

УДК 78.071.1(44)(092):78.036.45

DOI 10.34064/khnum1-76.13

Жаркіх Тетяна Василівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри сольного співу та оперної підготовки
e-mail: zhar.09@ukr.net; ORCID iD: 0000-0001-8392-6578

Міланіна Альона Олегівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
доктор філософії, старший викладач
кафедри музичного мистецтва естради та джазу
e-mail: alyona.milani@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-1123-0824

**Виконавське відображення символіки музично-поетичного
тексту «Quatre mélodies» оп. 13 Е. Шоссона**

Метою дослідження є обґрунтування виконавського бачення символіки музично-поетичного тексту «*Quatre mélodies*» («Чотири мелодії») оп. 13 (1885–1887) французького композитора Ернеста Шоссона. Актуальність обраної теми зумовлена недостатнім висвітленням вокальної спадщини Е. Шоссона, зокрема оп. 13, що насичений музично-поетичною символікою. Отже, новизна дослідження полягає у вивченні символіки «Чотирьох мелодій» Е. Шоссона як синтезу слова, музики та виконавської інтерпретації, що потребувало застосування історико-контекстуального, біографічного, структурно-функціонального методів дослідження та виконавського аналізу інтерпретації творів. Установлено, що «*Quatre mélodies*» Е. Шоссона – «*Apaînement*» («Умиротворення» на вірші П. Верлена), «*Sérénade*» («Серенада» на слова Ж. Лагора), «*L'Aveu*» («Сповідь» на вірші О. де Вільє де Ліль-Адана) та «*La Cigale*» («Цикада» на поезію з «Анакреонтічних од» Л. де Ліля) – є взірцем органічної взаємодії музичного та поетичного текстів, у яких віддзеркалились естетичні пошуки доби французького символізму. Твір викликає інтерес як з історико-музикознавчого, так і з виконавського погляду. Головне завдання співацької інтерпретації «*Quatre mélodies*» – знайти відповідну палітру темброво-виразних можливостей голосу, що допомагає розкрити багату символіку глибинних музично-поетичних сенсів твору. Як приклад, проаналізовано співацьке тлумачення оп. 13 німкенюю К. Шефер (сопрано). Підсумовано, що вокалістка має

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

прекрасну технічну базу, її природні голосові дані відповідають первинному задуму композитора, проте суто німецька ментальність, на відміну від французької, та недостатня обізнаність у мовній специфіці не дозволяють вважати виконання нею «*Quatre mélodies*» перфектним, оскільки воно не розкриває повною мірою символічний зміст твору.

Ключові слова: жанр *mélodie*; Е. Шоссон; композитор; поезія; камерно-вокальна творчість; символізм; виконавська інтерпретація.

Постановка проблеми.

Звернення до музики Ернеста Шоссона – не лише данина поваги до найвищих культурних цінностей минулого, а й результат духовної потреби сучасного виконавства. Е. Шоссон (1855–1899) – один із тих авторів, ім'я якого в Україні фахівці та меломани одразу згадують у зв'язку з «Поемою для скрипки та оркестру» (*op. 25*, 1896), що увійшла в репертуар майже кожного професійного скрипаля. Проте французький композитор як один із творців жанру *mélodie*¹, на жаль, залишається недооціненим. Якщо творчість А. Дюпарка вважається вершиною еволюції французького романсу, то *mélodies* Е. Шоссона, які не поступаються дюпарківським взірцям, і досі не отримали належної уваги з боку вітчизняного музикознавства. Між тим, на теренах Західної Європи камерні вокальні твори Е. Шоссона виконують досить часто, завдяки їхній оригінальності та досконалості.

В Україні з початку ХХІ століття відбувається поширення інтересу до творчості Е. Шоссона завдяки виконавцям-вокалістам: самотність та особлива вишуканість творів митця приваблює їх. Як наслідок такої зацікавленості, відкривається цілий спектр дослідницьких напрямків у вивченні особистості й творчості французького майстра періоду *fin de siècle*. Один із них – виконавське бачення вокального доробку Е. Шоссона, адже у вітчизняному музикознавстві вагомих досліджень у цьому напрямку обмаль. Окрім того, характерною особливістю вокальних творів французького композитора є їхня насиченість символікою, підтвердженням чого може бути й *op. 13* «*Quatre mélodies*». Отже, вокальна музика Е. Шоссона, що сягає найвищих

¹ Щодо історії жанру *mélodie* див.: Faucher, 2010.

