання. За принципом криводзеркала природа «не реагує» на той внутрішній стан, у котрому перебуває ліричний герой: море ніби насміхається і «мало піклується, про те, що настав час прощання, воно співає», «птахи пролітають, розкривши крила, майже радісно над прірвою», «небеса сяють», «темний шум хвиль перекриває звук ридань», а «вітер знущається з туги» хлопця. Зміст другої поеми «Смерть любові»: уявлення майбутнього, коли знов «з'явиться синій та радісний острів серед скель», усвідомлення «мертвої любові», великий жаль за п'яним бузковим минулим та зниклою любов'ю.

Структура поетичного тексту «Квітки вод» – 8 строф, кожен строфу утворює різна кількість рядків: 6 + 7 + 4 + 4 + 5 + 5 + 5 + 4.; другої поеми «Смерть любові» – 10 строф, теж з різною кількістю рядків: 3 + 4 + 3 + 6 + 3 + 3 + 4 + 4 + 4 + 4.

Та символіка, що закладена у назвах поем має свій подальший розвиток у поетичному тексті твору, зокрема, за допомогою квіткової символіки поет розкриває всі етапи внутрішнього стану ліричного героя: любов, розчарування та смерть любові. У першій поемі М. Бушор конкретизує назву квітів, це троянда та бузок, а у другій поемі – латаття. Спираючись на тлумачення символів у французькому словнику «Мова квітів» [198, с. 32], троянда – це любов, бузок – перші емоції кохання, перші романтичні почуття. І троянда, і бузок з'являються по весні, латаття як символ холодності, самотності квітне до осені. Отже, це пори року як символи людського буття.

Щодо символу «троянда», то ще з часів Середньовіччя ця квітка вважалась символом кохання до жінки. З роками у французькій літературі цей квітковий образ наповнювався новими значеннями. Наприклад в поезії

Ш. Бодлера, зокрема в його збірці «Квіти зла» або в віршах «Сплін»: «ідеал» троянди – сумні, зблідлі та найчастіше зовсім сухі квіти, вони ніби віддзеркалюють стан самого автора. Однак і у французького поета-символіста відбуваються деякі зміни, що повертають його до традиційних романтичних уявлень про квітку, яка залишила свій слід у вірші «Вся нероздільно», де образ коханої митець уявляє прекрасним і цілісним, все в ній наповнено красою, її дихання – музика, а голос – аромат троянд. Таким чином, навіть у сумній поезії Ш. Бодлера троянда залишається символом кохання до жінки. У першій половині «Квітки вод» тлумачення символу «троянда» – традиційне, до цього підводить і колір квітки – золотий, божественний. Однак у другій поемі «Смерть любові» бушорівські троянди стають схожими на бодлерівські:

Notre fleur d'amour est si bien fanée, Наша квітка кохання настільки зів'яла,
Hélas! que ton baiser ne peut l'éveiller! На жаль! Твій поцілунок не може її
 пробудити! [65, с. 122].

У другій поемі «Смерть любові» М. Бушор знов повертається до квіткової тематики, котра у французькій поезії поєднана з жіночим фатальним персонажем декадентського руху: квітка своєю красою і запахом чарує людину так само, як фатальна жінка спокушає своєю чуттєвістю. І якщо перша половина «Квітки вод» вирішена М. Бушором в романтичних традиціях опису природи як «райських кущ», то в другій – відчутне прагнення до летаргії на кшталт «*Feuillage du cœur*» (Листя серця) з колекції М. Метерлінка: «наша квітка любові зів'яла», «мертві, зім'яті листя», що в резонансі з меланхолією ліричного героя. В свою чергу, бельгійський поет під час створення своїх «флорообразів» знаходився під впливом Ш. Бодлера, в зв'язку з чим доречно знов звернутися до його «Квітів зла» і його введенню у поезію ідеї про існування краси у злі, в зв'язку з чим, вірші «поета-садовника» М. Метерлінка набувають метапоетичний розмах: через символи квітів сама поезія зображує себе небезпечною, пов'язаною зі злом і смертю.

Щодо символічного значення латаття. У французькій літературі ХХ століття в найбільш відомому романі письменника Бориса Віана «*L'Écume des*

jours» (Піна днів) розповідається історія молодої жінки, яка страждає на хворобу, що поступово її пожирає. Це захворювання пов'язане з лататтям – квітка росте в ній і вбиває будь-яку іншу форму життя. Як було зазначено вище символічне значення латаття – холодність, безсилля, самотність [205, с. 56]. У М. Бушора у другій частині «Смерть любові» латаття згадується як:

<i>Bientôt l'île bleue et joyeuse</i>	Незабаром блакитний і радісний острів
<i>Parmi les rocs m'apparaîtra;</i>	Серед скель мені з'явиться
<i>L'île sur l'eau silencieuse</i>	Острів на тихій воді
<i>Comme un nénuphar flottera.</i>	Як латаття буде плавати

У цьому вірші використовується топос «хворобливої» самотності, як острів квітки, щоб художньо передати страждання ліричного героя, крім того, це також підкреслює паралель квітка / жінка, що характерно для декадентської поезії. Теодор де Банвіль, автор «*Odes funambulesques*», в передмові до «*Jardin des Rêves*» (Сад мрій) Лорана Тайлхода влучно коментує уявлення французьких літераторів епохи кінця XIX століття щодо образу жінки: «Так, це ціле покоління, яке своїм голосом скаржитья і захоплюється і славно оспівує Жінку, яка була рабинею, соратницею, королевою, переможною, торжествуючою, але яку одні тільки наші останні страждання зробили ідеальною і божественною» [197, с. 13].

У «Поємі» М. Бушора море – водний континуум як могутній символ, котрий у «Квітці вод» поєднує серця двох закоханих людей. Обрання французьким поетом саме цього символу не дивує, оскільки славетні поети та композитори всіх часів та народів віддавали морю вирішальна роль у великій драмі любові та смерті. Наприклад, опера «Тристан та Ізольда» Вагнера з її морським першим актом і тим, що відбувається серед порізаних хвилями кельтських берегів Корнуолла та Бретані. Тяжіння саме до цього символу можливо пояснити тим, що, з одного боку, море інтерпретується як жіночий елемент, материнський афект, з іншого боку, набагато більш відоме його тлумачення як вічність. В творах поетів та художників звертання до водної тематики – це повернення до божественного натхнення, яке є усвідомленням унікального зв'язку між людиною та буттям.

Опис природи у М. Бушора має багату палітру, а його замальовки моря створюють атмосферу спокою і тепла. «*Під розпеченим сонцем / Ніжний пісок, який цілують / І по котрому котяться засліплюючі хвилі*» виникають асоціації мальовничих шедеврів, таких, наприклад, як картина Гюстава Курбе «Хвиля». Вислів відомого французького живописця та пейзажиста: «живопис полягає в поданні речей, яких художник може побачити і торкнутися» безперечно знаходиться «в резонансі» з поетичними уявленнями М. Бушора [185, с. 14].

Пейзажі французького поета ніби перегукуються з картинами імпресіоністів: все, що існує в природі – море, небо, люди, рослини відображені досконало, як, наприклад, в картині К. Моне «Бузок на сонці» – усе оточено повітрям та світлом. Для М. Бушора, як і для художників-імпресіоністів світло відіграє важливу роль, тому перший розділ «Квітки вод» відбувається вранці, як символі зоряного кохання. Автор фіксує цей час доби: «І моє серце прокинулось цим літнім ранком <...> даючи уяву моїм очам, наповненим світлом», це тільки початок взаємостосунків, тому можливо не поспішати та купатися в сяйві сонця, що сприяє враженню спокою та тихої радості. Кохання цього періоду забарвлене божественним світлом, оскільки у першому розділі твору в поетичному тексті надані наступні слова: «*Et du ciel entr'ouvert pleuvaient sur nous des roses*» (І з напіввідкритого неба сипалися троянди на нас), тобто, це кохання благословили небеса. оскільки Бог є любов [74, с. 81].

Дослідження символічного коду в поемі М. Бушора дає можливість уявити світогляд поета як цілісну систему, де місце кожного елемента точно визначено. Поетичний текст «Поеми любові та моря» наповнений зоровими образами – це «кольоровий слух» або синестезія (*audition coloré*) підживлює виникнення творчих імпульсів і натхнення автора. Звичайно, синестезія – це не символіка, а символісти оперують символами, проте символісти вважали «Закон відповідностей» або «Закон загальної аналогії» Ш. Бодлера «азбукою» символічного світовідчуття, тому доречно розглянути поетичний текст М. Бушора і в цьому аспекті.

Характеристика морського простору першого розділу «Квіти вод» як простору любові досягається за рахунок специфічної колористики, представленої поєднанням «сонячного саява», відтінків блакитного, зеленого, золотого та бузкового кольору, використаних у позитивному аспекті своєї символіки, що зображує життя і радість. Попри це, звертання до вірша символістського поета П. Верлена «Добра пісенька» надає інше трактування зеленого кольору. У вірші французького митця згадується зелена фея:

En robe grise et verte avec des ruches, У сіро-зеленій сукні з рюшами,
Un jour de juin que j'étais soucieux, Якось у червні, я хвилювався,
Elle apparut souriante à mes yeux Вона з'явилась з посмішкою перед
мої очі
Qui l'admiraient sans redouter d'embûches; Хто захоплювався нею,
побоюючись підводних каменів
<...>
Au plein pouvoir de la petite Fée У повній силі маленька фея
Que depuis lors je supplie en tremblant. І з того часу, побачивши її, я
починаю тремтіти

Фея, що володіє «повною силою», яку «благають з тремтінням», в символістській поезії П. Верлена – це абсент, його так називали наприкінці XIX століття. Звичайно, М. Бушор не страждав абсентеїзмом, на відміну від П. Верлена, але у першій половині «Квітів вод» мова йде про стан закоханості головного героя, коли він відчуває ейфорію, схожу на наркотичний стан сп'яніння, навіть поетичні образи у М. Бушора та П. Верлена доволі близькі:

Ruisseaux qui mouillerez sa robe, Потоки, що зволожать її сукню.
Ô verts sentiers, О, зелені доріжки, ви будете тремтіти
Vous qui tressaillerez sous ses chers petits pieds, Під її милими маленькими
ніжками.
Faites-moi voir ma bien-aimée Покажіть мою кохану!
(«Квітка вод»)

Тому, можливо допустити, що зелені кольори асоціюють у М. Бушора з любовним сп'янінням. але у другій половині «Квітки вод» зелений колір поданий з відсиланням до трансцендентності демонічних сил і самої смерті:

Au grand soleil la mer est verte, На яскравому сонці море зеленіє,
Et je saigne, silencieux, І я мовчав,
En regardant briller les cieux Спостерігаючи, як сяють небеса

Отже, у даному контексті зелений колір набуває негативного значення.

Кольоровий символ «аметист» (*À travers la mer d'améthyste* / Через море аметиста) використаний М. Бушором як алегоричний образ [76 с. 87], бо з давньо-грецької цей термін означає «бути п'яним» (камінь був названий так тому, що він має колір водяного вина), тобто головний герой «з сумом та радістю» згадує часи, коли був «сп'янілим» від кохання, і далі в унісон з його настроєм колір неба змінюється на чорний (*au ciel noir*).

У «Смерті любові» М. Бушор використовує експліцитний синій колір: «синій і радісний острів», крім того, в поетичному тексті всього твору неодноразово згадується імпліцитна фарба – небо: «О, небо, ти своїми очима маєш все забарвити». В даному аспекті можливо провести паралель між віршованою палітрою М. Бушора та символіста П. Верлена, професійна думка якого була впливовою на світобачення автора «Поєми».

П. Верлен культивує меланхолійний тон в гармонії з синім – це ностальгічна поезія, що обумовлена його настроєм. Наприклад, вірш «Ти віриш в кавову гущу»:

*Je ne crois qu'aux heures bleues*¹⁵ Я вірю тільки в блакитні години
Et roses que tu m'épanches І троянди, якими ти мене обсипаєш
Dans la volupté des nuits blanches ! В насолоду від безсонних ночей! [204, с. 340]

Як стверджує дослідник творчості П. Верлена, Маттон Сільвен [159, с. 165] майже кожного разу у «короля поетів», як його називали друзі, прикметник асоціює зі словом «небо» або «нескінченний». Під час перебування у в'язниці у зв'язку з подвійним пострілом у свого друга А. Рембо, під впливом місцевого проповідника П. Верлен звертається до релігії, і як результат бесід з абатом – створюється книга, написана частково в тюрмі, частково в Англії, вона була видана в 1881 році під назвою «Мудрість», де ілюструється почуття, пов'язане з синім кольором: пошуки абсолюту, поєднання ностальгії та жалю, оскільки щастя відійшло, залишилися враження болючої німої синьої чистоти. У вірші «Небо над дахом» з даної збірки:

¹⁵ У французькій мові синій та блакитний кольори тотожні.

*Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme !
Un arbre, par-dessus le toit,
Berce sa palme*

Небо над дахом,
Таке синє, таке спокійне!
Дерево над дахом,
Гойдає його долонею

відчутно, що стан головного героя з першої частини «Поєми» дуже близький до верленівського, тому в кольоровій символіці М. Бушора можна допустити, що синій – це ностальгія та жаль.

Срібний колір, який М. Бушор використовує у другій частині «Поєми», в живописі часто можливо побачити як місячну доріжку, наприклад, в картині нідерландського художника Яна Бартолда Йонгкінда, що став предтечою французького імпресіонізму, – «Місячне світло над каналом Дордрехт». Назву «Світло місяця» має широко відомий твір для фортепіано К. Дебюссі – це символ його творчості, в свою чергу, натхненний чарівною, піднесеною музикою французького композитора, П. Верлен написав 3 чудових четверовірша з однойменною назвою. В перелічених творах єднання з природою допомагає знайти найпростіший шлях до набуття спокою і внутрішньої гармонії. У М. Бушора: *Les grands hêtres d'argent que la lune baisait / Etaient des spectres* (Великі срібні буки, що місяць цілував, були примарами). Конотація великі срібні буки – (дерево, яке довгий час використовувалося як засіб письма) є символом пам'яті, тобто ті почуття, що зазнав ліричний герой «Поєми», його кохання, яке він вважав дійсним, виявилось самооманою та ілюзіями.

Оскільки «Поєма» М. Бушора була створена в 1876 році, що співпадає з написанням шедеврів К. Моне, К. Піссарро, Е. Мане, і у творі, що досліджується, акцентуються кольори, гра світла та скороминущість настроїв, виникає відчуття впливу імпресіонізму на творчість французького поета. Можливо допустити, що вивчення техніки художників-імпресіоністів призвело М. Бушора до несподіваного вибору кольору, орієнтованого не стільки на зовнішню схожість з явищем, скільки на вираз його прихованої суті: наприклад, «зелене море» в поєднанні з червоною кров'ю – в стилі П. Гогена. Кольорова символіка французького поета багатовимірною, існує декілька

граней її сприйняття. Так, зелений колір у другій половині «Квітки вод» у суміщенні з червоною кров'ю та синім небом усвідомлюється як болючі спогади загубленого кохання. Таким чином, колір в поезії М. Бушора стає не просто поетичним прийомом, він несе в собі цілу філософію: символіку світосприйняття, етику та естетику символізму кінця ХІХ століття.

Спочатку «Поєми» паралельно з кольоровими образами виникає і інше інтермодальне відчуття – аромати навколишнього середовища створюють ольфакторні, тобто звернені до нюху уяви, наприклад, «повітря сповнене вишуканого аромату бузку», що «наповнює своїми пахощами волосся жінок», «бриз, який співатиме в квітках бузку, щоб увібрати всі аромати». Словосполучення: вишуканий аромат / *d'une odeur exquisite*; в квітках бузку / *les lilas en fleur* дозволяють більш тонко і достотно передавати нюанси емоційних настроїв поетичного тексту. У синестезійних поєднаннях слів, що визначені законами французької мови, вибір словесних компонентів передбачений індивідуальною манерою автора.

Привертає увагу те, що М. Бушор не вказує ім'я дівчини. Втім, за П. Флоренським [51, с. 56], ім'я матеріалізує божественне походження кожної людини, унікальне ім'я є ознакою існування в ній Бога. В «Поємі», навпаки, ця єдність порушена.

Друга поема «Смерть кохання» починається словами: «який жалюгідний та дикий звук», що стають, в деякому сенсі, «генератором» всієї другої поеми, котра побудована на контрасті – постійному протиставленні природних «настроїв» та стану душі головного героя: «море насміхається», «море співає», «глузливий вітер», «у страшному танці вальсуючи, зім'яте листя видає металевий звук» і разом з тим: «я стікаю кров'ю» (повторюється двічі). Використовуючи такі порівняння автор посилює драматизм ситуації, і поступово перетворює все в жах: головний герой в мареннях бачить «дивну посмішку коханої» і:

Comme des fronts de morts nos fronts avaient pâli,
 (Як лоби мертвих, наші лоби зблідлі,)

Et, muet, me penchant vers elle, je pus lire
 (І мовчки нахилившись до неї, я міг прочитати)

Ce mot fatal écrit dans ses grands yeux : l'oubli.
 (Це фатальне слово, написане у її великих очах: Забуття!)).

Навіть якщо ідеї М. Бушора огорнуті містичним серпанком, зрозуміла загальна концепція французького поета, його почуття залишеності та самотності. До речі, подібні протиставлення – контраст між тим, що відбувається в природі та станом душі головного суб'єкта, як зазначає сам поет, згадуючи пісню «Для троянди», були традиційними для французької народної творчості: «чи є в нашій письмовій поезії, окрім найвишуканіших сторінок Ронсара чи великих поетів ХІХ століття, пісня про кохання більш зворушлива і більш повної форми, ніж ця?» [159, с. 86]:

На найвищій гілці соловей співав:
 Я плачу, а ти, ти співаєш; у тебе таке веселе серце?

У «Смерті любові» М. Бушор дотримується традиційної контрастності: раніше море, пісочний беріг, зелені доріжки – свідків романтичних побачень закоханих «огортає» ласкавий бриз, його дихання нагадує обійми молодят. однак на час закінчення кохання «вітер змінився, небо похмуре». В фіналі другої частини «Поєми» наявність вітру, що «котив мертве листя» проектується на почуття головного героя – «котив мої думки як мертве листя в ночі», точне дублювання тексту та використання алітерації з літерою «г», ще більш посилює пробудження спогадів за рахунок ефекту відлуння. У цьому образотворчому символізмі вітер стає швидше алегорією кохання, ніж символом. Зазвичай у романтиків вітер – це буревій, що знаменує кінець пристрасті, він лише залишає місце для спогадів, забарвлених сумом і меланхолією.