взірців, потребує свого висвітлення як на рівні символіки музично-поетичних текстів, так і на рівні їх виконавського тлумачення. Все вище викладене визначає *актуальність* обраної теми.

Останні дослідження та публікації за темою. Сучасні фундаментальні дослідження, що пов'язані із жанром *mélodie*, належать Валерії Жарковій (2009), Енне-Марі Фуші (Faucher, 2010), Керол Кімбелл (Kimball, 2006). Слідом за ними в Україні цей напрям продовжують розвивати, зокрема, В. Кудрявцев (2021), Т. Жаркіх (2022), А. Міланіна (2022; 2024). Утім французька *mélodie*, як і раніше, вимагає поглибленого розкриття як з погляду загальних жанрово-стильових особливостей, так і втілення в індивідуальних композиторських версіях.

Серед проблем вивчення французької *mélodie* – осмислення символізму як творчого методу, що зумовив своєрідність цього жанру. До цієї проблематики звертається Т. Жаркіх (2022), яка аналізує символістські мотиви у французькій вокальній музиці, розкриваючи взаємозв'язок між структурою поетичного тексту та музичними формами *mélodies*. Дослідниця наголошує на важливості імпровізаційного стилю виконання вокальної лінії творів, яка наближається до природного мовлення, що є характерним для символістської поезії.

Окремі аспекти взаємодії поезії та музики у творчості Е. Шоссона висвітлюються у працях Ж. Галлуа та І. Бретодо (Gallois & Bretaudeau, 1999), які підкреслюють вплив імпресіонізму на вокальну музику французького композитора, розглядаючи зокрема особливості фортепіанного акомпанементу як самостійного художнього елемента, що підкреслює поетичний зміст творів.

Розширюючи систему підходів до вивчення творчості Е. Шоссона в контексті французької естетики *fin de siècle*, у пропонованій статті розглядаються проблеми виконавської символіки, що постають у «*Quatre mélodies*» *op. 13*.

Мета дослідження – обґрунтувати виконавське бачення символіки музично-поетичного тексту «*Quatre mélodies*» *op. 13* Е. Шоссона.

Методологія дослідження. Історико-контекстуальний підхід застосований для встановлення зв'язків вокального опусу Е. Шоссона

із процесами розвитку сучасної йому французької поезії та жанру *mélodie*;

- *біографічний метод* уведений з метою характеристики особистості Е. Шоссона та виконавиці його *mélodies* К. Шефер;

- *структурно-функціональний* – призначений для дослідження композиційно-драматургічних основ вокального опусу Е. Шоссона у відповідності до системи символів поетичного тексту;

- *аналіз виконавської інтерпретації* використаний для осмислення шляхів реалізації у вокальному інтонуванні авторського задуму розкриття символіки музично-поетичних текстів «*Quatre mélodies*» та для встановлення відповідності інтерпретації К. Шефер – німецької виконавиці – ідеям французького митця.

Наукова новизна дослідження полягає у поглибленому аналізі вокального опусу Е. Шоссона «*Quatre mélodies*» (op. 13) як синтезу поетичного тексту, музичної мови та виконавської інтерпретації, що розкриває естетичні принципи французького символізму. Також вперше системно досліджено темброво-виразні можливості голосу при втіленні образної символіки опусу на прикладі інтерпретації К. Шефер, виявлено обмеження, пов'язані з культурно-мовною специфікою, та обґрунтовано необхідність урахування французької ментальності для повноцінного розкриття символічного змісту твору.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Аналіз виконавського бачення «*Quatre mélodies*» Е. Шоссона передбачає розгляд кожного номера опусу у всій повноті художнього змісту, вираженого через взаємодію поезії та музики. На підтвердження цього засадничого методологічного підходу наведемо думку дослідника Жерара Отелена: «Зрештою, йдеться про розгляд пісні як такої, у її цілісності: зустріч поетичного тексту, музики та інтерпретації <...>, яка дозволяє цьому мистецтву ефемерного нескінченно резонувати в нашій уяві»² (Authelain, 1987: 15). Отже, Ж. Отелен

² «Il s'agit d'envisager enfin la chanson pour elle-même, dans sa globalité : rencontre entre texte, musique et interprétation, <...> qui permettent à cet art de l'éphémère de résonner à l'infini dans nos imaginaires».