Складається відчуття, що кожна замальовка М. Бушора є поетичним враженням від пережитого моменту. Автору вдається створити поезію, яку можна не тільки читати, а й бачити, подібно картині живописця або фрагменту

з кінофільму. Це досягається завдяки підвищеній увазі до фактури вірша, його звукового інструментування. Картина світу у «Поємі любові та моря» створюється немов великим пензлем, образ за образом: поет переводить погляд з моря на небо, потім на землю, в туманну далечінь спогадів. Природа ніби поступово перетікає з одного стану в інший. В зв'язку з чим «Поєма» М. Бушора не статичний вірш-пейзаж, де ліричний суб'єкт споглядає навколишній світ, а немов би поетичний «кінематограф», де один кадр швидко змінюється іншим. Безперервний рух погляду з одного образу на інший, зверху вниз, потім знизу вгору нагадує також і виконання по партитурі симфонічного твору. Можливо це привело Е. Шоссона до думки написати саме такий твір на вірші свого друга.

Важливим символом у «Поємі» є небо, або, скоріше, небеса, за Платоном, Понадсвіт, що править світом земним, тобто небеса – символ Всемогутності. У М. Бушора спочатку «Поєма» в описі природи: від квітів, моря, хвиль поступово погляд автора переводиться до неба і виникає прохання до нього «забарвити все під колір своїх очей», надати всьому божественну гармонію. Віддзеркалення небесного світла з'являється і в очах головного героя: «мої очі наповнені світлом». В першій частині «Поєми» світло, співаючий бриз в квітах бузку – це поезія і метафорично – музика, це джерело поетичного натхнення. Опис бушорівського небесного сяйва перетворює поезію в молитву і вектор спрямування даного уривку – вгору: від землі до неба. Фінал першої частини «Поєми» – «потік» троянд, що сиплються на закоханих з неба, це божественне благословення і вектор змінюється: згори до низу. В другій частині «Квітка вод» небесній величі як символу добра протиставляється, відповідно до бачення християнства, символічна темрява зла, при цьому і вектор спрямування теж падає вниз: від чорного неба до головного героя, що витікав кров'ю, тобто початкове звертання до неба, до Бога переорієнтовано на «я». У цьому символічному протиставленні світла і темряви, яке набуває моральний сенс опозиції між добром і злом, в віршах М. Бушора переважає пробудження

тьми, але ненадовго, оскільки мине час і головний герой «буде щасливий і сумний так багато згадувати!».

Неможливо оминати такий символ як птахи. У «Поемі» М. Бушора образ птаха відіграє важливу роль, це, перш за все, уособлює земного ангела, провісника подій та в деякому сенсі певне бачення світу – поетичні уявлення французького митця. У другій половині «Квітки вод»:

Des oiseaux passent, l'aile ouverte, Птахи кружляють з розкритими крилами
Sur l'abîme presque joyeux Над безодньою майже радісно

Вони ніби попереджують про неминучість втрати. Використання пташиної символіки в вербальному тексті – одиничний «кадр», але в наведеному прикладі виникають декілька асоціацій, пов'язаних з мистецтвом (розкрити крила, політ), протиставлення стилів (поезія / проза), вони кружляють над безодньою (життєві драми), в зв'язку з чим означені позитивні імпліцитні цінності протиставлені негативним конотаціям. Птаха символізує добро, і, як це не парадоксально, людські цінності перед обличчям гнітючого суспільства, що знецінює свободу, кохання, мистецтво та радість буття.

.Важливо підкреслити, що повторення однакових або однорідних приголосних (алітерація) у «Поемі», додає їй надзвичайну звукову виразність та музикальність. Особлива вібрація звуків у словах вірша посилює таємничість змісту, що є відмінною рисою більшості творів М. Бушора. Існуючи повтори деяких слів використані для акцентування уваги саме на них, бо вони є головними, з точки зору поета, в донесенні до читача центральної ідеї твору. Проте «музика» М. Бушора – це щось набагато більше, ніж просто поетичний мотив. Можливо стверджувати, що музика для митця – це авторське сприйняття поетичної моделі світу.

Таким чином, поезія М. Бушора «іконічно» відображає у своїй структурі та символіці сили природи, що резонансні з внутрішнім світом ліричного героя у період його взаємного кохання, і безжалісно відсторонені під час його самотності. «Поема» М. Бушора постає як «єдина система», в обсязі якої відкривається універсальна семіотична закономірність, зазначена і у

поетичному досвіді М. Бушора: двохмірність і двохбитійність образів мови та мистецтва. Отже, це доводить подвійне кодування «*Poème de l'amour et de la mer*» на рівні поезії, натурфілософії, музики та живопису.

3.2. Символічний код музичного тексту Е. Шоссона «Поєми любові та моря»

«*Poème de l'Amour et de la Mer*» М. Бушора відповідала уявленням композитора про божественне призначення любові. Вже через 2 роки після закінчення циклу, немов би підсумовуючи власне художнє вирішення, Е. Шоссон написав листа Раймону Боньору (від 14 листопада 1892 року), де зазначає, що любов – це божественне творіння, поширення якого спостерігається у людській творчості. І саме це надає можливість вважати людину як ту Істоту, що є образом і подобою Бога, їх пов'язує творчий процес [64, с. 201]. У тлумаченні символіки «Поєми», як стверджує композитор, закладений вираз божественної любові, єдність Бога і людини [117, с. 12].

Обрання Е. Шоссоном для вокального циклу поезії «*Poème de l'Amour et de la Mer*» М. Бушора пояснюється тим, що цим віршам властива музичність, а це ідеально відповідало вимогам щодо поетичного тексту в жанрі *mélodie*. Посилаючись на концепцією професора лозаннського університету Алана Корбелларі, головними ознаками жанру *mélodie* є: використання поетичного тексту, спочатку самодостатнього; скрупульозна увага до просодії (співвідношення наголосів у словах із сильними частками мелодії, довгота поетичних складів визначає їх мелодичність), відмова від мелізмів та інших вокалізацій; дотримання форми вірша [89, с. 4].

Французький композитор присвятив «Поєму» своєму другу – А. Дюпарку, який, в свою чергу, одну зі своїх найвідоміших *mélodie* – «*Phidylé*» – адресував Е. Шоссону. Збереглися деякі листи обох митців, зокрема, поради А. Дюпарка щодо «Поєми любові та моря»: «я майже не бачу помилок, вони стосуються тільки просодії, що легко виправити. <...> сама робота є чарівною, нема до чого повертатися; я вірю, у тебе все вийде» [64,

с. 138]. Такий союз омузиченої поезії та поетичної музики як ідеальний взірць жанру достатньо високо оцінив А. Дюпарк, який вважається композитором-перфекціоністом другої половини XIX століття [20, с. 99].

Вокальний цикл Е. Шоссона має декілька композиторських версій: для високого голосу та парного складу симфонічного оркестру¹⁶, для середнього голосу та парного складу симфонічного оркестру (аналіз твору у даному дослідженні був виконаний саме на основі цієї партитури), для високого голосу у супроводі струнного квартету та фортепіано та для середнього голосу у супроводі струнного квартету та фортепіано.

Наявність декількох композиторських версій «Поєми любові та моря» засвідчує важливість цього вокального циклу в контексті творчого спадку французького композитора. Десять років праці над «*Poème de l'Amour et de la Mer*» – термін достатньо великий. Е. Шоссон намагався розкрити всю повноту задуму твору, роблячи його авторські редакції для різних виконавчих складів. Така кількість композиторських інтерпретацій сама по собі є доказом багатогранності символічного сенсу твору. У процесі роботи автор перебував у пошуку ідеального варіанта, щоб ця музика завоювала серця слухачів.

Прем'єра «Поєми любові та моря» відбулася 21 лютого 1893 році у Брюсселі, де композитор акомпанував на роялі тенору Дезире Деместу, а перша оркестрова версія пов'язана із сопрано Елеонор Блан та Національним оркестром музики під керуванням Габрієля Марі, що було здійснено у тому ж році (1893) 8 квітня. Наскільки важливим був цей вокальний твір для композитора засвідчує його власна участь у прем'єрі твору. Перше виконання з конкретними інтерпретаторами, а це були тенор та сопрано, надає символіці цього твору як маскулінний, так і фемінінний характер.

Важливу роль має само визначення жанру – поема, що пов'язує як французьку поезію, так і музику. Словесна поема знаходить своє продовження у музиці, а музика надихається поезією. Вони поєднані також і спільним

¹⁶2 флейти, 2 гобої, 2 кларнети, 2 фаги, 2 валторни, 2 труби, 3 тромбони, литаври, арфа, струнні

символом моря – одним із самих класичних символів, котрий має свою звукову ауру. Через море символізується образ любові, такої же безмежної та, разом з тим, такої же мінливої. Музика та слово розкривають, що море і любов – це символи творіння. Символіка Любові та Моря у «Поємі» вирізняється багатозначністю. Обидва образи символізують і життя людини, і її почуття, і її перебування у світі буттєвого. Подібно до того, як у морі є приливи та відливи, в житті людини існують злети і падіння, але на відміну від моря, людина має початок і кінець. Звідси назву вокального циклу можна тлумачити не як ліричну історію зародження кохання та його смерті, а, принаймні, як «матрицю» людської долі. Можливо, що намір надання цій вічній темі мистецтва особливої величі, композитор звернувся до такого виконавського складу, котрий позбавляє твір визначення «камерний». Звертання до симфонічного оркестру надає циклу більшої масштабності та тембральної палітри: камерність поступається концертності, і в цьому проявляється певний символізм. Оскільки існує оркестрова версія «Поєм», можливо стверджувати, що композитор припускав і оркестровий масштаб звучання фортепіанного супроводу. Очевидно, що фортепіано, як і оркестр можуть символізувати стихію любові / моря.

Оркестрова версія вокального циклу Е. Шоссона-М. Бушора. «*Poème de l'Amour et la Mer*», що складаються з двох *mélodies* (вокальних частин) і інтерлюдії (оркестрова частина), кожна з яких має таку ж назву, що і у М. Бушора:

I. *La Fleur des eaux* (Квітка вод) – вокальна

II. *Interlude* – інструментальна

III. *La Mort de l'amour* (Смерть любові) – вокальна.

Важливо зазначити, що Е. Шоссон змінює загальну структуру «Поєми», а значить і увесь задум цього твору, оскільки замість діадності поетичного твору М. Бушора, французький композитор вибудовує тричастинну композицію. Зміна структури приводить до зміни всієї системи твору, завдяки сполучній та одночасно роз'єднувальній ролі інструментальної інтерлюдії.

Отже, Е. Шоссон підкреслює важливість інструментального початку у вокальному циклі: у М. Бушора між першою та другою поемами існує контраст на кшталт зіставлення, а у Е. Шоссона виникає плавний контраст-перехід, тобто, це інша концепція «Поєми».

Трансформація символічної структури стосується не тільки циклу у цілому, а і його складових. Наприклад, у структурі першої поеми М. Бушора «Квітка вод», виходячи із змісту твору, слід виокремити дві рівні за своїм об'ємом частини: кожна з них складається з чотирьох строф, перші чотири – щаслива любов, останні – гірка.

У музичній інтерпретації «Квітка вод» побудована на трьох розділах і складається з дев'яти вокальних періодів, однак кількість періодів в кожному розділі різна: перший має три періоди; далі – великий оркестровий епізод, який скріплює перший та другий розділи; другий – два періоди, за аналогією між другим та третім розділами є також оркестровий епізод; третій – чотири вокальні періоди та фінал «Квітки вод» – оркестрова *Постлюдія*. У «Квітах вод» композитор часто втілює складні періоди з розростанням масштабів речень шляхом включення в їх зони оркестрових епізодів.

У тематичному плані «Поєма» побудована на двох темах, інтонаціями яких пройнята вся музична тканина, як вокальна партія, так і оркестрова партитура. Інтонації *Першої теми* з'являються в перших тактах вступу твору і викристалізуються в кінцевий результат у вокальній партії першого вокального періоду першого розділу. *Друга тема* вперше звучить у першому розділі у третьому вокальному періоді в оркестровому супроводі. Виконанням *Другої теми* соло гобоя «Поєма» закінчується.

Вступ «*La Fleur des eaux*» є темою-зерном всього твору, з котрого виростає музична драматургія «Поєми» (*прикл.1*). Тема-зерно має хвилеподібну структуру, чітко прослідковується висхідний та низхідний рухи, крайні точки хвилі збігаються, діапазон – у межах сексти. Зміна метроритму, котра спостерігається на прикладі 1, свідчить про свободу, що властива і любові, і морю. Згодом тема-зерно трансформується у тему-мелодію.

Приклад 1



Тема-зерно у *Першій темі* базується на похідному контрасті (*прикл. 2*). Спостерігається певна дзеркальність. Відбувається заміна місць першої та другої інтонаційної фази, проте всі ці зміни не приводять до трансформації головної інтонаційної ідеї – ідеї хвилі, котра у прикладі 2 стає більш розширеною.

Приклад 2



Е. Шоссон уникає однакового заповнення і регулярного повторювання ритмічних фігур всередині фраз, котрі відповідні поетичним стопам. В метроритміці твору віддзеркалюється, окрім композиторського стилю, специфіка французької інтонації, тобто музичного руху голосу під час мовлення. Для мелодики французького речення характерний поступовий підйом голосового тону від початкового до кінцевого складу в середині ритмічної групи або синтагми. Інтонації стверджувального речення властивий сильний спад голосу на останньому складі останньої ритмічної групи, при цьому найбільш високим по тону є попередній склад. Е. Шоссон, як франкомовний композитор, неухильно дотримується цього принципу.

Друга тема з'являється в партії гобоя, на котрій побудована вокальна партія третього періоду «Квітки вод» (*прикл. 3*). На основі теми-ядра композитор конструює дві теми. *Перша тема* – ніжна, плавна, *друга* – містить тематичний контраст. У другій темі хвильовий характер мелодійної лінії зберігається, а діапазон збільшується до октави. Поступово тема-зерно розростається до теми-мелодії, що постійно змінюється, як постійно мінливе море. Однак тема-ядро легко вгадується, оскільки є трансформовані його ознаки, головна з котрих – наявність хвильової структури. Мелодія, що

поступово піднімається вгору, раптово обривається стрибком на октаву вниз, чого не відбувалось у структурі плавної першої теми. Можливо це трактувати як хвилю, що несподівано обрушується. Якщо переходити до образної мови, то напочатку «Квітки вод» – це хвиля-штиль, а у III розділі – це хвиля-буревій. З одної інтонації зростають два різних образи: спокійного морського прибою та розбурханої стихії, спостерігається внутрішньо-тематичний контраст, але і одне, і інше – символи моря. Зміна зображення морської стихії віддзеркалює і зміну душевного стану головного героя.

Приклад 3



Для аналізу музичної символіки «Поєми» важливо зазначити композиторські стильові особливості, котрі Е. Шоссон використовує, спираючись на принципи, що властиві живопису. Окрім взаємодії з поетичним словом, зокрема М. Бушора, у вокальному циклі спостерігається омузичена версія деяких прийомів художників-символістів – сучасників композитора. Наприклад, французький живописець Гюстав Моро (1826 – 1898) – прихильник символічного напрямку в мистецтві, в картинах якого колір використовується як засіб трансфігурації реальності, вірив не тому до чого торкався, а в те, що бачив, в те, що відчував. Французький письменник-символіст Жан Лоррен писав про Г. Моро «цей провидець, як ніхто інший, перетворює країну своїх мрій на власний всесвіт, в котрому від божевілля мрій з'являється почуття туги та відчаю. Майстер-чаклун, він зачарував свою епоху, поневолив своїх сучасників та додав відтінок ідеалізму в скептичний та практичний *fin de siècle*. Під впливом його живопису виросло ціле покоління літераторів, особливо поетів» [94, с. 79]. (*пер. мій – А. М.*). Значною в цьому сенсі є його картина «Привид» (1876), що здивувала іконографічними нововведеннями, створеними завдяки присутності голови святого Іоанна

Хрестителя в левітації¹⁷. Під цей вплив «пророцького чаклунства» підпали і М. Бушор, і Е. Шоссон, у творчості якого такі паралелі помітні в зв'язку з відчуттям спорідненості із творчим стилем Г. Моро.

Зв'язок з музичною символікою Е. Шоссона спостерігається у своєрідному прояві таких творчих принципів Г. Моро [там само]: перший з них полягає у дотриманні «прекрасної інерції», на кшталт, «зупинись прекрасна мить», саме тому в картинах Г. Моро наданий ефект нерухомих, ієратичних (священних) тіл майже скульптурного вигляду; другий метод – доведення до екстремального стану декоративності творчого почерку художника. Своєрідним проявом принципу «прекрасної інерції», властивого живопису Г. Моро, спостерігається і у «Поємі» – у певній статиці музичного матеріалу, завдяки таким прийомам як інструментальні педалі, *ostinato*, довге перебування у межах однієї гармонічної вертикалі, що підсилює відчуття тиші та нерухомості. Щодо принципу «екстремального достатку декоративності» – народження численних надзвичайно яскравих та привабливих варіантів мелодій із первинного мелодійного інваріанту. У Е. Шоссона ці принципи набувають специфічне музичне втілення. Поєднання цих двох принципів у музичній тканині «Поєми» Е. Шоссона дозволяє композиторові відобразити такі стани моря, як вічна рухливість та нескінченний стан гіпнотичного трансу.

Таким чином, композитор, спираючись на символічні прийоми, мав намір відмовитися від старої романтичної основи, котру вважав для себе непридатною, але усвідомлював, що його антиромантичні пошуки можуть бути його помилкою. Про це свідчить лист, написаний у лютому 1882 року до мадам де Рейсак: «Я не забуваю, що маю старий романтичний фундамент, який тепер для мене неможливий, але мабуть я помиляюсь»¹⁸[210, с. 149], тому Е. Шоссон одночасно і новатор, і консерватор.

Оскільки, цитуючи самого французького композитора, «можливо опанувати ідеєю тільки тоді, коли є повний контроль форми» [там само,

¹⁷ Подолання гравітації, коли предмет ніби зависає у повітрі.

¹⁸ *Je n'oublie pas que j'ai un vieux fond de romantisme qui me trouble et me trompe peut-être*

с. 126], у даному розділі музична символіка розглядається з урахуванням шоссонівської структури вокального циклу.

I частина «*La Fleur des eaux*» («Квітка вод»)

Для **I розділу** «Квітки вод» французький композитор обирає пасторальну тональність – *F-dur*, котра дійсно відповідає зародженню ідилічних стосунків між головними героями. Флейти, гобої і кларнети, з'єднані з фаготом, на оркестровому «прибої» струнних складають враження сонячних переливів, подібних до тих, що можливо побачити на картинах імпресіоністів. Слідуючи поетиці М. Бушора, французький композитор підкреслює кожний емоційний посил, і оркестр стає пристрасним свідком пригод, з якими стикається оповідач.

У багатобарвній оркестровій палітрі тембр скрипок передає потік світла, пробудження природи, яскраві весняні фарби та шум морських хвиль. Вишуканість та прозорість флейт з властивим їм високим регістром додають легкість, витонченість і грацію, темброві властивості кларнету наповнюють спільне звучання благородством та радістю, а валторни та тромбони м'яко і гармонійно зливаються з тембром дерев'яних і струнних інструментів, ніби акцентують контраст небесного та земного, вводячи імітації фраз і мелодій, котрі послідовно викладаються в контрастних регістрах.

У I розділі останнє проведення теми-зерна звучить у вступі у першої флейти та дублюванні в октаву у другій флейти та першого фаготу на тлі акордів у струнних інструментів, яке в процесі розвитку викристалізувалося в основний музичний зворот (*прикл. 4*), на якому будується *Перша тема*.

Приклад 4



Поступово у I розділу від першого періоду до третього відбувається динамічний підйом та спад, подібний до морської хвилі:

перший період побудований на основному мелодичному елементі *Першої теми*, тонально стійкий, написаний у *F-dur*, виконується тихою динамікою, роль акомпанементу віддана струнним інструментам. Невеликий оркестровий програш вводить у атмосферу контрастного за характером другого періоду;

другий період більш динамічний, що підкреслюється оркестровим супроводом. Якщо перший період виконувався на *piano*, то другий звучить на *forte* та закінчується на кульмінації. Відбувається динамічний підйом та спад, що подібний до морської хвилі. В музичній уяві французького композитора переважає виразність та зображувальність, за Ч. Пірсом [174, с. 286], іконізм. Наприклад, в поетичному тексті: «*Roulent d'éblouissantes lames*» («Котяться сліпучі хвилі») – у арфи звучить хвилеподібний пасаж в діапазоні чотири октави (*ges* великої октави – *ges* третьої октави) шістнадцятими тривалостями, остання нота якого – *c* великої октави підтримується тремоло литавр, що асоціюється з гуркотом моря.

Невеликий оркестровий програш заспокоює бурхливий емоціональний період, на тихій динаміці спочатку у кларнета соло, а потім у фагота соло звучить основний мелодичний елемент *Першої теми* на тлі акордів у альтів, віолончелей, контрабасів та м'якого тремоло у перших та других скрипок.

третій період першої частини самий динамічний та емоційний. Вокальна партія більш насичена стрибками, хроматизмами, акомпанемент має нестійку «похитуючу» фактуру тріолями у перших та других скрипок, в партії гобоя з'являється нова тема – *Друга тема*, на якій побудована вокальна партія третього періоду (*приклад 3*).

Друга тема трансформуючись висвітлюється в оркестровій тканині як у груп інструментів в різних регістрах, так і в солюючих партіях: у віолончелі соло у середньому регістрі в першій октаві та фагота соло у малій октаві. Вокальна фраза «*Vous, qui tressaillerez sous ses chers petits pieds*» (*Ви будете тремтіти під її милими маленькими ніжками*) є кульмінаційною в третьому періоді, словесний текст підкреслюється зображальними засобами – іконами.

У флейт у другій та третій октавах з'являється тремоло на висхідний півтон; звучання основної теми на фоні коливаючого акомпанементу (секундовий остинатний рух) у флейт, скрипок з сурдинами та квінтовій педалі у віолончелей передає асоціації «плаваючого, як латаття, острова на тихій воді». При цьому, мелодичний рух «Поем» непередбачуваний внаслідок відсутності симетрії та певних точок опори, відволікає увагу слухачів, які дозволяють собі зануритися у хвилеподібні музичні звуки, в невловимий світ, близький до царства мрій, збуджених їх уявою. Символіка, яка прагне замаскувати реальність, дуже добре ототожнюється з такою музикою.

У фразі «*Faites-moi voir ma bien-aimée*» (Дайте мені побачити мою кохану) слова «*Faites-moi*» (дайте мені) припадають на найвищий регістр у динаміці *forte* на акорді у струнних інструментів та підкреслюються тремоло литавр, що є логічним композиторським прийомом, оскільки до прохання-заклику головного героя в поетичному тексті відбувається перелік сил природи, до яких окремо було адресовано його звертання, тобто до неба, вітру, потоків води, зелених доріжок, а в фіналі третього періоду заклик призначений всім.

Наступний великий *оркестровий епізод* має два розділи (Ц.6), побудований на матеріалі *Другої теми*, яка по черзі проводиться у різних інструментів. Тембр кожного інструменту є своєрідним символом певної емоції, відчуття. Повний сонячного блиску колорит обумовлений особливостями інструментування. Партитура даного епізоду охоплює весь оркестровий діапазон, динамічна за рахунок висхідних та низхідних секстолей у флейт та кларнетів, хвилеподібних пасажів у арфи, *ostinat'*ного руху по ступеням тризвуків тридцятьдругими тривалостями у скрипок, висхідних та низхідних пасажів тридцятьдругими тривалостями у флейт, кларнетів та фаготів. Вся оркестрова вертикаль побудована на педалі (першого ступеню основного тризвуку F_{53}), що тягнеться у контрабасів та підкреслюється тремоло литавр. Практично весь оркестровий епізод звучить на *fortissimo*, оскільки це гімн любові та морської стихії.

З Ц.7 бурхливі емоції поступово починають стишуватись: фактура змінюється, стає більш прозорою, зникає напруга, яка була присутня за рахунок *ostinato*'ного руху та пасажів), діапазон зменшується, партії інструментів з високого регістру переходять у середній. Другий розділ *оркестрового епізоду* звучить у іншому більш спокійному характері: змінюється темп *Tranquillo*, розділ тонально нестійкій, в оркестровому полотні в партії флейти простежуються елементи *Другої теми*. Закінчується оркестровий епізод гармонією *E-dur*, що є домінантою до *A-dur*, тональності наступного періоду. Таким чином, у оркестровому епізоді композитор використовує живописні прийоми «прекрасної інерції» та «екстремального достатку декоративності».

Наступний **II розділ** складається:

четвертий період – відноситься до того, що є контрастним по відношенню до попереднього. Характер виконання у партитурі зазначений як *Simplement* (Просто), міняється розмір (на зміну перемінного розміру 2/4-3/4 використаний – 6/4), стверджується нова тональність *A-dur*. Вокальна мелодія речитативного складу підтримується прозорим супроводом дерев'яних духових (акордове *ostinato*, яке виконується штрихом *non legato*), в якому подекуди звучать довгі тривалості у віолончелей;

п'ятий вокальний період починається з вокальної фрази «*Toi que transfiguraient la Jeunesse et l'Amour*» (Ти, яка перетворила Молодість та Любов) (Ц.8). Відбувається зміна темпу *Un peu plus anime*, тональність залишається незмінною – *A-dur*. Голос звучить з верхівки низхідного мелодичного звороту на *forte*, висока нота довгої тривалості (половинна) підкреслює слово «*Toi*» (*tu*), як акцентування уваги на центральний об'єкті дум і сподівань головного героя. Відповідно до музичного тексту, відбувається зміна у оркестровій палітрі – до м'якого та барвистого тембру дерев'яних духових підключаються струнні інструменти та мідні духові, що додає оркестровому звучанню блиску та потужності. Здійснюється модифікація темпу, нашарування оркестрових ліній: висхідний хроматичний хід в октаву у

перших та других скрипок, хвилеподібний хід тріолями на тремоло у альтів, який вливається в хід по хроматизмам, також виконуваний тремоло, низхідні «лавинні» інтервальні пасажі у флейт на тлі акордів у мідних духових інструментів. У поетичному тексті «*Mon cœur vola vers toi, tu le pris sans retour*» (Моє серце полетіло до тебе, ти забрала його без повернення) слово «*vola*» (полетіло) підкреслюється звучанням політонального висхідного звороту діапазону майже в чотири октави у фагота та кларнета (на першій долі у фагота зворот будується по ступеням *F-dur*'ного тризвуку, на другій та третій долях у кларнета, він побудований на ступенях *As-dur*'ного тризвуку) (Ц.8), Тембр кларнета, теплий у басовому регістрі та надзвичайно яскравий і навіть пронизливий у високих частотах, в поєднанні з фаготом, що підкоряє благозвучністю тембру та солодкою експресією, є своєрідною ілюстрацією поезії М. Бушора: небеса дають своє благословення закоханим.

У оркестровому епізоді, який звучить після *п'ятого періоду*, віддзеркалений новий емоційний стан: змінюється темп – *Animando*, з'являється напруження завдяки октавному, потім терцевому та секундовому *ostinato* у флейт, яке виконується «сухим», «підкресленим» штрихом *non legato*. Несподівано на деякий час спадає напруга (Ц.10): замість *ostinato* у партії дерев'яних духових інструментів з'являються акорди, на фоні яких перші скрипки та віолончелі дублюючи в дві октави виконують мелодію, побудовану на елементах *Першої теми*. Після її проведення знову повертається октавне *ostinato* як символ біди, що насувається найближчим часом. Застосування різноманітних тембрових поєднань дерев'яних духових інструментів з демонстрацією їх багатих теситурних можливостей з іншими групами оркестру – трубами, валторнами, контрабасами та віолончелями, підводить до похмурої драматичної ситуації, котра буде розгортатися у наступному періоді.

Наступний III розділ:

шостий період – контрастний за темпом – *Tres Lent* (Дуже повільно), тональністю *f-moll*, тихий двотактовий оркестровий вступ на ріано грають

лише альти, віолончелі та контрабаси. «Щемливий» мелодичний зворот у альтів, побудований на секундовій інтонації, запобігає вокальній партії, котра починається зламаною хроматизмами музичною фразою, виконується на акордовому хоральному акомпанементі струнних інструментів і закінчується хроматичним висхідним зворотом (рух по ступеням зменшеного септакорду IV ступеню, який звучить у фаготів у великій октаві, далі – у кларнетів у першій октаві, потім у флейт у третій октаві і розв'язується в тонічний тризвук *f-moll*, що передбачає *pianissimo* та завмирання на ферматі). Таким музичним рішенням композитор підкреслив драматизм тексту «*Quel son lamentable et sauvage Va sonner l'heure de l'adieu!*» (Який плачевний і дикий звук прозвучить під час прощання!), наголошуючи на слові «*l'adieu*» (прощання). Напруженість у вокальній партії досягається побудовою на висхідних інтервалах сексти, які перемежуються з речитативними тріольними зворотами та тембровим оркестровим забарвленням. У фіналі шостого періоду без змін повторюється музичний матеріал вступу, на фоні якого звучить соло кларнету, дублюючи мелодію альтів (Ц.11), що створює ефект, нібито «жалюгідний та дикий звук» розчиняється у просторі.

сьомий період (Ц.12) – відбувається зміна темпу *Roco animato*, тритактовий оркестровий вступ побудований на пунктирному ритмі у перших скрипок та синкопованому ритмі у других скрипок, на фоні котрих звучить мелодія зі вступу шостого вокального періоду у гобоя соло. Треба зазначити, що цією мелодією насичена вся оркестрова партитура шостого вокального періоду: вона неодноразово зустрічається в партіях флейти, перших та других скрипок, ті ж інтонації прослуховуються в партіях кларнету та гобою. Вокальна партія не має плавної мелодичної лінії, побудована уривками, «рветься» паузами, присутні хроматизми, висхідні та низхідні стрибки як на діатонічні, так і хроматичні інтервали (зб.5, зб.2), у ритмічному відношенні використовується як пунктирний ритм, тріолі, так і рівний ритм (хід четвертними нотами). Розбавлена пульсації розмиває ритмічні орієнтири, мелодична лінія розгортається в широкому діапазоні, її «дихання» досить

вільне з короткочасними перервами. Виникає свого роду звуковий «ореол», за допомогою якого відбувається чітке впізнання тематичного об'єкту. І в цьому можливо відчуття деяку аналогію з естетичним завданням П. Верлена, коли останній пише у своїй «*Art poétique*», що сприймається як маніфест символістів: Музика перед усім / І для цього вважає за краще непарне / Більш нечітко, розчинене у повітрі / нічого, що обмірковане чи встановлене.¹⁹

восьмий період – пришвидшується темп *Le double plus vite* (Удвічі швидше). У оркестровій партитурі відбувається накладання двох тем – музичний матеріал акомпанементу побудований на елементі мелодії з шостого періоду, який виконують перші скрипки, вокальна партія представляє собою видозмінену в ладовому та ритмічному відношенні *Першу тему* (в первинному виконанні звучав *F-dur*, тепер тема проводиться у гармонічному *f-moll*) (прикл. 5), музичну тканину якої протягом всього розділу пронизують висхідні та низхідні інтонації малої секунди, низхідний хід на зб.2. Завдяки всім цим складовим музика звучить напружено та драматично.

Приклад 5

mf

Je saigne en re-gar-dant ma vi - e

дев'ятий період – останній в першому розділі (Ц.15) і за поетичним текстом найдраматичніший. Вокальна партія дуже емоційна, має діапазон збільшеної ундецими (*c* великої октави – *fis* першої октави). Починаючись з ноти *des* малої октави, вокальна лінія зразу спрямовується вгору, побудована на постійних змінах хвилеподібних поступових фраз та стрибків на інтервали в.3, ч.4, серед яких зб.4 та зм.4, які надають мелодії напруженість. Закінчується вокальна партія низхідним стрибком на м.9, підкреслюючи слова «*de ton cœur*» (від мого серця), тим самим передаючи емоцію туги, болю,

¹⁹ De la musique avant toute chose, /Et pour cela préfère l'impair / Plus vague et plus soluble dans l'air, / Sans rien en lui qui pèse ou qui pose [204, с. 206].

котрими наповнений останній дев'ятий період. Оркестровий супровід точно відображає поетичний текст твору («жорстокий вітер», «зле море співає», «глузливий вітер») подібна ілюстрація простежуються в партіях флейт, гобоїв та кларнетів у вигляді висхідного руху терціями з вкрапленням кварт та секст шістнадцятими тривалостями на безупинному русі у групи струнних інструментів (мелодичні стрибкоподібні звороти, побудовані на ч.4 та зб.4 у других скрипок та секундові інтонації у альтів, вони змінюються на тремоло у скрипок та альтів, яке звучить на тлі труб, валторн, віолончелей та контрабасів).

У фіналі третього розділу «Квітки вод» гігантського драматизму Е. Шоссон досягає, використовуючи величезні стрибки у вокальній партії: вона починається у малій октаві, швидко достає третьої, оркестр підкреслює найвищу точку емоційного напруження дублюванням мелодії у октавному викладанні у дерев'яних духових інструментів та скрипок, і охоплює діапазон у три октави. Такий звуковий простір та разом з тим контрастне «топтання» на місці відкриває нові напрямки, що знайдуть справжнє використання в музиці наступного десятиліття.

Невелика оркестрова *Постлюдія* (15 тактів) закінчує I розділ твору «*La Fleur des eaux*» (Квітка вод) (Ц.16). Емоційна напруга спадає – уповільнюється темп *Calme*, змінюється тональність, повертається *F-dur*, перемінний розмір 2/4-3/4. У виконанні фаготів, валторн та віолончелей в октавному викладанні в низькому регістрі у своєму первинному звучанні звучить *Перша тема*. В оркестрі вона супроводжується «переливами» по ступеням тризвуків у флейт, кларнетів та арфи на тремоло у скрипок та альтів. Друге проведення *Першої теми* у скрипок та труб закінчує *Постлюдію* та I розділ. Тема звучить світло, ніжно в діапазоні октави (у третій октаві у скрипок та другій у першої труби) на тремоло у струнних та дерев'яних інструментів та переливах у арфи. Фінал – оркестрове *tutti*. Незважаючи на домінуючий світлий *F-dur* в *Постлюдії*, останні такти несподівано мають мінорне забарвлення з *f-moll*'ним тризвуком, який у виконанні дерев'яних духових інструментів, мідних духових

інструментів та низьких струнних (віолончелей та контрабасів) тягнеться протягом трьох тактів, виконуючись спочатку гучно на *forte, fortissimo*, та поступово щезає на *pianissimo*. Використовуючи різнобарвну тембральну палітру цих інструментів («принцип екстремального достатку декоративності») композитор створює чарівну музичну картину морської стихії, що є, за авторським задумом, абсолютно протилежною внутрішньому стану головного героя.

Слід додати, що протягом I розділу основна тональність твору *F-dur* не завжди відчувалася завдяки хроматизмам, які присутні у вокальній партії та у акомпанементі, зменшеним акордам, котрі зустрічаються у оркестровій тканині. Тільки в кінці третього вокального періоду основна тональність остаточно стверджується.

У контексті концепції символістського ідеалу тиха кантилена розширює виразну палітру музики Е. Шоссона, оскільки хроматизми, котрі присутні у вокальній партії та у акомпанементі, зменшені акорди, що зустрічаються у оркестровій тканині упродовж всього I розділу роблять основну тональність хиткою та невпізною. Модальне вторгнення, залишаючись прив'язаним до сприйняття тонального центру, відкриває нові можливості музичного стилю, що є частиною символістського шляху. В партитурі спостерігається ніби непомітне «ковзання» з одного акорду на інший без чітко визначеної тональної орієнтації. Така невизначеність, ілюзорність та швидкоплинність розкриває зворушливий всесвіт французького композитора. У Е. Шоссона відбувається інший гармонічний синтаксис, акорди не пов'язані звичайним засобом, вони підкоряються іншим правилам заради здійснення загальної авторської ідеї, що підтверджують наступні шоссонівські слова: «Найважливіше – це порядок роботи, розуміння тематики, краси мелодійних фраз. Докори у специфічних гармоніях не зараховуються. У Вагнера і у всіх великих майстрів гармонії є лише засобом виразності. І це щось інше» [126, с. 124] (*пер. мій – А. М.*).

II частина. *Interlude* є оркестровою частиною поеми протяжністю 38 тактів, не має внутрішнього контрасту, з першого по останній такт сповнена

тихого смутку, виконується на тихій динаміці (у музичному тексті виписана динаміка *piano pianissimo*, лише іноді зустрічається *mezzo forte*). Символічна семантика тональності *c-moll*, котру Е. Шоссон обирає для Інтерлюдії, за Шубартом [184, с. 302] – «любовне пояснення і одночасно скарга нещасної любові», темп *Lent et triste* (Повільно і сумно). Не маючи вступу, Інтерлюдія зразу починається зі спокійної, сповненої журби теми, побудованої на елементах *Другої теми (прикл.б)*. Виконується фаготом на прозорому акомпанементі у струнних інструментів.

Приклад б



Інтонаційний зворот є тематичним зерном Інтерлюдії, протягом твору звучить практично у всіх інструментів, спочатку соло у



віолончелі, валторни, потім у різних інструментальних складах в октавних викладах, як то: флейти, кларнети та альти; флейти, гобої та фагот соло; гобой соло та перші скрипки, кларнети та перші скрипки. Регістровий діапазон теми-зерна відповідає чоловічому голосу.