передбачає трирівневий аналіз, об'єктами якого постають вербальний текст, його втілення композитором та інтерпретація власне музичного твору виконавцем. З огляду на міркування французького музикознавця, у цій роботі застосований саме такий підхід до аналізу символіки в «*Quatre mélodies*» Е. Шоссона.

Проте, на нашу думку, до системного аналізу вокальних творів, запропонованого Ж. Отеленом, слід додати ще один, четвертий, рівень – врахування специфіки творчих особистостей як композитора, так і виконавця. Адже композитор є духовним центром музичного твору, його душею, яка продовжує жити в його опусах (у випадку Е. Шоссона написаних ще в XIX столітті) лише завдяки виконавцям, зокрема й К. Шефер. Символізм, властивий мисленню композитора, суголосний епосі, в яку жив творець, а виконавець виступає в якості комунікаційної ланки між ним і слухачем.

Е. Шоссон вимальовував у власних творах художню картину, що була характерною для музичної культури останньої третини XIX століття. Митець, який ніколи не знав матеріальних проблем, завжди щедрий, добрий, чуйний (майже не випадковим здається, що навіть прізвище композитора корелює з «*chaussons*», що в перекладі означає «домашні капці»), він був далекий від зображення матеріального і у своїй творчості. Його художніми образами ставали далекі повітряні хмари, прекрасні квіти, увесь дивовижний навколишній світ – починаючи з часів, коли він разом із А. Дюпарком навчався композиції в класі С. Франка. Учителю вважав обох початківців своїми найталановитішими учнями. Е. Шоссон – юний містик, мрійник і трудоголік – вразив вихователя людськими та професійними якостями настільки, що С. Франк забезпечував йому постійну підтримку, щоби молодий геній повірив у свою обдарованість. Утім Е. Шоссон постійно плекав таємну меланхолію, нібито передчуваючи свою ранню смерть – він раптово й трагічно загинув у 44-річному віці, розбившись на велосипеді. До цього рокового моменту все було добре: з перших своїх творчих спроб молодий композитор завоював повагу публіки та колег-музикантів. Його «Поєма для скрипки з оркестром», симфонічна

поема «Вівіан», «Два мотети для голосу, скрипки та органу» постійно звучали в Парижі 1880–1890 років. Фахівці погоджувалися з тим, що Е. Шоссон – талановитий митець, попри те, що він дещо надмірно використовував лексику Р. Вагнера та С. Франка. Однак слід зазначити, що вже ранні опуси композитора були насичені явним французьким колоритом.

Вокальна інтерпретація «*Quatre mélodies*» *op. 13* Е. Шоссона німецькою оперною співачкою Кристиною Шефер аналізується нами, оскільки виконавська діяльність артистки достатньо визнана у світі. І це не викликає здивування, досить урахувати те, що Вищу школу музики в Берліні вона закінчила у славетного Дитріха Фішера-Діскау. Після закінчення навчання у 1992 році К. Шефер почала співати в оперному театрі Інсбрука. Дебют був дуже вдалим, тому наступного року її запросили до Сан-Франциско (США), де вона виконала партію Софі в опері Р. Штрауса «Кавалер троянди». Кар'єра співачки розвивалась достатньо стрімко, після вдалого «старту» її запросили на Зальцбургський фестиваль, саме там вона виконала партію Лулу з однойменної опери А. Берга (пізніше цю роботу К. Шефер винесла на суд глядачів в Метрополітен-опера і в Глайндборні). Іншими її помітними оперними ролями були Альцина з однойменної опери Г. Ф. Генделя в театрі *Drottningholm Palace*, Донна Анна з опери В. А. Моцарта «Дон Жуан» в Парижі (Палац Гарньє) під орудою Міхаеля Ханеке та Джильда з опери Дж. Верді «Ріголетто» в постановці 2000 року в Ковент-Гардені. У червні 2007 року співачка виконала партію Віолетти у новій постановці «Травіати» Крістофа Марталера разом із Йонасом Кауфманном у ролі Альфреда (*Palais Garnier*) та партію Гретель з опери Е. Гумпердінка «Гензель і Гретель» у *Metropolitan Opera* (постановка Ричарда Джонса). К. Шефер виступала на оперній сцені під керівництвом таких видатних диригентів, як Клаудіо Аббадо, П'єр Булез, Джеймс Лівайн.