У *другій темі* спостерігається певна дзеркальність та хвильова структура, і той же рух угору, котрий був помічений у III розділі «Квітки вод», проявляється у Інтерлюдії ще більш рельєфно, а мелодія звучить майже як заклик. Якщо перша ключова інтонація знаходиться у межах прими, то в Інтерлюдії її межі досягають октави, тобто, у цій морській бурі гине любов. Слід зазначити, попри те, що М. Бушор не акцентує перехід від «штилю» до «буревію»; композитор це робить, тому роль Інтерлюдії важко переоцінити.

Крім того, принцип живопису, тобто, «принцип екстремального достатку декоративності» проявляється у широкій емоційній інструментальній палітрі: від соло фаготу з насиченим, темним звуком, котрий робить його ідеальним

для експресії глибокої та складної до м'якого, чистого тембру флейти. Все це додає Інтерлюдії характер сумний та декілька меланхолійний. Той же «принцип екстремального достатку декоративності» з'являється у оркестровому полотні, завдяки використанню техніки контрапункту: в першому періоді в акомпанементі скрипок в октаву контрапунктом звучить на тремоло основна тема, також прослуховуються елементи основної теми і в партіях дерев'яних духових інструментів (гобоїв, кларнетів та фаготів), у результаті чого в змістовній музичній площині формуються нові типи образності, сумарний ефект звукової барвистості незмірно зростає.

В Інтерлюдії *Друга тема* моря співзвучна з внутрішнім станом головного героя. Саме II частина «Поем» поєднує між собою радість любові та її втрату.

III частина *La Mort de l'amour* (Смерть любові)

У поетичному тексті «Смерть любові», виходячи із змісту твору, слід виокремити три розділи: перший – надії на світле майбутнє, складається з двох строф (кожна строфа по чотири рядки); другий – містичні образи, чотири строфи (перша строфа – чотири рядки, друга – шість рядків, третя – три рядки, четверта – теж три рядки); третій – жаль за минулим коханням, чотири строфи (перша, друга, третя та четверта строфи – по чотири рядки).

Структури музичного тексту II частини, як і поетичного, складається з трьох розділів. Специфіка формотворення третього розділу полягає у тому, що він відокремлюється, і його можливо розглядати як самостійний твір, що складається, у свою чергу, з двох розділів. Отже, композитор зберігає загальну структуру «Смерті любові» М. Бушора.

I розділ розпочинається мажорним оркестровим вступом в основній тональності третьої частини *D-dur*, що занурює у веселу та жваву (*Vif et joyeux*) атмосферу, оскільки у головного героя не зникає надія, що він знов повернеться на той острів, де відбулось його кохання: *Bientôt l'île bleue et joyeuse / Parmi les rocs m'apparaîtra* (Незабаром блакитний та радісний острів / серед скель мені з'явиться). Е. Шоссон дотримується емоційної шкали французького композитора XVII століття М-А. Шарпонт'є, відповідно якому

D-dur – весела та войовнича) [135, с. 45]. III частина «Смерть любові» відрізняється особливою змістовною динамікою – від надії до відчаю, у темповому відношенні – від жвавого до повільного.

Ведуча музична тема знову трансформується – хвиля набирає нових варіативних ознак на основі інтонацій зітхання. У вихідній точці руху низхідної хвилі і точки, коли хвиля починає своє сходження спостерігається певна дзеркальність.



Звучить основна тема у злитті тембрів кларнету та арфи на фоні акомпанементу, що нібито коливається (секундовий остинатний рух) у флейт, скрипок з сурдинами та квінтової педалі у віолончелей. Ще двічі вона прозвучить у вступі, але вже більш насичено – в двооктавному діапазоні у групи дерев'яних духових інструментів (гобої, кларнети та фаготи) на акомпанементі висхідних арпеджійних пасажів у арфи та групи струнних інструментів. Статика «прекрасної інерції» проявляється у постійному остинато та педалі у віолончелей, а динаміка – основна тема розростається та набуває різноманітної тембральної палітри, завдяки поступовому долученню нової групи інструментів.

Піднесено-життєрадісний вступ, сповнений надії, підводить до *першого періоду* (Ц.19). Вокальна партія побудована на елементах *Першої теми* третьої частини, яскрава, різнобарвна, починається з висхідної кварта, будується по ступеням *F-dur*'ного мажорного тризвуку, має у мелодичній лінії стрибки на висхідну та низхідну сексту, кварту, різноманітна у ритмічному відношенні: присутні дуолі, квартолі. В акомпанементі в цей час у скрипок в октаву контрапунктом звучить на тремоло основна тема, також прослуховуються елементи основної теми і в партіях дерев'яних духових інструментів (гобоїв, кларнетів та фаготів). Коливаючий, рухливий оркестровий супровід: тремоло у скрипок та хвилеподібні низхідні звороти у кларнетів пробуджують асоціації «плаваючого, як латаття, острова на тихій воді».

Оркестровий програш (період 7 тактів) (Ц.20) зв'язує між собою *перший* та *другий періоди*, побудований матеріалі основної теми, яка у виконанні перших та других скрипок вже звучить «рівно» восьмими тривалостями на відміну від первинного синкопованого виконання. Несподівана гармонія зм. VII₇ в оркестровому супроводі з розв'язанням у тонічний тризвук, на мить дає мінорне нестійке забарвлення.

Другий період (Ц.20) є продовженням емоційного викладу сюжету, починається з *E-dur*'ного тризвуку, тобто характер не змінюється, але вокальна партія по відношенню до першого періоду має похідний контраст: склад мелодії – речитативний, відсутні стрибки та хроматизми.

В оркестрі в партіях дерев'яних духових інструментів (флейт, гобоїв та кларнетів) простежуються інтонації *Першої теми*. Акомпанемент підкреслює поетичний текст твору – «через море аметисту / повільно ковзає човен», в оркестрі відображається висхідними гамоподібними зворотами, які звучать по чергово у перших скрипок, альтів та віолончелей як хвилі різної висоти. Для композитора, і це прослідковується не тільки у «Смерті любові», а взагалі у «Поємах», у різноманітті варіантів втілення звукового кольору переважають два основні трактування тембру: акцент на характерності природного забарвлення людського голосу та інструментів і культивування оригінальних, особливо організованих сонорних ефектів.

Слідуючи поезії М. Бушора: «І я буду щасливий і сумний / Скоро згадати!», Е. Шоссон вводить подібне дзвону тремоло флейт на коротких акордах у інструментів з м'яким тембром – гобоїв та кларнетів. Слово «*triste*» (сумний) звучить у мінорному забарвленні у вокальній партії, але під кінець періоду повертається *E-dur*, *Перша тема* виконується кларнетами та скрипками.

Другий період змінюється яскравим оркестровим епізодом (Ц.22). *Основна тема* виконується скрипками на рухливому акомпанементі у струнних інструментів з вплетінням у оркестрову канву висхідного тріольного хроматичного ходу у арфі, погойдуванням тріолями шістнадцятими

тривалостями у альтів, тремоло у других скрипок. Всі ці складові викликають асоціації з образом моря, яке зображальними засобами простежується в оркестрі. Завершується епізод *tutti*. Роль інструментальних епізодів важлива у формо та сенсотворенні «Смерті любові».

Невелика оркестрова зв'язка, побудована на низхідних мелодичних зворотах, що інтонаційно виходять з *Основної теми* у виконанні скрипок на октавній педалі у віолончелей та вводить у інший, більш драматичний емоційний стан.

II розділ починається з оркестрового мінорного вступу, що є передвісником сюжетної лінії:

<i>Le vent roulait les feuilles mortes;</i>	Вітер котив мертве листя;
<i>Mes pensées</i>	Мої думки
<i>Roulaient comme des feuilles mortes,</i>	Котилися як мертве листя
<i>Dans la nuit.</i>	Вночі.

Змінюється темп *Sombre et solennel* (Темно і урочисто), тональність *g-moll*, яка відноситься до сумних. Тема звучить на *piano* у дерев'яних духових інструментів на акомпанементі, котра представляє собою синкоповану лінію, побудовану на висхідних стрибках у виконанні контрабасів на фоні тризвуків у струнних інструментів. Саме акомпанемент оркестровими засобами підкреслює траурність та трагізм в музиці.

У *третьому періоді* (Ц.25) темп знов змінюється, він стає більш швидким *Plus vite* (Швидше). Вокальна партія речитативного характеру, мелодія побудована на альтерованих ступенях, що надає нестійкість мелодії. На тремолуючому акордовому супроводі звучить соло гобоя, тембральний окрас якого – сум і елегійність; цей інструмент дублює першу фразу вокальної партії. Висхідний сплеск шістнадцятими тривалостями від великої октави до другої, який проходить по черзі у партії фаготів, потім кларнетів і закінчує свій рух у гобоїв вводить у *четвертий період* (Ц.26).

У *четвертому періоді* змінюється семантика твору, відбувається емоційне нагнітання у сюжеті, котре передається через вокальну партію та оркестровий супровід. Супровід побудований на низхідних хвилеподібних

пасажах у арфи, що відчутно у ансамблевому співзвуччі зі хвилеподібними пасажами у других скрипок та коливаючому тремтінні у альтів на октавній педалі у віолончелей, контрабасів та октавному тремоло у перших скрипок у високому регістрі. Педальні ноти, котрі пронизують усю текстуру «Смерті любові» здаються одними із складових авторської ідеї, оскільки широке використання регістрів, постійна зміна тривалостей, тембрів та їх інтенсивності, що створюють особливу атмосферу, під час педалізації через свою нерухомість приводить до того, що кожний інструмент втрачає свій особливий колір, музична «картина розмивається» по аналогії з картинами імпресіоністів, і в зв'язку з відсутністю «подій» Е. Шоссон пропонує слухачеві додумати, розкодувати авторську символіку. Таким чином, французький композитор відкриває нову музичну реальність, залишає простір для уяви – фундаментального елемента доктрини символістів.

Неспокій привносять і флейти, які грають октаву у синкопованому ритмі та «короткі» акцентовані октави у дерев'яних духових інструментів. Партія віолончелей і контрабасів теж кардинально змінюється, звучить акцентовано, підкреслюючи висхідний хід на кварту у віолончелей.

Вокальна партія, починаючись у малій октаві (*e*) поступово нагнічуючись, набираючи емоціональних обертів швидко плине вгору в третю октаву скануючи на словах «...*et disaient L'inexprimable horreur des amours trépassés*» (*і сказали Невимовний жах втрачених кохань*), що є кульмінацією, як у вокальному, так і у поетичному тексті. Оркестр підкреслює найвищу точку емоційного напруження дублюванням мелодії у октавному викладанні у дерев'яних духових інструментів та скрипок, охоплюючи діапазон в три октави. Поступовий спад емоцій переданий у музиці низхідним ходом у вокальній партії до ноти *es* малої октави (з якої, до речі, і починалась вокальна лінія) та поверненням синкопованого ритму, який тепер відбувається не у верхньому регістрі, як у флейт на початку вокального періоду, а приглушено у віолончелей.

Поступово на *diminuendo* стихає звучання, рух в оркестрі зупиняється на *c-moll*'ному акорді у виконанні духових інструментів та тремоло у литавр. Настає затишшя, але воно неспокійне і гнітюче завдяки партії альтів, в якій шістнадцятими тривалостями звучать по чергово малі висхідні та низхідні малі секунди. Починається *n'ятий період* (Ц.28 тт.).

Вокальна партія у *n'ятому періоді* роздроблена паузами на фрази, восьмі та тріолі на повторюваних нотах привносять у вокальну лінію елементи речитації. Вся партія звучить у малій октаві. Лише у кінці фрази слово «*des spectres*» (жахіття) підкреслюється висхідним стрибком на ч.4 та низхідним на ч.8.

Восьмитактовий оркестровий епізод (Ц.29) вводить у атмосферу найтрагічнішого стану головного героя. Змінюється темп *Lent et solennel* (Повільно і урочисто), тональність *d-moll*. Після двотактового терцового тремоло у валторн звучить соло віолончелі та гобою, побудовані на «стогнучих» нисхідних інтонаціях малих секунд, в супроводі в цей час віолончелі і контрабаси виконують висхідний хід терціями на *pizzicato*. Всі ці складові встановлюють траурну атмосферу, яка безпосередньо присутня в поезії М. Бушора:

Comme des fronts de morts nos fronts avaient pâli,
(Як лоби мертвих, наші лоби зблідлі,)
Et, muet, me penchant vers elle, je pus lire
(І мовчки нахилившись до неї, я міг прочитати)
Ce mot fatal écrit dans ses grands yeux : l'oubli.
(Це фатальне слово, написане в її великих очах: Забуття.)

Шостий період. Голос звучить у супроводі струнних інструментів: висхідний квартовий хід у контрабасів, партії струнних побудовані на низхідних секундових інтонаціях «стогону»: перша нота написана на слабкій долі смичком вгору, друга нота – на сильній долі смичком вниз. Вокальна партія відчужена та має невеликий діапазон, практично вона діатонічна, лише подекуди з'являються альтеровані ступені. Поступово тональна опора зникає, останнє слово «*l'oubli*» (забуття) побудовано на нестійкому зменшеному

септакорді. Пошук гармонічної системи, що надає «Смерті любові» певної сугестивності приводить французького митця до використання зм.VII₇ в оркестровому супроводі з розв'язанням у тонічний тризвук, що на мить дає мінорне нестійке забарвлення. Неочікувана зміна ладу – символу світло-тіні у музичному полотні точно віддзеркалює зміст поетично-символістського тексту М. Бушора: «*Ce mot fatal écrit dans ses grands yeux : l'oubli*» («Це фатальне слово, написане в її великих очах: забуття»). Ефекти звукових коливань, які отримані за допомогою трелей та тремоло підсилюють відчуття хитання, нерішучості. Оркестрова постлюдія завершує II частину (Ц.30).

Привертає увагу ритмічна невизначеність виконання в деяких музичних фрагментах: ритм слабо розпізнається, що максимально наближує музику Е. Шоссона до символістського напрямку, і це в деякій мірі висловив поет-символіст Ш. Бодлер: «Хто з нас за часів своїх амбіцій не мріяв про диво: поетична, музична проза без ритму і без рими, досить гнучка і досить уривчаста, пристосуватися до ліричних рухів душі, до хвиль задуму» [65, с. 89] (*пер. мій – А. М.*). Оскільки символістська поезія «Поєми любові та моря» стала джерелом натхнення Е. Шоссона, в його музичному тексті, загальна спадкоємність дійсно відчутна: повільні епізоди шостого періоду, як в темповому, так і на метричному рівні перегукується з особливостями кількох поетів-символістів: П. Верлен порушує регулярність віршу, А. Рембо практикує вільний вірш – верлібр, С. Малларме створює власну мову, де відсутні розділові знаки.

III розділ є самостійним, грає роль резюме твору (Ц.31), його доволі часто можливо послухати у концертному варіанті під назвою «*Le temps des lilas et le temps des roses*» («Час бузку та пора роз»). У музичній тканині переплелися вокальна лінія та соло віолончелі. Лише на останніх тактах твору соло віолончелі передається гобою. Відбувається зміна тональності – *c-moll*, розмір $\frac{3}{4}$ темп *Lent et irisle* (Повільний та сумний).

Починається розділ з чотиритактового соло віолончелі, побудованому на мотиві *Другої теми*, що звучить на фоні акомпанементу у струнних інструментів.



У сьомому періоді першу фразу: «*Le temps des lilas et le temps des roses / Ne reviendra plus à ce printemps-ci*» (Час бузку та пора троянд / не повернуться цієї весни) супроводжує прозорий акомпанемент лише струнних інструментів, побудований на низхідному ході. Друга текстова фраза: «*Le temps des lilas et le temps des roses / Est passé, le temps des œillets aussi*» (Минув час бузку та троянд, / Час гвоздик теж пройшов) оркестрована більш насичено: партія соло переходить до альтів, дублюючих вокальну лінію, в перших тактах їх партії також простежується наявність *Другої теми*. Акомпанемент стає акордовим і звучить синкоповано у виконанні флейт та першого кларнету. Поступово в оркестрову тканину вплітаються і низхідні інтонації з *Першої теми* у послідовному виконанні флейт та скрипок, контрапунктуючи з інтонаціями *Другої теми* у виконанні соло валторни.

У «Часі бузку» проявляється одна з особливостей композиторського стилю Е. Шоссона – використання паралельних септакордів, що стає характерною рисою в кінці століття і зустрічається у багатьох композиторів-імпресіоністів, зокрема в музиці К. Дебюссі. Гнучкість і нестійкість ритму в оркестровому вступі сьомого періоду, побудованого на пунктирі у перших скрипок та синкопах у других скрипок надають невловимий образ через відсутність чіткої метричності. Пластичність музичних фраз певним чином передуює мелодичним особливостям М. Равеля або К. Дебюссі і визначає випереджувальне сприйняття майбутньої французької музики.

У восьмому періоді (Ц.32) супровід збагачується оркестровими фарбами, передаючи у музиці поетичний текст: *Le vent a changé, les cieux sont*

moroses (Вітер змінився, небо похмуре) – у скрипок виникають «коливаючі» звороти шістнадцятими тривалостями.

Дев'ятий період (Ц.33) звучить у *F-dur* з елементами *Першої теми* – по черзі у виконанні флейт, кларнетів та гобоїв. На словах «*Oh! joyeux et doux printemps de l'année*» (Ой! радісна і солодка весна) в оркестрі змінюється темп *plus animé* (жвавіше), вокальна партія насичена хроматизмами, набуває схвильований характер, підкреслений в акомпанементі тремоло струнних інструментів, висхідними та низхідними пасажними тріолями у арфи.

Рядок *Hélas! que ton baiser ne peut l'éveiller!* (На жаль! Твій поцілунок не може її пробудити!) є кульмінацією всього розділу. У вокальній партії у високій теситурі на слові «*Hélas*» (*на жаль*) звучить найвища нота *fis*, у оркестрі вона підкреслена флейтами в октаву, кларнетами, трубами та першими скрипками. Обрання доволі різкого тембру флейти у верхньому регістрі у поєднанні з напруженим звучанням кларнета, металевого відтінку труби та пронизливих нот верхнього регістру у вокаліста справляють вражаючий ефект на слухача.