В репертуарі виконавиці – як оперна, так і камерна музика. Наприклад, 2008 року вона представила «Зимовий шлях» Ф. Шуберта в Театрі Роуз у супроводі Еріка Шайдера, її постійного піаніста. Однак

у записі «*Quatre mélodies*», який розглядається у цьому дослідженні, концертмейстером К. Шефер є американський піаніст Ірвін Гейдж, відомий своїми роботами з елітними співаками світу, багато з яких відзначені нагородами.

Отже, вибір нами інтерпретації саме К. Шефер – німецької співачки, що, на перший погляд, здається необґрунтованим, обумовлений тим, що їй вдалося досягти вершин професійної майстерності завдяки гострому розуму, знаходженню золотієї середини між важким і дуже важким, між оперою та концертом, між співом німецькою та іншими мовами. Останнє викликає зацікавленість: наскільки вдалося співачці втілити авторський задум «*Quatre mélodies*» – ідею символічного сприйняття двох світів: реального, земного, та ірреального, що відкривається лише після смерті.

Відповідно думці Ж. Отелена, аналіз опусу слід розпочати з розгляду символістських ознак поетичного слова.

«*Quatre mélodies*» *op. 13* складається з чотирьох номерів: «*Apaisement*», «*Sérénade*», «*L'Aveu*» та «*La Cigale*».

Вербальний текст першої *mélodie*, «*Apaisement*» («Умиротворення», 1885), запозичений у П. Верлена. Поезія віддзеркалює естетичні принципи символізму, які домінували у французькому мистецтві кінця XIX століття. «Умиротворення» є медитативним спогляданням природи, де тонкі образи світла, води, дерев і вітру створюють враження розмитості реальності та занурення у світ сновидінь. «Умиротворення» не передає конкретний сюжет чи дію, а створює вишукану атмосферу насолоди, у яку занурюється читач, що є однією із ключових особливостей символістської поезії. Вірш П. Верлена передбачає можливість створення художнього музичного пейзажу, проникнутого поетичністю та символізмом, де кожна з деталей наділяється додатковим містичним сенсом.

Наприклад, місяць постає як ознака сновидіння та таємниці – «*Білий місяць світить у лісі*», – створюючи загадкову, ірреальну атмосферу. «*Відчутний голос під гілками... О, кохана...*» – фраза натякає на якусь приховану гармонію між природою та людськими почуттями.

Гілки дерев нібито шепочуть чи співають, передаючи невимовні емоції. Ліс під місячним світлом стає місцем тиші, умиротворення, але й певної таємниці, що є характерним мотивом символістської естетики. Вода виступає як віддзеркалення душі – «Ставок як глибоке дзеркало...», набуваючи символічного значення дзеркала – порогу між реальністю та ілюзією. Вода також стає провідником між фізичним світом та світом внутрішнім. «Силует чорної верби, там, де плаче вітер...» – верба часто асоціюється зі смутком та меланхолією. Вітер, який плаче, – голос невидимого світу, що, можливо, викликає спогади чи відлуння нездійснених надій. Цей образ натякає на відчуття крихкості часу та хиткості емоцій, що характерне для символістів. «Давайте мріяти, час настав» – автор пропонує повністю віддатися сну як втечі від реальності у сферу уявного. «Величезне і ніжне умиротворення, здається, йде вниз з небесного склепіння...» – виникає майже релігійний образ, суголосний символістській ідеї божественного одкровення, прихованого у явищах природи. «Настав час вишуканості...» – фінал-заклик до насолоди моментом, до розчинення в красі та гармонії. «Час вишуканості» стає епіграфом усього 13 опусу, творчим кредо композитора, прообразом усіх наступних номерів. Мотив сну та мрій, типовий для поезії П. Верлена, віддзеркалюється у композиторській інтерпретації Е. Шоссона, який, дотримуючись символіки вербального тексту, створює мелодію, що «розчиняється» в настрої тихої задуми.