Десятий період (Ц.34): як у поетичному тексті, так і у музичному супроводі з'являється повільне згасання бурхливих пристрастей: *Et toi, que fais-tu ? pas de fleurs écloses, / Point de gai soleil ni d'ombrages frais* (А ти чим займаєшся? немає квітів, що розпустилися, / Ні яскравого сонця, ні прохолодної тіні). Вокальна партія речитативного складу, що не має мелодичного розвитку, немов згасає. Її супроводжують лише струнні інструменти, партія яких звучить непевно, жалібно, повторюючи хід по тонічному тризвуку синкопованим ритмом на *pp*. На останніх словах твору «*Avec notre amour est mort à jamais*» (З нашою любов'ю все померло назавжди) змінюється темп *Lent* (*Повільно*), на акомпанементі струнних інструментів у сольній партії віолончелі з'являється *Друга тема*, на котру накладається соло кларнету. Соло гобою на *Другій темі* у *c-moll* на затихаючому фоні струнних інструментів, валторн, труб та синкопованих терціях у кларнетів з ферматним

«зависанням» у фіналі зупиняє «прекрасну мить» *«Poème de l'Amour et de la Mer»* Е. Шоссона-М. Бушора.

У музично-поетичній кодї «Смерті любові» відображено повільне згасання бурхливих пристрастей, вокальна партія, відповідно до принципу «екстремального достатку декоративності», втрачає подальшого мелодичного розвитку, хвильова лінія теми-зерна випрямляється і завмирає. Вокальна мелодія перетворюється «на педаль», як і у оркестровій партії. Фінал твору сприймається як ремінісценція його початку: якщо спочатку з тиші оркестрової педалі народжувалась хвиля, то у фіналі хвиля поступово згасає та згортається у точку. Сугестивність такої музики сприяє сублімованому чи ідеалізованому всесвіту, характерному для символістських концепцій. Декоративність поступається місцем прекрасній статиці.

Французький композитор відмовляється від надто складних фраз, Е. Шоссон налаштований на пошуки того, що дозволяє дослідити таємниці символіки поезії М. Бушора. З цього приводу французький музичний критик та імпресаріо Артур Данделот писав: «Одного разу Ернест Шоссон сказав мені, що чим старше він ставав, тим більше намагався спростити свої нові творіння» [93, с. 46] (*пер. мій – А. М.*). Розвиток стилю композитора характеризується не стільки ускладненням музичного тексту, скільки досягненням шляхетної простоти.

У музичному тексті вокального циклу Е. Шоссона на слова М. Бушора спостерігається взаємодія ідеалістичного та реалістичного, зовнішньо-картинного та внутрішньо-прихованого, що є основою «Поєми». Це розкривається через домінування двох наскрізних інтонаційних графем: 1) із статички народжується тема-зерно, з котрого починається хвилеподібний рух, а потім рух перетворюється у статику, тобто, спочатку відбувається розгортання, а далі згортання; 2) принцип розростання теми-зерна до теми-мелодії, котра має зламану структуру – це інтонема хвилі.

У «Поємі любові та моря» образотворчі, картинні асоціації посилюються наданням музичній формі твору рамкової композиції, тобто, морський рух

нібито обрамляється інтонею хвилі. У функції «рами» надає вступ та кода, що символізують народження руху Любові-Моря та його зупинення. Поруч з тим, в цій рамковій композиції спостерігається відображення такої художньо-конструктивної ідеї, як перехід від початку до кінця і навпаки. Оскільки рух повторюється за колом, «Поема» набуває форми циклічності.

У вокальному циклі Е. Шоссона прослідковується подвійний код на рівні слова, музики, живопису. Якщо поетична символіка віддзеркалена у музичному тексті, то від символіки живописної композитор використовує 2 принципи французького художника Г. Моро: «принцип прекрасної інерції» та «принцип екстремального достатку декоративності». Поетична символіка має 4 внутрішні символічних рівня: слово, філософія, живопис, музика. Таким чином, відбувається примноження символічних змістів «Поєми любові та моря».

Отже, символічні ряди, що утворені трьома видами мистецтва, разом з філософією, набувають партитурний характер. Символіка кожного рівня сама по собі цінна, а якщо їх розглядати як партитуру, по вертикалі та по горизонталі, їх цінність значно збільшується.

3.2. 1. Виконавський код вокального циклу «Поєма любові та моря» Е. Шоссона-М. Бушора.

Виходячи із історично-орієнтованого виконавства, у процесі прочитання «*Poème de l'Amour et de la Mer*» необхідно спиратися на вислови сучасників Е. Шоссона та М. Бушора щодо до того, якими мають бути виконавські установи у відповідні часи, тобто наприкінці ХІХ століття.

Окрім історично-орієнтованого виконавства важливого значення набуває контекст. Американський соціолог та культуролог Вільям Ллойд Уорнер зазначає, що «будь-яка інтерпретація, котра характеризує контакти взаємодії, одночасно знаходиться у більш широкому полі, “системі дій” <...> Існують структурні контексти, що співпадають з особливостями коду і кодування як сталості структури, так і її втілення в контекст» [208, с. 186].

В. Л. Уорнер акцентує увагу на трьох типах символів, що співпадають з визначенням кодів – референційних, евокативних, проміжних. Референційні використовуються серед науковців, евокативні пов'язані із вираженням почуттів, проміжні поєднують перші та другі. З точки зору теорії В. Л. Уорнера, поняття «співак» можливо трактувати як «реалізатора» системи символів, що має функції збереження стильових особливостей композитора, вербальної мови та емоційних почуттів, котрі виникають при аналізі музично-поетичного тексту. Вокальна інтерпретація – це розкриття особистості виконавця, у співі віддзеркалюється його душа, а вокальний тембр – це своєрідний згусток емоцій та одночасно інтерпретаційний (евокативний) код співака.

Слід зазначити, що інтерпретаційні коди проявляються наново при кожному виконанні твору і його демонстрації новій слухацькій аудиторії, оскільки це нескінченний творчий процес. У цьому процесі існує художній задум автора виконавця і реалізація такого задуму. Проте не завжди задум та реалізація співпадають, різницю між ними франко-американський художник авангарду Марсель Дюшан [100, с. 32] називає «коефіцієнтом мистецтва» (*The Art coefficient*). У будь-якому художньому процесі завжди взаємодіють два суб'єкти — художник та глядач (слухач), саме тому, за М. Дюшаном, виконання твору мистецтва а, отже, і вчинення творчого процесу, здійснюється і реципієнтом, який дешифрує та осмислює цінність твору мистецтва, тобто, відносно до вокального циклу «Поема любові та моря», рефлексії М. Бушора, Е. Шоссона, виконавців-співаків, інструменталістів оркестру співвідносяться з рефлексією слухача, який трансформується у співтворця вокального циклу.

У творчому процесі спостерігаються дві фази виконавської концепції створення, зокрема вокального циклу «Поеми». Перша – фаза дешифровки, тобто, відбувається виконавський аналіз музично-поетичного тексту. Друга – слухацьке декодування. Слід зазначити, що виконавець з одного боку, дешифрує авторський текст, а з іншого – створює новий рівень художніх

символів. Однак у художньому процесі приймають участь не тільки два суб'єкти, вокаліст та слухач долучаються до композитора, який інтерпретує поетичний текст, та поета, що інтерпретує навколишню дійсність. На висоті художньої інтерпретації знаходиться вокаліст, музикант, виконавець. Саме він повинен системно осягнути всі авторські коди, декодувати їх, а потім на новому рівні закодувати, тобто, через тембр свого голосу розкрити своє розуміння «Поєми», у котрому поєднуються всі авторські коди. І тільки потім починається час дешифровки вокального циклу слухацькою аудиторією.

Коефіцієнт мистецтва існує на кожному етапі творчого процесу. Сумнівно, що можливо встановити точний коефіцієнт мистецтва між задумом поета та його кінцевим результатом, проте вся сукупність шоссонівських версій «Поєми», а саме, для високого голосу та парного складу симфонічного оркестру, для середнього голосу та парного складу симфонічного оркестру, для високого голосу у супроводі струнного квартету та фортепіано та для середнього голосу у супроводі струнного квартету та фортепіано, надає розуміння авторського задуму.

Вокально-художня інтерпретація «Поєми» Е. Шоссона передбачає не просте заучування фонетичних і орфоепічних особливостей французького тексту, а й розуміння відповідного контексту, оволодіння технічними прийомами, котрі співвідносяться з національною вокальною школою Франції, акцентування уваги на звуковому відображенні, оскільки звук віддзеркалює певну естетику тої чи іншої доби, що відчутно у виконавській манері. Закономірно, що семіотичний підхід у виконавському мистецтві набуває особливої важливості, а самому виконавству надається значення метакультурного феномену. Саме цей аспект підкреслений у монографії В. Г. Антонюк: «семіотичний тезаурус вокального мистецтва – золотий перетин його теорії та культурології – уможлиблює визначити його практичну полімовність як своєрідний соціокод, який, будучи провідником для зв'язку різних типів культур, фіксує загальноприйняті сенси певної культури» [1, с. 67].

Спільною метою багатьох сучасних виконавців є здобуття якості перфектного виконавства. Для цього необхідно дотримання декількох умов, серед котрих: національний контекстний підхід, історично-орієнтована інтерпретація, оволодіння вокальними технічними прийомами, наявність певної виконавської манери, у якій втілена естетика тої чи іншої доби, необхідний різнобарвний вокальний тембр – концентрація відповідних емоцій, що змінюються у процесі відображення змін внутрішнього стану людини. Звичайно, що головна умова перфектного виконавства є наявність таланту. Все перелічене тільки посилює обдарованість співака.

Перфектне виконавство вокальної музики у стилі імпресіонізму базується на методах вокальної педагогіки ХХ століття, яскравим представником якої є Рауль Дюгамель. На його думку, треба «виховувати так званий “емоційний тембр”, здатний передавати зміни внутрішнього стану людини. Він має бути основою співу. Якщо будуть координовані дії всіх чинників голосового апарату, то і звук стане повним, об'ємним, звучним, на опорі» [13, с. 121]. Співацькій манері у процесі виконання імпресіоністичних творів властиві (відповідно Раулю Дюгамелю) приголомшливе багатство фарб, широка темброва палітра, ярка динамічна нюансировка, на протизвагу звучанню «звуку на опорі», що так не характерно для вокальної естетики межі кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Досягти такого ефекту можливо дотримуючись певної професійної техніки. Вокальне звуковидобування в основному складається з коливальних рухів голосових зв'язок, ініційованих і підтримуваних потоком повітря з легенів [202, с. 24]. Контроль висоти у співі досягається поєднанням напруги та геометрії м'язів гортані та підгортанного тиску [там само]. Голосова порожнина та її геометрія виконують функцію фільтра, котрий створює частотні смуги підвищеної потужності у голосовому звуці [107, с. 53]. Однак звукові модуляції різняться, залежно від мети вокалізації, тобто, від бажання передати слухачеві певну емоцію, наповнену змістом у власній співацькій манері. Саме надання голосу певної «камерності», різноманітної кольорової

палітри, дотримання необхідних нюансів і є тою виконавською співацькою манерою, без якої неможливо передати символіку музично-поетичного тексту досліджуваного вокального циклу.

При аналізі виконавських версій «Поєми любові та моря» М. Бушора-Е. Шоссона виникає ланцюг послідовностей: актор, співак, композитор, поет, оркестр, інструмент. Специфічною ознакою вокальної інтерпретації є стійка система умовних кодів або символів (за О. Афоніною), котрі втілюють особливості музично-поетичного тексту. Отже, виконавська інтерпретація вокального циклу «Поєма любові та моря» спирається на символіку, що існує в музиці Е. Шоссона та поезії М. Бушора. Для виконавця інтерпретувати «Поєму» означає перекласти вербально-музичний знак на власно-тембрально-звуковий, урахувуючи, що і за одним, і за іншим стоїть репрезентація ментального світу автора. Тембрально-емоційна забарвленість голосу виконавця і є тим кодом, котрий у процесі прослуховування декодує слухач.

Розумінню «Поєми» сприяє висловлювання швейцарського музикознавця та скрипаля Тео Хірсбруннера [134, с. 85]: «звук, ледь видобутий, поступається часові; він живе смертю – це великий символ! Але він стає відгомонам, це завжди заклик до чогось невідомого, таємничого, це аромат, прояв душі». Ця цитата актуальна, оскільки занурює у контекст французького вокального циклу, виконавцю не треба налаштовуватися на якусь конкретику, звук тлумачиться як луна чогось невідомого, таємничого, незбагненого. Це евокативний код виконавця.

В Україні вокальний цикл «Поєма любові та моря» Е. Шоссона не має своїх виконавських традицій, тому є доцільним розглянути інтерпретації цього твору зарубіжними співаками.

Вікторія де Лос-Анхелес (1923 – 2005) (сопрано) – відома іспанська оперна співачка. Неодноразово виступала у Паризькій опері в партії Маргарити з опери Ш. Гуно «Фауст»; 1950 року відбулися її дебюти в Лондоні (Мімі в «Богемі», Ковент-Гарден), Мілані (Аріадна в «Аріадні на Наксосі» Р. Штрауса, Ла Скала) та на Зальцбурзькому фестивалі. У 1951 – 1961 рр.

Вікторія де Лос-Анхелес багаторазово співала у Метрополітен-Опера у Нью-Йорку. У 1961—1962 роках брала участь у Байройтському фестивалі (партія Єлизавети у «Тангейзері»). З початку 1960-х років виконавиця сконцентрувалася на концертно-камерному репертуарі.

Іспанська вокалістка ідеально «створена» для ліричних епізодів вокального циклу «*Poème de l'amour et de la mer*» Е. Шоссона, завдяки власній вродженій манері виконання творів у стилі імпресіонізму і зразковій дикції. Єдине, про що можливо шкодувати, так це про те, що її голос не має тієї широти, драматизму, котрі бажані і так очікувані під час прослуховування певних епізодів «*Poème de l'Amour et de la Mer*». Однак у ліричні частини, наприклад, спочатку 1 розділу «Квіти вод» вражає її звучання на *mezzo-voce*, здається, що голос поступово витончується і, нарешті розчиняється у повітрі. У запису оркестр дещо не відповідає виконавським задумам співачки, але його напрямок достатньо зрозумілий. Запис зроблений давно – 1969 рік, пропри все, ця версія по-своєму розкішна. Між тим, голос сопрано Вікторії де Лос-Анхелес здається надто витонченим та легким для цього вокального циклу. У кольоровому спектрі співачки превалюють світлі тони. Неперевершені її «замальовки» морського пейзажу, котрі відбивають сяюче, залите сонцем щастя, що лине в чуттєвих арабесках до «неба, у якому віддзеркалюється колір її очей».

Відповідно до символістсько-імпресіоністичного стилю співачка досягає такої легкості та плинності, що її фактично «безшовне» з'єднання «*Et sur le sable fin qu'elles viennent baiser / Roulent d'éblouissantes lames* (І дрібний пісок, який вони цілують,/ Котяться сліпучі хвилі) передає відчуття безперервності хвильового потоку тепла та любові. Незначне акцентування французького увулярного приголосного «*r*» додає враження оксамитового рокоту, що привносить у дикцію співачки неповторний шарм та красу. «Поєми» – це дійсно оспівування мальовничої природи та обожнювання жіночої вроди, це перлина доімпресіонізму, що ретельно «відполіровані» де Лос-Анхелес, яка залишається у пам'яті слухачів на довгі роки.

Жерар Сузе (1918 – 2004) – французький співак (баритон). Він один із найкращих інтерпретаторів камерної музики у жанрі *mélodie* з часів Шарля Панзера та П'єра Бернака. Оперна кар'єра співака почалася у 1947 році з опери-буффа «Сегрето заміжжя» та «Таємного браку» Д. Чимарози. Його партії Енея (Г. Перселл, «Дідона та Еней»), Орфея (Монтеверді «Орфей») визначили розквіт у оперній кар'єрі співака. До вдалих партій виконавця можливо долучити Дон Жуана з однойменної опери В. А. Моцарта, графа Альмавіву (В. А. Моцарт «Одруженні Фігаро»), Леско та Графа де Гріє (Ж. Масне «Манон»), Мефістофеля з «Осуд Фауста» Г. Берліоза. Одна з улюблених та найуспішніших ролей співака – роль принца Голо з опери К. Дебюссі «Пеллеас та Мелізанда». Починаючи з 1960-х років Ж. Сузе продовжує співацьку кар'єру, проте вже як камерний співак. Маючи неабиякі лінгвістичні здібності, він завжди намагався співати мовою оригіналу, і його виконання пісень Ф. Шуберта, Р. Шумана, Х. Вольфа було настільки досконалим, що митця мимоволі порівнювали зі славетним Д. Фішером-Діскау. Критики вважають, що вони мали різні виконавські манери: Д. Фішер-Діскау – більш інтелектуальну, а Ж. Сузе – більш чуттєву [163].

Інтерпретація вокального циклу «Поєми любові та моря» Жераром Сузе привертає особливу увагу, оскільки виконавець є носієм французької мови. Його зразкова дикція та відчуття особливого мистецтва французької мелодики здатні приділити вагу кожному слову, кожній ноті, а у поєднанні з чистим та гнучким баритоном співака – сугестивно впливають на слухацьку аудиторію. Найбільш вражаючою у виконанні Ж. Сузе є третя частина – «Смерть любові». Темна забарвленість голосу виконавця надає віршам М. Бушора певної меланхолії, котра поступово набуває майже божевільного характеру. І це настільки приголомшує, що оркестр залишається як би на задньому плані, хоча Е. Шоссон у цьому творі провідну роль надає саме оркестрові, завдяки котрому поетичні фрази ніби «огортаються» хвилястою та меланхолійною атмосферою музичних фарб.

Прослуховуючи виконавську версію Ж. Сузе, здається, що співак не зовсім дотримується історично-орієнтованого виконавства, а скоріше гіпотези американського музикознавця та музичного критика Річарда Тарускіна, який наполягав на тому, що важливіше бути «справжнім голосом свого часу», ніж «уявним голосом історії» [199, с. 166]. Однак емоційна насиченість співака настільки переконує, що навіть деякі відхилення від традиційної виконавської манери, не псують приємне враження від почутого.

Відома безліч виконавських версій вокального циклу «Поєми любові та моря», і багато з них оригінальні та достатньо обґрунтовані, проте розглянуті інтерпретації В. де Лос-Анджелес та Ж. Сузе максимально наближені до перфектного виконання.

Висновки до Розділу 3

У цьому розділі виявлені символічні принципи вокального циклу «Поєма любові та моря» Е. Шоссона-М. Бушора. Перший принцип полягає в ідеї про двосвітовість реального та потойбічного, втілення таємних сенсів за допомогою символів. Символіка самої назви твору «Поєми» вирізняється багатозначністю. Обидва головні образи – Любов та Море символізують і життя людини, і її почуття, і її перебування у світі буттєвого та вічного. Другий символічний принцип «Поєм» базується на таких методах, як романтизм та символізм, що проявляється в автобіографізмі твору, спостереженні єдності природи та людини, і, разом з тим, у містичних мареннях ліричного героя.

Спираючись на характеристики особистості М. Бушора, надані представниками сучасного інтелектуального оточення поета та його побратимами по перу, визначений ланцюг парадоксів французького митця: містик та реаліст, витончений парнасист та улюбленець народної аудиторії, намагався налагодити свої стосунки з Богом і разом з тим, був дуже земною людиною. Установлена ціла низка іпостасей М. Бушора, що підтверджує його безмежну творчу обдарованість: солдат, святий та громадянин (за словами П. Верлена); драматург, актор та ляльковий майстер; педагог, літератор,

філолог. Оцінювання поета знаходиться у контексті поєднання ідеалістичного та реалістичного. Той ланцюг парадоксів, що був притаманний М. Бушору, проявився і у його «Поємі любові та моря», зокрема, піднесене та земне, праведне та грішне. Іншими словами, цей твір є автопортретом французького митця.

Поєднання ідеалістичного та реалістичного спостерігається і у художньому хронотопі «*Poème de l'Amour et de la Mer*», що складаються з двох поем, у котрих прослідковуються минуле, сьогодення та майбутнє ліричного героя (весна, літо, осінь). У викладенні вербального тексту твору відбувається тяжіння М. Бушора до романтизму, символізму та містицизму. Використовуючи методику О. Рощенко щодо аналізу музично-поетичного тексту, основаної на телескопажі, доведено, що на рівні символічних назв поем, М. Бушор вже закладає «анотацію» змісту всього твору. Рощенковський телескопаж призначений для виявлення принципів символізму, і може бути використаний виключно для аналізу поетичного тексту мовою оригіналу. «Поєми» насичені символами, серед котрих головні – це парні символи: *L'amour- la Mer* (Любов-Море); *la Fleur-des Eaux* (Квітка-Води); *la Mort- l'Amour* (Смерть-Любов).

У дослідженні підкреслено, що символічний код поетичного тексту твору містить вербальні та інтермодальні (зір, аромати) складові. Поезія французького митця іконічно відображає у своїй структурі сили природи, що резонансні з внутрішнім світом ліричного героя у період його взаємного кохання, і безжалісно відсторонені під час його самотності.

Повторення однакових або однорідних приголосних (алітерація) у «Поємі» М. Бушора додає їй надзвичайну звукову виразність та музикальність. На асоціативному рівні близькість поезії французького митця з картинами художників-імпресіоністів підтверджує подвійне кодування «*Poème de l'Amour et de la Mer*» на рівні слова, живопису, музики.

Взаємодія ідеалістичного та реалістичного, зовнішньо-картинного з внутрішньо-прихованим, що є основою «Поєми», спостерігається і у

музичному тексті вокального циклу Е. Шоссона на слова М. Бушора. Це розкривається через домінування двох наскрізних інтонаційних графем: 1) із статички народжується тема-зерно, з котрого починається хвилеподібний рух, а потім рух перетворюється у статику; 2) принцип розростання від теми-зерна до теми-мелодії, що має зламану структуру. Єдиний інтонаційний виток – це інтонема хвилі.

Спільні принципи символізму поєднують музичні та поетичні ряди вокального циклу, що проявляється, наприклад, у використанні символіки живописного походження. У Розділі 3 така символіка декодується: у музичному тексті через 2 принципи французького художника Г. Моро (1826 – 1898): принцип «прекрасної інерції» та принцип «екстремального достатку декоративності», котрі декодовані авторкою даної дисертації; у поетичному тексті – через «Закон загальної аналогії» Ш. Бодлера (1821 – 1867).

У Розділі 3 виявлені символічні ряди музично-поетичного тексту «Поєми» на рівнях: слова, музики, живопису, натурфілософії, Поетична символіка поєднуючись з музичною, доповнюють одна іншу, отже, примножують символічні змісти вокального циклу як синтезу мистецтв.

У процесі виконавської інтерпретації «Поєми» спостерігаються дві фази відтворення символістської ідей М. Бушора та Е. Шоссона: перша – фаза дешифровки, друга – нове кодування, вокаліст з одного боку, дешифрує музично-поетичний текст «Поєми», а з іншого – створює новий рівень художніх символів. Отже, виконавська інтерпретація завершує процес кодування/декодування символіки вокального циклу, котрий буде запропонований слухачській аудиторії.

У роботі зазначено, що перфектне виконавство «Поєми» має спиратися на три концепції: Є. Лазаревич [34], американського музикознавця, музичного критика Р. Тарускіна [199] та американського соціолога, культуролога В. Л. Уорнера [208]. Є. Лазаревич дотримується історично-орієнтованого виконавства, Р. Тарускін прихильник іншої думки і вважає, що важливіше бути «справжнім голосом свого часу», ніж «уявним голосом історії» [199,

с. 166] В. Л. Уорнер за контекстний підхід, що базується на ідеї евокативних символів – емоційних почуттів виконавця. Вокальний тембр вокаліста – це своєрідний згусток емоцій та одночасно інтерпретаційний (евокативний) код співака. Тембрально-емоційна забарвленість голосу виконавця і є тим кодом, котрий у процесі прослуховування декодує слухач.

У дисертації надані дві перфектні інтерпретаційні моделі «Поєми любові та моря»: іспанки Вікторії де Лос-Анджелес (сопрано) та француза Жерара Сузе (баритона). У першій моделі відчутно дотримання концепції Є. Лазаревич, у другій – Р. Тарускіна.

Отже, актуальним є виконання, де, з одного боку, відчутно відлуння часу створення вокального циклу, а, з іншого – привертає увагу трактування «Поєми» у контексті сучасної виконавського бачення.

ВИСНОВКИ

Виконання поставлених мети та завдань дозволяє дійти до наступних висновків:

1. Встановлено, що вокальна творчість, як і особистість Е. Шоссона, протягом тривалого часу неоднозначно оцінювалась у франко-англомовній науковій літературі. На основі вивчення об'ємних матеріалів (монографій, дисертацій, статей), історичний обсяг котрих охоплює 1880-і роки ХІХ – ХХІ ст., надано об'єктивну оцінку щодо життєтворчості французького композитора. Обґрунтовано, що головна причина суперечливих поглядів стосовно спадку Е. Шоссона полягає в тому, що на початку творчого шляху композитора було важко розглянути геній художника, оскільки у нього виникав великий розрив не тільки між мрією та дійсністю, а і між світобаченням та творчою настановою. У визначенні художнього світу французького композитора привертає увагу та загадковість, що була притаманна Е. Шоссонові: з одного боку, це заможна і респектабельна молода людина вищого світу, обдарований музикант, а з іншого – йому властива незадоволеність та самобичування, котрі набували хворобливих форм перфекціонізму. Спираючись на твердження самого Е. Шоссона, головна драма композитора – його нереалізованість.

2. Проведено перегляд періодизації творчості Е. Шоссона на основі вивчення відомих праць шоссонознавців (американських дослідників – Б. Морончіні, Чен-Цзюй Чан, французьких музикознавців Ж.-М. Варшавський, А. Латам та Ю. Ханон). Такий перегляд обумовлений наявністю у вже існуючих періодизаціях цілої низки розбіжностей. Запропонована автором дослідження періодизація базується на змінах у галузі художньо-творчого мислення французького митця, котрі проявилися в оновленні музичної мови та логічної композицій, а також уточнені часу появи знакових творів з часовими рамками періодів. Розроблений у дисертації розподіл творчості Е. Шоссона на три періоди (ранній – пізньоромантичний,

1877–1886, середній – мікстовий, 1886–1889, та завершальний, відмічений рисами індивідуальної творчої манери, передімпресіоністський, 1889–1899).

3. Доведено, що на різних періодах творчості композитора домінували такі творчі методи як романтизм, імпресіонізм, символізм. Пошук художніх методів Е. Шоссона завершується затвердженням індивідуального стилю у третьому періоді. Упродовж цього часу був створений вокальний цикл Е. Шоссона «Поєма любові та моря», другий та останній вокальний цикл «Теплиці», в яких помітна стилістична спільність з новітньою символістсько-імпресіоністською течією. У творах цього періоду спостерігається знаходження власного стилю, так і тяжіння до безкінечних експериментів, бажання охопити музичний світ у всій його різнобарвності.

Доведено, що композитор вживав 2 основні принципи: 1) двосвітовість реального та потойбічного, втілення таємних сенсів за допомогою символів; 2) автобіографізм, спостереження єдності природи та людини, і, разом з тим, містичні марення. Поетичний код заключений у слові, натурфілософії, живописі, музиці. Музичний код – у музиці, слові, живописі. Виконавський код – у вокальному тембрі співака та музичних інструментів.

4. Семіотичний аналіз вокального циклу Е. Шоссона «Теплиці» на слова М. Метерлінка, виходячи із прийому «подвійного кодування», довів, що унікальний зміст цього твору тлумачений як наслідок чотирирівневого кодування, утвореного взаємодією слова, музики, живопису та виконавства.

Різноманітні коди «Теплиць» здатні утворювати нові на вербальному та музичному рівні, що пояснюється використанням символіки кольору, котрий стає тим додатковим кодом, що прояснює символіку поезії та музики. Отже, використовується прийом «подвійного кодування», котрий при аналізі вокального циклу допомагає розкрити глибинні змістовні сенси опусу. Для розуміння кольорової символіки поетичного тексту в дисертації здійснюється додатковий інтермедіальний аналіз, що базується на перетинах поглядів М. Метерлінка та В. Кандінського. Запропонована світло-кольорова партитура вербального тексту «Теплиць» дозволяє поринути у його глибини

та увійти в емоційний стан меланхолії, відчаю, нудьги. Такі стани у музиці Е. Шоссона продиктовані змістом поезії М. Метерлінка. «*Serres chaudes*» – це своєрідний театр, єдиним актором у якому постає виконавець. Нескінченна трансформація афектів у кожному номері сприймається як зміна театральних декорацій, при цьому «теплиця-сцена» залишається повсякчасною, тобто, невербальний код в умовах поетичного тексту М. Метерлінка вербалізується. Системне декодування художнього тексту дозволяє виконавцям вловити необхідну емоцію та донести її до слухачів, отже, не спотворити авторську ідею.

5. Розкрито, що спільні принципи символізму поєднують музичні та поетичні ряди вокального циклу «*Poème de l'amour et de la mer*», що проявляється у використанні символіки живописного походження. Аналіз «Поєми» свідчить про те, що поетичний текст насичений символами, серед котрих головні – це парні символи: *L'amour- la Mer* (Любов-Море); *la Fleur-des Eaux* (Квітка-Води); *la Mort-l'Amour* (Смерть-Любов). Поезія М. Бушора містить інтермодальні (зір, аромати) складові, у музиці використовується живописна символіка, що знаходить підтвердження завдяки двом принципам французького художника Г. Моро – «принцип прекрасної інерції» та «принцип екстремального достатку декоративності». Образ Любові, і образ Моря у «Поємах» пов'язані з єдиним інтонаційним витоком – це інтонація хвилі. Поетична символіка поєднуючись з музичною, доповнюють одна іншу, і, отже, примножують символічні змісти вокального циклу.

6. У дисертації сформульований зразок перфектного виконавства «Поєми»: дотримання історично-орієнтованої інтерпретації, оволодіння вокальними технічними прийомами, наявність шляхетної виконавської манери, в котрій втілена естетика доби імпресіонізму, необхідний різнобарвний вокальний тембр – концентрація відповідних емоцій, що змінюються у процесі відображення змін внутрішнього стану головного героя. Передумовою перфектного виконавства є наявність таланту. Проведено порівняльний аналіз вокального циклу «Теплиці» у виконанні канадця

Б. Лапланта з концертмейстером Ж. Лашанс, та норвежки Б. Сміт з піаністом Е. Реттінгеном, завдяки якому доведено, що співак ближче до ідей М. Метерлінка, а співачка – до театралізації. Порівняльний аналіз виконавських версій «Поєми любові та моря» двох співаків – іспанки В. де Лос-Анхелес і француза Ж. Сузе переконує, що їх інтерпретації відповідають умовам перфектного виконавства. Проте В. де Лос-Анхелес тяжіє до історизму, а Ж. Сузе не втілює історично-орієнтовані принципи виконавства.

У процесі виконавської інтерпретації «Поєми» спостерігаються, що вокаліст, з одного боку, дешифрує, а з іншого – створює новий рівень художніх символів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект. монографія : 2-ге вид. Київ. : Українська ідея, 2001. 144 с.
2. Асатурян А. Камерно-вокальний стиль К. Дебюссі у контексті музичного символізму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 19 с.
3. Афоніна О. Коди культури і «подвійне кодування» в мистецтві : монографія. Київ : НАКККіМ, 2017. 314 с.
4. Афоніна О. Культурний код і "подвійне кодування" в мистецтві : автореф. дис. ... д-ра. Київ, 2018. 36 с.
5. Барт Р. Від твору до тексту (переклад Юрія Гудзя). *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / Львів. держ. ун-т ім. Івана Франка. Центр гуманіт. дослідж., Наук. т-во ім. Шевченка; за ред. М. Зубрицької. Львів, 1996. С. 378–384.
6. Белік-Золотарьова Н. Виконавське трактування фантастичних образів опери М. Леонтовича «На Русалчин Великдень» // *Музикознавча думка Дніпропетровщини.* - 2022. - Вип. 22. - С. 253-265.
7. Біблія. Книги Священного Писання Старого і Нового Завіту: в українському перекладі з паралельними місцями / пер. Патріарха Філарета (Денисенка). Київ : Вид-ня Київської Патріархії Української Православної Церкви Київського Патріархату, 2004. 1416 с.
8. Білоус В. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2005. 16 с.
9. Бодлер Ш. Поезії : пер. з фр. / ред.-упоряд. М. Москаленко; авт. вст. слова Д. Павличко; авт. післям. Д. Наливайко. Київ : Дніпро, 1999. 27 с.
10. Ван-Беве́р А. Морис Метерлінк : критико-біогр. очерк. М. : Скорпион, 1904. 43 с.
11. Варавкіна-Тарасова Н. Духовний зміст музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 20 с.

12. Гнатів Т. Музична культура Франції рубежу ХІХ–ХХ століть. Київ : Муз. Україна, 1993. 207 с.
13. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ. 1997. 320 с.
14. Говорухіна Н. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р.Шумана, Х.Вольфа, А.Шенберга). : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2009. 154 с.
15. Горелік Л. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2006. 16 с.
16. Горюхіна Н. Обобщение как элемент художественного мышления. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования.* Киев, 1989. С. 47–54.
17. Деркач Л. Сильові механізми виконавської інтерпретації вокальної лірики (на матеріалі творів Д. Шостаковича, О. Чайковського, В. Золотухіна) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2012. 17 с.
18. Еко У. Острів напередодні / пер. Ю. Григоренко. Харків : Фоліо, 2016. 416 с.
19. Жаркіх Т. "Роетес роур Мі" як втілення творчого універсуму О. Мессіана : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2013. 160 с.
20. Жаркіх Т. Анрі Дюпарк в історії жанру *mélodie*. *Аспекти історичного музикознавства* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 27. С.97–111.
21. Жаркова В. Дебюсси и М. Равель: два взгляда на проблему «диалога традиций». *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. Вип. 16. С. 202–207.
22. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) : монографія. Киев : Автограф, 2009. 528 с.
23. Зеленіна Н. Підтекст музичного твору: формування і функціонування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ. 2004. 16 с.

24. Зеринг Л. Метерлинк как философ и поэт / пер. с нем. М. Кадиш. М. : Современ. проблемы, 1908. 139 с.
25. Іван Ліствичник. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Іван_Ліствичник (дата звернення:
26. Ігнатенко М., Волков А. Інтерсеміотика. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 229–233.
27. Каган М. Морфологія мистецтва: історико-теоретичне дослідження внутрішньої будови світу мистецтва. URL: https://www.etnolog.org.ua/pdf/ebiblioteka/mystectv/teatr/kagan_m_s_morfologiya_iskusstva.pdf.
28. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 15 с.
29. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич-Київ, 2000. 100 с.
30. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір* / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Рильського НАН України. Київ, 2009. В. 3. С. 120–140.
31. Коновалова І. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ ст.: особистісні та діяльнісні аспекти : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Харків, 2019. 40 с.
32. Краснощок К. Композиторська інтерпретація художньо-естетичного спадку Ж. Кокто в творчості представників французького модернізму ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2012. 17 с.
33. Кудрявцев В. Камерно-вокальна творчість Ж. Массне: жанрово-стильові домінанти : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2021. 199 с.

34. Лазаревич Є. Концертне виконання давньої релігійної музики з погляду «історично орієнтованого виконавства». *Музикознавчий універсум. Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2018. Вип. 41. С. 248–261.
35. Лотман Ю. Символ у системі культури. *Вибрані статті* : в 3 т. / Ю. Лотман. Таллінн, 1992. Т. 1. С. 191–199.
36. Луковська С. Вокальні мініатюри К. Дебюссі на слова П. Верлена в контексті камерно-вокальної творчості композитора : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2005. 22 с.
37. Михайлова О. Поетика камерно-вокальної лірики Франсіса Пуленка : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 19 с.
38. Міланіна А. Вокальний цикл Е. Шоссона на вірші М. Метерлінка «Геплиці»: взаємодія художніх світів. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро, 2022. Вип. 22 (1, 2022). С. 371–384. DOI 10.33287/222228
39. Міланіна А. Ернест Шоссон: періодизація творчості в контексті становлення стилю. *Аспекти історичного музикознавства* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 22. С. 112–128. DOI 10.34064/khnum2-2707
40. Міланіна А. Музично-поетична символіка «Poème de l'Amour et de la Mer» М. Бушора – Е. Шоссона. *Вісник нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2023. № 1. С. 326–331. DOI 10.32461/2226-3209.1.2023.277691
41. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 48–53.
42. Москаленко В. Стиль музиканта-виконавця як фактор інтерпретації твору. *Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2011. Вип. 2. С. 11–16.
43. Нечепуренко В. Вокальна творчість Габрієля Форе: шляхи формування жанру *mélodie* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2015. 19 с.

44. Ніколаєвська Ю. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : Факт, 2020. 576 с.
45. Ніколаєвська Ю. Символ дзеркала в музиці: від метафори до метафізики образу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 18 с.
46. Рощенко (Аверьянова) Е. Число и имя в новой мифологии музыкального романтизма (нумерологический и ономотологический методы анализа музыки) : монографія. Харків : ХНУРЕ, 2007. 126 с.
47. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2010. 36 с.
48. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості: монографія. Львів : Сполом, 2008. 320 с.
49. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : дис. д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 434 с.
50. Тимофеева К. Интерпретология в системе современного музыкознания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2011. Вип. 32. С. 177–187. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2011_32_18 (дата звернення: 26.10.2022).
51. Флоренский П. Имена. Мастера. Философия. Харьков : АСТ, Фолио, 2000. 448 с.
52. Ханон Ю. (2022). Эрнест на месте Амадея, [http://khanograf.ru/arte/Эрнест_Шоссон,_артефакты_\(Эрик_Сати._Лица\)](http://khanograf.ru/arte/Эрнест_Шоссон,_артефакты_(Эрик_Сати._Лица)) (дата звернення: 07.11.2021).
53. Хуторська А. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 17 с.
54. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності. *Слово і час*. 2014. № 11. С. 49–60.