У 1891–1892 роках (через шість років після публікації цього твору) Г. Форє долучив «Apaisement» до свого вокального циклу «La Bonne chanson» («Добра пісня»). Він інтерпретує поезію П. Верлена майже в оперному ключі, із двома пристрасно романтичними кульмінаційними епізодами. На відміну від Г. Форє, Е. Шоссон знаходить зовсім інший образ, іншу музичну символіку, що пов'язана з автобіографічними моментами. Початкові акорди *mélodie* Е. Шоссона ідентичні тим, з яких починається знаменитий «Весільний марш» Ф. Мендельсона зі «Сну літньої ночі». Здається, що це цілком доречно, оскільки вірш «Умиротворення», як і 20 інших, що увійшли до збірки

П. Верлена «*La Bonne chanson*», був написаний на честь заручин поета із Матильдою Моте де Флервіль. Таким чином, музичний символізм Е. Шоссона виходить за межі поетичних символів, присутніх у тексті П. Верлена. Зазначимо, що вербальний текст сам по собі достатньо об'ємний, але композиторові не вистачає його масштабів. Для Е. Шоссона саме шлюб є «умиротворенням», «часом вишуканості» та мрій. Слід пам'ятати, що за два роки до створення «*Apaisement*», 1883 року, композитор одружився із Жанною Ескудьє, тоді його серце було переповнене ніжністю та любов'ю. Цей факт свідчить про автобіографічність як одну з характерних особливостей творчості митця. Використана цитата із Ф. Мендельсона перетворюється на головний музичний символ, який змінює весь зміст «Умиротворення», що, звичайно, повинні мати на увазі виконавці.

У «*Apaisement*» Е. Шоссон тяжіє тільки до вишуканих акордів, на яких ніби «пливе» мелодія. Гармонічний супровід вирізняється м'якістю та плинністю. Часті модуляції та використання субдомінантових гармоній створюють відчуття постійного руху (якого, проте, немає в поезії: в музиці – динаміка, а в поезії – статика), що не передбачає різких контрастів, оскільки смисловий зміст музичної символіки – таїнство природи, що переходить у таїнство життя. Ця плинність гармонії сприяє створенню атмосфери мрійливих сподівань. Е. Шоссон застосовує найтонші динамічні відтінки, варіюючи їх від *pianissimo* до м'якого *mezzo-piano*. Завдяки цьому музика звучить так, ніби лине здалеку, подібно до ледве вловимого подиху вітру. Вокальна лінія виконується стримано та делікатно, підкреслюючи крихкість та витонченість ліричних образів природи та внутрішнього стану людини, а саме, умиротворення закоханого. Ритмічна структура мелодії є вільною і текучою, що відповідає принципу *vers libre* (вільний вірш) П. Верлена. Французький композитор уникає суворої метричної організації, створюючи відчуття спонтанного музичного руху, «що дихає». Мелодія характеризується невеликими інтервалами та м'якими низхідними лініями, і це посилює ліричну природу *mélodie*. Фортепіанний акомпанемент відіграє важливу роль у створенні її

піднесеної атмосфери. Він нагадує легкий шелест вітру або дзюрчання води, що постійно присутнє, але не відволікає від вокальної партії. Акорди часто представлені в арпеджійованій формі, посилюючи враження руху та прозорості звукової палітри. Музичне зображення природи є засобом висловити почуття умиротворення, що виникає від взаємного кохання двох людей. Е. Шоссон як визнаний майстер поєднує в «*Apaisement*» чарівність французької вокальної традиції та гармонічне багатство музики, де вона стає продовженням поетичного тексту, тобто, завдяки символічним образам П. Верлена, композитор знаходить певні музичні прийоми, що їх можливо сприймати як музичну символіку, яка доповнює поетичне слово і одухотворяє його. У розумінні композитора «Умиротворення» – не просто пісня про спокій, це занурення у стан тонкої емоційної врівноваженості, що межує з ескапізмом (втратою реальності). Напівсвідомі емоції, які передає музика, дозволяють слухачеві відчути світ, де межі між реальністю та сном розмиваються. Е. Шоссон через мелодію акцентує важливість миттєвостей умиротворення у житті людини. Його музика ніби пропонує слухачеві зробити паузу, оскільки все, що відбувається навколо і в душі закоханого, є настільки прекрасним, що цю мить хочеться зупинити та насолодитися нею. «*Apaisement*» передбачає глибоку внутрішню концентрацію і пробуджує чуттєве сприйняття світу.