55. Цурканенко І. Гендерна семантика в дослідженнях виконавського процесу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр./ Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29. С. 424–433.
56. Чекан Ю. До питання визначення предмету історії музики. *Музично-історичні концепції в минулому і сучасності* : матеріали міжнар. наук. конф. Львів, 1997. С. 17–23.
57. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 20. С. 218–228.
58. Шаповалова Л. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2008. 34 с.
59. Шекспір В. Буря / пер. Микола Бажан. *Шекспір В. Твори* : в 6 т. Київ : Дніпро, 1986. Т 6. С. 366–437.
60. Шип С. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2002. 42 с.
61. Шоссон Ернест Амедей : фр. композитор и муз. деятель. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1202735> (дата звернення: 12.04.2020).
62. Anfilova, S., Kucherenko, S., Mizitova, A., Pidporinova, K., & Sediuk, I.(2020). “The Own-The Borrowed” in Artistic Culture of the 20th-21stCenturies. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(1), 258-272.
63. Arrivé M. *À la recherche de Ferdinand de Saussure*. Presses Universitaires de France, 2007. 240 p.
64. Barricelli J.-P., Weinstein L. *Ernest Chausson: the Composer's Life and Works*. Oklahoma : University of Oklahoma Press, 1973. 241 p.
65. Baudelaire Ch. *Les Fleurs du Mal*. Pocket. 2018. 192 p.
66. Baudelaire Ch. *Œuvres complètes*, Paris : La Pléiade, 1956, p. 291.
67. Baudelaire Ch. *Poems*. The World's Poetry Archive. 2004. 526 p. URL: <https://www.poemhunter.com/charles->

- baudelaire/ebooks/?ebook=0&filename=charles_baudelaire_2004_9.pdf (дата звернення: 17.04.2023).
68. Beltrando-Partier M.-C. Histoire de la musique. La musique occidentale. Moyen Age à nos jours / sous la direction de. Paris : Bordas, 1995. 639 p.
 69. Benveniste É. Problèmes de linguistique générale II, Paris, Gallimard, 1974, 288 p.
 70. Bernac P. The interpretation of French Song. New York : Norton, 1970. P. 221 – 229.
 71. Bernstein L. What Does Music Mean? URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NarfmBpSfLE> (дата звернення: 12.04.2022).
 72. Blom E. Review of Books. Music and Letters, Volume XIII, Issue 3.1932. 341 p.
 73. Bohr N. The penetration of atomic particles through matter. KØBENHAVN. 1948. URL: <https://gymsarkiv.sdu.dk/MFM/kdvs/mfm%2010-19/mfm-18-8.pdf> (дата звернення: 12.04.2022).
 74. Bouchor M. Chants Populaires pour les Écoles (Recueil M. Bouchor et J. Tiersot), Deuxième série. Livre du maître, Paris, Hachette, 1903. 142 p.
 75. Bouchor M. Les poemes de l'amour et de la mer. Book on Demand Ltd. 2014. 330 p.
 76. Bouchor M. Les Symboles Classic Reprint. Edité par Forgotten Books, 2018. 353 p.
 77. Bouchor, Maurice. URL: https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclop%C3%A6dia_Britannica/Bouchor,_Maurice (дата звернення: 12.10.2022).
 78. Bourdieu P. Les Règles de l'art, op. cit., p. 396–397.
 79. Bretaudeau I. Le langage musical d'Ernest chausson: évolution, comparaisons stylistiques. Autour de Serres chaudes op. 24, mélodies avec piano. Lyon, 1995.
 80. Bretaudeau, I. Les melodies de Chausson: Un parcours de l'intime. Arles : ActesSud, 1999.

81. Caldwell St. The Choral musik of Ernest Chausson. *The Choral Journal* Vol. 58, No. 10 (MAY 2018). 28–43 p.
82. Cassou J. Le poète, dans Maurice Maeterlinck 1862-1962, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1962. 297 p.
83. Chailley J. D'une nouvelle de Tourguéniev au Poème de Chausson. *Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot*, . Paris, 1981. № 5. P. 107 111.
84. Champagne M. The French Song Cycle (1840–1924) with Special Emphasis on the Works of Gabriel Fauré : Ph. D. diss. University of North Carolina, 1994.
85. Charles de Spoelberch de Lovenjoul. VIII. Etude bibliographique sur les œuvres de Charles Baudelaire. *Les lundis d'un chercheur* (фр.) Paris: Calmann-Lévy (англ.)рус., 1894. P. 249–303. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Spoelberch_de_Lovenjoul_-_Les_Lundis_d%E2%80%99un_chercheur,_1894,_2e_%C3%A9d.djvu (дата звернення: 22.09.2022).
86. Chausson E. *Écrits Inédits: Journaux intimes, Roman de Jeunesse, Correspondance*. ed. Jean Gallois and Isabelle Bretaudeau. pref. Marius Constant. [Paris]: Éditions du Rocher, 1999.
87. Chiang C.-J. An Examination of the German Influence on Thematic Development, Chromaticism and Instrumentation of Ernest Chausson's Concert for Piano, Violin and String Quartet, Op. 21 : DMA diss. / University of Arizona. Arizona, 2006.
88. Cooper M. *French Music from the D. Faure*. London : New York Oxford University Press, 1951. 250 p.
89. Corbellari A. Subjectivité et objectivité dans la mélodie française des XIXe et XXe siècles. 2011. DOI: <https://doi.org/10.4000/narratologie.6485>
90. Chausson Ernest. *Encyclopedie de la musique*. Paris : Fasquelle, 1961. P. 114–115.
91. D'Indy V. Ernest Chausson. *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*. 2009. Vol. I (A-H). P. 267.

92. D'Indy V. Richard Wagner et son influence sur l'art musical français. Paris, 1930.
93. Dandelot A. Petits mémoires musicaux, Paris: Editions de la Nouvelle Revue, 1936. 91 p.
94. Daval Jean-Luc. Modern Art, the Decisive Years. 1884–1914. Skira/Rizzoli International Publishing. New York, N. Y. 1979. 221 pp.
95. Davies L. César Franck and His Circle. Boston : Houghton Mifflin, 1970. 380 p.
96. Demuth N. César Franck. London : D. Dobson, 1949. 228 p.
97. Deruchie A. The French Symphony at the Fin de Siècle: Style, Culture, and the Symphonic. 310 p.
98. Despert J. Ernest Chausson mélodiste de l'âme: conférence prononcée à l'occasion du centenaire de la mort d'Ernest Chausson. [Paris]: Fondation Singer-Polignac, 2000.
99. Dix Lettres d'Ernest Chausson a C. Debussy (1893–1894). *Revue de Musicologie*. 1962. № 48 (July–December). P. 49–60.
100. Duchamp M. The Creative Act, lecture, Apr 1957. *Art News* (NY). 1957.
101. Duchen J. Love Triumphant? : Is there a Link between Chausson's Poème and the Doomed Romance of His Friend Fauré? *The Strad*. 2005. Vol. 116, № 1377 (January). P. 42–51.
102. Dumesnil R. Histoire de la musique des origines à nos jours. T. 4. L'aube du XX siècle. Paris, 1959.
103. Dutilleux Henri "Stets packt mich meine alte Zuneigung zur Harmonie wieder, die Klangfarbe, die Freude am Klang" : sinfonie orchester. URL: https://www.ndr.de/orchester_chor/elbphilharmonieorchester/konzerte/programmheft914.pdf (дата звернення: 12.12.2021).
104. Eco U. Trattato di semiotica generale Bompiani, 1975. 420 p.
105. Ernest Chausson - «Serres chaudes» - Bruno Laplante et Janine Lachance. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=Wi98hiDZQVo> (дата звернення: 24.10.2021).

106. Ewen D. *Great Composers: 1300-1900*. Hw Wilson Co; 4th edition. 1966. 429 p.
107. Fant G. *Acoustic Theory of Speech Production*. The Hague, 1960.
108. Faucher A.-M. *La mélodie française contemporaine: transmission ou transgression?*. Paris : L'Harmattan, 2010. 313 p.
109. Fauconnier G. *Mental spaces*. Cambridge. MA: The MIT Press, 1985. 187 p.
110. Faure M., Vivès V. *Histoire et poétique de la mélodie français*. Paris : CNRS Editions, 2000. 396 p.
111. Fauser A. "Die Sehnsucht nach dem Mittelalter: Ernest Chausson und Richard Wagner." In *Die Symbolisten und Richard Wagner*, ed. Wolfgang Storch and Josef Mackert, 115-120. Berlin: Edition Hentrich, 1991.
112. Fauser A. *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*. Rochester, NY : University of Rochester Press, 2009.
113. Ferguson D. N. *Masterworks of the Orchestral Repertoire: A Guide for Listeners*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1954. 660 p.
114. Francois-Sappey B., Cantagrel G. *Guide de la mélodie et du lied*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 1994. 920 p.
115. Freud S. *Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen*. Paris : Gallimard, 1971. P. 127.
116. Gallois J. *Chausson E. Librairie Oral History Project transcript*. New York : Arthème, 1994. 423 p.
117. Gallois J. *Chausson E. L'homme et son oeuvre : Catalogue des oeuvres : Discographie*. Paris : Seghers, 1967.
118. Georges J-A., *French Music of Today*, 4th ed., trans. Edwin Evans (London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1926), 237–58.
119. Gérard Souzay: *Poème de l'amour et de la mer by Chausson*. *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=q2ke_R2m2gI (дата звернення: 14.06.2022).
120. Gérard Y. *Lettres de Henri Duparc a Ernest Chausson (1883–1899)*. *Revue de Musicologie*. 1956. Vol. 38 (December). P. 125–146.

121. Gilman L. Music of the Month: Monsieur Satie and Mr. Carpenter, *The North American Review*, Vol. 217. 263 P.
122. Goléa A. La musique, de la nuit des temps aux aurores nouvelles, Paris, Alphonse Leduc et Cie, 1977. 954 p.
123. Gonnard H. La musique modale en France de Berlioz à Debussy. Paris : Honoré Champion éditeur, 2000. 293 p.
124. Gorceix P. Maeterlinck symboliste: le langage de l'obscur. *Maurice Maeterlinck, Jean Louvet, Marie Gevers, Jean Ray : Lectures*. 1997. № 1/4. P. 13–24.
125. Griffiths P. Ernest Chausson, Poème de l'amour et de la mer, Op.19. URL: [https://books.google.nl/books?id=dNRS DwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=inauthor:"Alison+Latham"&hl=ru&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.nl/books?id=dNRS DwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=inauthor:)
126. Grover R. S. Ernest Chausson : the Man and His Music. London : Athlone Press, 1980. 245 p.
127. Guide des genres de la musique occidentale / [sous la direction d'Eugène de Montalembert et Claude Abromont]. Estella, Espagne : Fayard, Henry Lemoine, 2010. p. 577–599.
128. Gut S. Piston D. La musique de chambre en France de 1870 à 1918. Paris : édition Champion, 1985. 239 p.
129. Hallays A. "Le Rot Arthus" *Revue de Paris*, 1903 (December 15). Vol VI. P 846–58.
130. Haupt L. The Legacy of Chausson's Poème : DMA dis. / University of Nebraska. Omaha, 2003.
131. Hemmings F. W. J. Culture and Society in France 1848–1898 : Dissidents and Philistines. New York : Charles Scribner's Sons, 1971.
132. Hervey A. Masters of French Music. London : Osgood, McIlvaine, 1894. 290 p.
133. Hervey, Arthur. French Music in the XIXth Century. ed. Robin H. Legge, II. London: Grant Richards, 1903.

134. Hirsbruner T. Debussy – Maeterlinck – Chausson : Musikalische und literarische Querverbindungen. *Art nouveau, Jugendstil und Musik* / éd. Jürg Stenzl. Zürich : Freiburg im Breisgau : Atlantis-Verlag, 1980. P. 47–65.
135. Hitchcock H. W. Charpentier, Marc-Antoine. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. N.Y., 2001.
136. Huret J. Enquête sur l'évolution littéraire, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891. p. 124–125.
137. Jarociński S. Debussy a impresjonizm i symbolizm. Polskie Wydawnictwo Muzyczne. 1966. 213 p.
138. Jean-Aubry G. A French Composer: Ernest Chausson. *The Musical Times*. 1918. 1 Nov. (№ 59). P. 500–501.
139. Johnson G., Stokes R. A French Song Companion. New York: Oxford University Press, 2001. p 78.
140. Kahn G. Symbolistes et decadents. Paris : L. Vanier, 1902. 429 p.
141. Kandinsky W. Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier. Paris : Folio, 1989. 216 p.
142. Kant I. Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Wissenschaftl. Antiquariat Th. Hakere. K. 2007.
143. Kimball C. Song: A Guide to Art Song Style and Literature. USA, 2006. 178 p.
144. Lado-Bordowsky Yves. A. Review of Ernest Chausson: The Man and His Music, by Ralph Scott Grover. *Revue de musicologie* 80, no. 2 (1994): 337-338.
145. Lalou R. Histoire de la Poesie Française. Paris: Presses Universitaires de France, 1943.
146. Landormy P. La Musique française de Franck à Debussy, Paris : Gallimard, 1943, 248 p.
147. Latham A. (coord.) Diccionario enciclopédico de la música. México: FCE [Fondo de cultura económico]. URL: [https://books.google.nl/books?id=dNRS DwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=inauthor:"Alison+Latham"&hl=ru&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.nl/books?id=dNRS DwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=inauthor:) (дата звернення: 12.12. 2021).

148. Le Doussal F. Maurice Denis et Ernest Chausson : Deux âmes fraternelles éprises d'absolu. *Music in Art*. 2000. № 25 (Spring-Fall). P. 103–113.
149. Livrenblog. URL: <https://livrenblog.blogspot.com/2010/10/maurice-bouchor-et-son-theatre-de.html> (дата звернення: 03.06.2022).
150. Maeterlinck M. Carnets de travail (1881–1890) / éd. établie et annotée par Fabrice van de Kerckhove. Bruxelles : Labor, 2002. P. 372.
151. Maeterlinck M. Euvres, Le Réveil de l'âme. Poésie et essais / éd. établie et présentée par Paul Gorceix. Bruxelles : éd. de l'Université Libre de Bruxelles, 1999. P. 288.
152. Maeterlinck M. La Mort de Tintagiles, mise en scène C. Régy, scénographie D. Jeanneteau, avec Y. Boudaud, V. Drevelle, V. Anton, Théâtre Gérard-Philippe, Saint Denis, 1997.
153. Maeterlinck M. Ruysbroeck l'Admirable. *Revue générale*. 1889. (Oct.–nov.) P. 668.
154. Maeterlinck M. Serres chaudes : suivies de Quinze chansons. Bruxelles : P. Lacomblez, 1912. 147p.
155. Maeterlinck M., Le Trésor des humbles, Société du Mercure de France, 1902. 338 p.
156. Martino P. Parnasse et Symbolisme. Paris : Librairie Armand Colin, 1954. 218 p.
157. Maurice Bouchor au service de l'école : [article]. *Revue pédagogique*. 1925. Année, 87-2. pp. 176–194. URL: https://education.persee.fr/doc/revpe_2021-4111_1925_num_87_2_9209 (дата звернення: 19.04.2022).
158. Mattheson J. Das neu-eröffnete Orchestra. Hamburg, 1713. 349 p.
159. Matton Sylvain. Maurice Bouchor, Verlaine et Gabriel Fauré (à propos de quelques lettres inédites). 2018. URL: https://www.academia.edu/38036415/_Maurice_Bouchor_Verlaine_et_Gabriel_Faur%C3%A9_%C3%A0_propos_de_quelques_lettres_in%C3%A9dites_2018 (дата звернення: 23.08.2022).
160. Mauclair C. "Souvenirs sur Ernest Chausson" *La Vogue*, 1899. August 15.

161. Mendes, Catulle. Ed. *Dictionnaire Biographique et Critique des Principaux Poètes Français du XIXe Siècle*. Paris: Imprimerie Nationale, 1902.
162. Messina K. Mélodie et romance au milieu du XIXe siècle. *Revue de Musicologie*. 2008. Vol. 94, № 1. P. 59–90.
163. Midgett A. Gérard Souzay, 85, a Baritone Revered for Art Song Repertory. URL: <https://www.nytimes.com/2004/08/19/arts/gerard-souzay-85-a-baritone-revered-for-art-song-repertory.html> (дата звернення: 15.03.2023).
164. Mordden E. *A Guide to Orchestral Music: The Handbook for Non-Musician*. New York : Oxford University Press, 1986. 592 p.
165. Moroncini B. (2022). Piano Trio in G minor, Op. 3. Ernest Shausson. La Phil. Los Angeles Philharmonic Association. URL: <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/2863/piano-trio-in-g-minor-op-3> (дата звернення: 17.09.2022).
166. Nectoux J.-M. Camille Saint-Saëns et Gabriel Fauré — Correspondance, 1862–1920 (in French). Paris: Société française de musicologie, 1994. 176 p.
167. Nectoux J.-M. Le Pelléas de Fauré. *Revue de Musicologie / Société Française de Musicologie*. Paris, 1981. Vol. 67, № 2. P. 169–190.
168. Noske F. *French Song from Berlioz to Duparc*. New York : Dover Publications, 1970. 126 p.
169. Noske F. La mélodie française. *The new Grove dictionary of music and musicians* / ed. by Sadie S. 2. ed. London ; New York : McMillan publ., 1998–2000. (Vol. 13).
170. Noske F. *La mélodie française de Berlioz à Duparc*. Amsterdam, 1954; Eng. trans., rev. R. Benton and F. Noske, 1970.
171. Oulmont. *Deux Amis, Claude Debussy et Ernest Chausson*. Mercure de France, Vol. CCLVI (1934), 116 p.
172. Osborne C. *The Concert Song Companion: A Guide to the Classical Repertoire*. London : Gollancz, 1974. 285 p.
173. Paivio A. *Imagery and Verbal Processes*. New York: Holt, Rinehart & Winston. 1971.

174. Peirce A. Letter to William James, *The Essential Peirce*, 1909. 498 p.
175. Penrose R. with Shimony A., Cartwright N. and Hawking St. *The Large, the Small and the Human Mind*. Cambridge University Press. 2000. 224 p.
176. Pistone D. ed., with Bretaudeau I. and Gallois J. Ernest Chausson. *Ostinato rigore 14*. Paris: Éditions Jean-Michel Place, 2000. 310 p.
177. Prunières H., and Coeuroy A., eds. Special Issue: Ernest Chausson. *La revue musicale*. 1925. (numéro special, 1 December).
178. Przybyszewski S. Psychischer Naturalismus. *Die neue deutsche Rundschau (Freie Bühne)* 5, 1894, p. 150–156.
179. Resick G. *French Vocal Literature: Repertoire in Context*. USA, 2017. 342 p.
180. Rimbaud A. *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*. Paris, 1998.
181. Rioual Q. Maeterlinck et Munch : transnationalité et convergence des arts. URL: <https://journals.openedition.org/textyles/2782> (дата звернення: 23.04.2021).
182. Rostand C. *La musique française contemporaine*. Paris : Presses Universitaires de France, 1952. 126 p.
183. Schneider H. “Chausson, Ernest.” In *MGG Online*. Edited by Laurenz Lütteken. Kassel, Stuttgart, New York: 2019.
184. Schubart Ch.: Christ. Fried. Dan. Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Wien : Degen. 1806. 410 p.
185. Schultze J. *Kunst im Bild: Neunzehntes Jahrhundert*. München : Naturalis Verlag. C. 88.
186. Sebeok T. *Signs: an introduction to semiotics / 2nd ed*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2001. P. 3.
187. Seelig V. *The songs for voice and piano by Ernest Chausson*. Texas. 1969. 66 p. URL: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc663068/m2/1/high_res_d/1002774093-Seelig.pdf (дата звернення: 12.04.2023).

188. Serres chaudes (Chausson). URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Serres_chaudes_\(Chausson\)#Bretaudeau](https://fr.wikipedia.org/wiki/Serres_chaudes_(Chausson)#Bretaudeau) (дата звернення: 10.03.2020).
189. Serres Chaudes, Op. 24: 1. Serre Chaude. *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=s_Z2BkXWoeU (дата звернення: 29.03.2022).
190. Serres Chaudes, Op. 24: II. Serre D'Ennui. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=eIVOcUyZAZo> (дата звернення: 29.03.2022).
191. Serres Chaudes, Op. 24: III. Lassitude. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=KU6GVjoEf8> (дата звернення: 29.03.2022).
192. Serres Chaudes, Op. 24: IV. Fauves Las. *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=XpDrocExr5k&list=OLAK5uy_mv4daH0cG4iWR43eElMqmZ42y0JsYz6g&index=4 (дата звернення: 29.03.2022).
193. Serres Chaudes, Op. 24: V. Oraison. *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=a63miT9_gx8&list=OLAK5uy_mv4daH0cG4iWR43eElMqmZ42y0JsYz6g&index=5 (дата звернення: 29.03.2022).
194. Seto M. Symphonic culture in Paris, 1880-1900: The bande À Franck and beyond Columbia university 2012, 300 p. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/161440671.pdf> (дата звернення: 20.04.2023).
195. Sorabji K. *Mi Contra Fa: The Immoralisings of a Machiavellian Musician*. London, Porcupine Press, 1947.
196. Strasser, M. (2006). [Review of Camille Saint-Saëns, by J. Gallois]. *Notes*, 63 (2), 362–364. URL: <http://www.jstor.org/stable/4487783> (дата звернення: 12.07.2023).
197. Tailhade L., Th. de Banville. *Le Jardin des Reves*. Paris. Alphonse Lemerre. 1980.

198. Tanase N. Le langage des fleurs: Le dictionnaire des fleurs et leurs significations (fragrance des fleurs). Independently published. 2021, 75 p.
199. Taruskin R. Text and Act: Essays on Music and Performance. New York: Oxford University Press, 1995. 392 c.
200. Tiersot J. Les types mélodiques dans la chanson populaire française, extrait de la Revue des traditions populaires (Sagot, Lechevalier), Musique. 1894.
201. Titze I. Principles of voice production. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1994-P. 354.
202. Titze I. The Human Instrument. 2008. Scientific American 298(1):94-101. DOI:10.1038/scientificamerican0108-94
203. Verhaeren E. De Baudelaire à Mallarmé : Suivi de Parnassiens et symbolistes. Paris, 2008. 116 p.
204. Verlaine, Dédicaces, XIII, dans Œuvres poétiques complètes, Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Édition révisée complétée et présentée par Jacques Borel, Paris : Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1962. 562 p.
205. Vian B. L'Écume des jours. Paris : Le Livre de Poche, 2014. 350 p.
206. Victoria de los Angeles: Poème de l'amour et de la mer by Chausson. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=jp0ylyqncd8> (дата звернення: 3.05.2022).
207. Walters R., Kimball C. French Song Anthology : The Vocal Library, High Voice. Publisher : Hal Leonard, 2001. 322 p.
208. Warner W Lunt. The Social Life of a Modern Community. Yale University Press, 1941. 460 p.
209. Warszawski J.-M. (Revision 2005, November 22). Chausson Ernest. 1855–1899. URL: <https://www.musicologie.org/Biographies/c/c003.html> (дата звернення 15.06.2022).
210. Wong Wai M. Ernest Chausson's poemedel'amour etdela mer, op. 19: an Investigation of the sntegration of musical Parameters and textual content :

Thesis of the Master of philosophy. URL:
<https://core.ac.uk/download/pdf/48542784.pdf> (дата звернення: 12.04.2022).

211. Zanicchi M. Novalis - Poesie und Geschichtlichkeit. Die Poetik Friedrich von Hardenbergs. 2006. 414 p.
212. Zaverukha, O., Cherneta, T. Historical genesis of choral writing in Western European music. Anastasis. Research in Medieval Culture and Art, 7 (2). P. 203-216.
213. Zbikowski L. The Cognitive tango: The Atrful Mind. Cognitive Science and the Riddle of Human Creativiti / M. Turner (Ed.). Oxford University Press, 2006. 132–133 p.

ДОДАТОК

Serre chaude (1889) Теплиця

O serre au milieu des forets!	О, теплиця посеред лісу!
Et vos portes à jamais closes!	І твої двері назавжди зачинені
Et tout ce qu'il y a sous votre coupole!	І все, що є під твоїм куполом!
Et dans mon âme en vos analogies!	І в моїй душі, за аналогією з твоєю!
Les pensée d'une princese qui a faim.	Думки голодної принцеси.
L'ennui d'un matelot dans le désert,	Нудьга моряка в пустелі,
Une musique de cuivre aux fenêtres des incurable	Мідна музика біля вікон невиліковного.
Allez aux angles les plus tiedes!	Ідіть до найтепліших кутів!
On dirait une femme évanouie un jour de moisson	Схоже, жінка знепритомніла в день збору врожаю.
Il y a des postillons dans la cour de l'hospice	На подвір'ї листівки з хоспису
Au loin passe un chasseur d'élan devenu infirmier	Вдалині йде мисливець на лосів, який став лікарняним служителем.
Examinez au clair de eune.	Придивіться, у місячному світлі.
Oh! Rien n'y est à sa place!	Немає нічного на своєму місті.
On dirait une folle devant les juges.	Це схоже на безумство перед суддями.
Un navire de gurre à pleines voiles sur un canal	Військовий корабель на каналі.
Des oiseaux de nuit sur des lis,	Нічні птахи на ліліях,
Un glas vers midi.	Дзвін дзвенить опівдні.
Là-bas sous ces cloches!	Там, під тими дзвонами!
Une étape de malades dans la prairie.	Хвора зупинка на лугу.
Une odeur d'éther un jour de soleil.	Запах ефіру в сонячний день.
Mon Dieu!	Боже мій!
Quand aurons-nous la pluie	Коли в нас буде дощ
Et la neige et le vent	І сніг, і вітер
Dans la serre!	У теплиці!

№2 Serre d'ennui Теплиця нудьги

O cet ennui bleu dans le cœur	О, ця синя нудьга в серці
Avec la vision meilleure,	З кращім зором,
Dans le clair de lune qui pleure	У плачі місячного світла
De mes rêves bleus de langueur!	Мої сині мрії про тугу!

Cet ennui bleu comme la serre,
Où l'on voit closes à travers
Les vitrages profonds et verts
Couvertes de lune et de verre.
Les grandes végétations
Dont l'oubli nocturne s'allonge
Immobilement comme un songe
Sur les roses des passions
Où de l'eau très lente s'élève

En mêlant la lune et le ciel
En un sanglot glauque éternel
Monotonement comme un rêve.

Ця синя нудьга, як теплиця,
Де ми бачимо скрите
Крізь глибокі та зелені вітражі,
Покрови з місяця та скла.
Буйна рослинність,
Чиє нічне забуття виростає
Нерухомим, як сон.
На трояндах пристрастей
Там, де неспішно підіймається
вода,
Змішуючи місяць з небом,
У моїх синіх мріях про томління,
Нерухоме, як сон.

№3 Lassitude Втома

Ils ne savent plus où se poser ces baisers	Вони вже не знають, де залишити ці поцілунки
Ces levres sur des yeux aveugles et glacés	Ці губи на скляних крижаних очах,
Désormais endormis en leur songe superbe,	Від тепер сплять у своїх прекрасних мріях.
Ils regardent rêveurs comme des chiens dans l'herbe	Вони виглядають мрійливо, як собаки у траві,
La foule des brebis grises à l'horizon	Натовп сірих овець на обрії ,
Brouter le claire de lune épars sur le gazon	Щипають на галявині розсіяне місячне світло
Aux caresses du ciel, vague comme leur vie	До ласки неба, розпливчасті, як їх життя
Indifférent et sans une flamme d'envie	Байдужі та без полум'я бажань
Pour ces roses de joie écloses sous leurs pas	Бо ці троянди радості зацвіли під їх ногами
Et ce long calme vert qu'ils ne comprennent pas	І того зеленого спокою вони не розуміють.

№4

Fauves las Втомлені звірі

O, les passions en allées,	О, пристрасті в алеях
Et les rires et les sanglots	І сміх, і ридання.
Malades et les yeux mi-clos	Хворі та напівзаплющені очі
Parmi les feuilles effeuillées	Серед листя без листя,
Les chiens jaunes de mes péchés,	Жовті собаки моїх гріхів,
Les hyènes louches de me haines	Підозрілі гієни моєї ненависті.
Et sur l'ennui pâle des plaines	І на блідій нудьзі рівнини
Les lions de l'amour couchés	Леви любові лежать

En l'impuissance de leur rêve
Et languides sous la langueur
De leur ciel morne et sans couleur

Elles regarderont sans trêve

Les brebis des tentations
S'éloigner lentes une à une

En l'immobile clair de lune
Mes immobiles passions

У беспорядності їх мрії
І млявості під тугою
Від їх похмурого і безбарвного
неба
Вони будуть спостерігати без
перерви.
Вівці спокус
Повільно віддаляються одна за
одною
У нерухомому місячному світлі
Мої непохитні пристрасті.

№5 Oraison Промова

Vous savez, Seigneur, ma misere!
Voyez ce que je vous apporte
Des fleurs mauvaises de la terre
Et du soleil sur une morte.
Voyez aussi ma lassitude,
La lune éteinte et l'aube noire;

Et fécondez ma solitude
L'arrosant de votre gloire.
Ouvrez-moi, Seigneur, votre voie,

Eclairez mon âmelasse
Car la tristesse de ma joie
Semble de l'herbe sous la glace.

Ви знаєте, Господи, моє нещастя!
Подивіться що я приношу Вам
Злі квіти землі
І сонце на мертвій жінці.
Вдивіться також в мою втому,
Потухлий місяць і чорний
світанок;
Заплідніть мою самотність,
Окропіть її своєю славою.
Відкрийте мені, Господи, свій
шлях,
Запаліть мою втомлену душу!
Бо сумна моя радість,
Схожа на траву під льодом.

Poème de l'amour et de la mer – Поема любові та моря

La fleur des eaux

L'air est plein d'une odeur exquise de lilas
 Qui, fleurissant du haut des murs jusqu'au
 bas,
 Embaument les cheveux des femmes.
 La mer au grand soleil va
 toute s'embraser,
 Et sur le sable fin qu'elles viennent baiser
 Roulent d'éblouissantes lames.

O ciel qui de ses yeux dois porter la
 couleur,
 Brise qui vas chanter dans les lilas en fleur
 Pour en sortir toute embaumée,
 Ruisseaux qui mouillerez sa robe,
 o verts sentiers,
 Vous qui tressaillerez sous ses chers petits
 pieds,
 Faites-moi voir ma bien-aimée!

Et mon cœur s'est levé par ce matin d'été;
 Car une belle enfant était sur le rivage,
 Laisant errer sur moi des yeux pleins de
 clarté,
 Et qui me souriait un air tendre et sauvage.
 Toi que transfiguraient la jeunesse et
 l'amour,
 Tu m'apparus alors comme l'âme des
 choses;
 Mon cœur vola vers toi,
 tu le pris sans retour,
 Et du ciel entr'ouvert
 pleuvaient sur nous roses.

Quel son lamentable et sauvage
 Va sonner l'heure de l'adieu!
 La mer roule sur le rivage,
 Moqueuse, et se souciant peu
 Que se soit l'heure de l'adieu.
 Des oiseaux passent, l'aile ouverte,
 Sur l'abîme presque joyeux;

Квіти вод

Повітря наповнене вишуканим
 запахом бузку
 Що розцвів з верху стін до низу,
 надав аромат жіночим волосам.
 Море до яскравого сонця іде
 все спалахнуло,
 І на дрібному піску вони приходять
 цілуватися
 Котяться сліпучі хвилі.

О небо, кольору її очей,
 Вітерець, що співатиме в квітучому
 бузку
 Щоб вийти всім забальзамованим,
 Потoki, що зволожать її сукню.
 О, зелені доріжки, ви будете тремтіти
 Під її милими маленькими ніжками.
 Покажіть мою кохану!

І моє серце підбадьорилося цього
 літнього ранку;
 Бо гарна діва була на березі,
 Спрямувавши на мене яскравий і
 ясний погляд свій,
 Усміхаючись мені ніжно і несміливо.
 Ти, яка перетворила Молодість та
 Любов
 Ти з'явився мені тоді як душа речей;
 Моє серце прилетіло до тебе,
 ти забрала його без повернення,
 І з напіввідкритого неба сипалися
 троянди на нас.

Який жалюгідний і дикий звук
 прозвучить під час прощання
 Море котиться на берег,
 Насміхаючись і не переймаючись,
 Що прийде час прощатися.
 Птахи кружляють з розкритими
 крилами

Au grand soleil la mer est verte,
 Et je saigne silencieux
 En regardant briller les cieux.
 Je saigne en regardant ma vie
 Qui va s'éloigner sur les flots;
 Mon âme unique m'est ravie
 Et la sombre clameur des flots
 Couvre le bruit de mes sanglots.
 Qui sait si cette mer cruelle
 La ramènera vers mon cœur?
 Mes regards sont fixés sur elle,
 La mer chante, et le vent moqueur
 Raille l'angoisse de mon cœur.
 La mort de l'amour

II. La Mort de l'amour

Bientôt l'île bleue et joyeuse
 Parmi les rocs m'apparaîtra:
 L'île sur l'eau silencieuse
 Comme un nénuphar flottera.
 A travers la mer d'améthyste
 Doucement glisse le bateau,
 Et je serai joyeux et triste
 De tant me souvenir _ bientôt!

Le vent roulait les feuilles mortes; mes
 pensées
 Roulaient comme les feuilles mortes, dans la
 nuit.
 Jamais si doucement au ciel noir n'avaient lui
 Les milles roses d'or
 d'où tombent les rosées.
 Une danse efrayante, et les feuilles froissées,
 Et qui rendaient un son métallique, valsaient,
 Semblaient gémir sous les étoiles, et disaient
 L'inexprimable horreur des amours trépassées
 Les grands hêtres d'argent que la lune baisait
 Étaient des spectres:
 moi, tout mon sang se glaçait
 En voyant mon aimée étrangement sourire.

Над безодньою майже радісно
 На яскравому сонці море зеленіє,
 І я мовчав,
 Спостерігаючи, як сяють небеса.
 Я кровоточу, дивлячись на своє
 життя
 Хто по хвилях відпливе;
 У мене вкрали мою душу
 І темний шум хвиль
 Перекриває звук моїх ридань.
 Хтозна, чи це жорстоке море
 Поверне її до мого серця?
 Мої очі прикуті до неї,
 Море співає, а вітер кепкує
 Насміхайся над мукою мого серця.
 Смерть кохання

II. Смерть Любви

Незабаром блакитний і радісний
 острів
 Серед скель мені з'явиться
 Острів на тихій воді
 Як латаття буде плавати.
 Через море аметиста
 Повільно пливе човен,
 І я буду радіти і сумувати
 Згадувати як це скоро!

Вітер котив мертве листя; Мої думки
 Котилися як мертве листя вночі.
 Ніколи не було тисячі золотих
 троянд,
 з яких роса так ніжно падала на
 чорне небо.
 Страшний танець, і листя зім'яте,
 І хтось металевий звук видав,
 вальсував,
 Здавалося, стогнав під зорями, і
 сказав
 Невимовний жах втрачених кохань.
 Великі срібні буки, що місяць
 цілував, були примарами.
 у мене вся кров замерзла

Comme des fronts de morts nos fronts avaient
 pâli,
 Et, muet, me penchant vers elle, je pus lire
 Ce mot fatal écrit dans ses grands yeux:
 l'oubli.

Le temps des lilas et le temps des roses
 Ne reviendra plus à ce printemps ci;
 Le temps des lilas et le temps des roses
 Est passé, le temps des œillets aussi.
 Le vent a changé, les cieux sont moroses,
 Et nous n'irons plus courir, et cueillir
 Les lilas en fleur et les belles roses;
 Le printemps est triste et ne peut fleurir.
 Oh! joyeux et doux printemps de l'année
 Qui vins, l'an passé,
 nous ensoleiller,
 Notre fleur d'amour est si bien fanée,
 Hélas! que ton baiser ne peut l'éveiller!
 Et toi, que fais-tu?
 pas de fleurs écloses,
 Point de gai soleil ni d'ombrages frais;

Le temps des lilas et le temps des roses
 Avec notre amour est mort à jamais.

Побачивши, як моя кохана дивно
 посміхається.
 Як лоби мертвих, наші лоби зблідлі
 І мовчки нахилившись до неї, я міг
 прочитати
 Це фатальне слово, написане у її
 великих очах: Забуття,

Час бузку та пора троянд
 не повернуться цієї весни.
 Минув час бузку та троянд,
 Час гроздик теж пройшов
 Вітер змінився, небо похмуре,
 І ми більше не будемо бігати і
 збиратися у квітучого бузку і гарних
 троянд;
 Весна сумна і відцвіла.
 Ой! радісна і солодка весна
 Чия вина, торік,
 світи нам сонечко,
 Наша квітка кохання настільки
 зів'яла,
 На жаль! Твій поцілунок не може її
 пробудити!
 А ти чим займаєшся?
 немає квітів, що розпустилися,
 Ні яскравого сонця, ні прохолодної
 тіні
 Час бузку і час троянд
 З нашою любов'ю мертві назавжди.