Інтерпретація «*Apaisement*» К. Шефер дозволяє дійти висновку, що для співачки принциповою є опора на символіку, якою сповнена поезія П. Верлена та музика Е. Шоссона, тому її виконавське бачення є достатньо переконливим. Природний тембр голосу К. Шефер вирізняється особливою чистотою та прозорістю, що якнайкраще відповідає музичній символіці твору. Співачка передає відчуття легкості й ефемерності, уникаючи зайвої драматизації. Рівне голосоведіння, тонкі динамічні відтінки та делікатне вібрато допомагають їй створити символічну атмосферу умиротворення та медитативного спокою, характерного для цієї *mélodie*. Виконання К. Шефер можна назвати стриманим та елегантним. Вокалістка не використовує різких контрастів, що цілком відповідає композиторському задуму. Перехід

від *pianissimo* до *mezzo-piano* здійснюється плавно, ніби звук виникає з нічного простору, створюючи ефект «тихого подиху вітру».

Щодо інтерпретації поетичного тексту, слід зазначити як сильні сторони, так і певні нюанси, які могли би бути виражені глибше. К. Шефер чудово відчуває чистоту образів природи та споглядальний настрій, особливо в першій строфі, де музика буквально розчиняється в поетичній замальовці лісу. Втім у другій частині («*Давайте мріяти, час настав*») її виконання здається трохи відстороненим, надто «правильним» і надмірно академічним – бажаним було би дозволити собі більше чуттєвої внутрішньої глибини, адже текст П. Верлена насичений не просто символікою краси, а й почуттям, переживанням («умиротворення»), що не завжди помітно у виконанні К. Шефер.

У німецької співачки є певні проблеми із французькою мовою: звучить занадто багато назалізованих «*n*» («*en fleur*», «*mon coeur*»), фонема «*u*» іноді перебільшено відкрита; її дихання теж не завжди свідчить про розуміння французького синтаксису. Проте у К. Шефер є власні думки, якими вона горить бажанням поділитися зі слухачами. Адже головне виконавське завдання у творі Е. Шоссона – розставити «приховані акценти», що залишились поза нотами, для чого важливо, зокрема, дотримуватися «кантабіле», забарвленого *morbidezza* (стомленою м'якістю), та чистоти *legato* (на кшталт руху смичка по струні без ослаблення).

Зазначимо, що, згідно Марку Робіну (Robine, 2004: 17), французька пісня традиційно «відрізняється практично від усіх інших розмитим, але постійним відчуттям певної переваги слів над музикою»³. Цю перевагу, загалом притаманну французькій музичній традиції, дослідники вбачають, наприклад, у Клода Дебюссі: «Музичне письмо для нього народжується з мови, а не з попередньо встановлених мелодичних чи формальних концепцій: воно наслідує інтонації слова, з якого черпає не лише своє ритмічне багатство, цю природну гнучкість, що вислизає від будь-якої метричної схеми, але також і свої

³ «...différencie de pratiquement toutes les autres – [par] le sentiment diffus mais constant d'une certaine prééminence des paroles sur la musique».

мелодичні та гармонічні форми, цю свободу лінії, яка, подібно до арабески, малює свій власний простір і створює власну напругу⁴» (Albera, 2003: 381). Отже, якщо є переважання слів, то є також і пріоритет голосу – їх носія, і привілей мистецтва інтерпретації, яка їх тлумачить. Тому при виконанні *mélodies* Е. Шоссона дуже важливим є досконале володіння співаком французькою мовою як мовою оригіналу. Доречно, на наш погляд, згадати й класичну настанову Франческо Тозі: «... Співаки повинні усвідомлювати, що саме завдяки словам вони підносяться над інструменталістами, навіть якщо обидва мають однаковий інтелект⁵» (Tosi, 1874: 67).

Утім неможливо обійти увагою співпрацю К. Шефер із піаністом Ірвіном Гейджем. Його чуйний акомпанемент доповнює вокальну лінію, створюючи гармонійну та збалансовану інтерпретацію *mélodie* французького митця. Його робота у цьому творі вражає: піаніст чутливо слідує за голосом співачки, створюючи тонку, але виразну музичну підтримку, і, разом із тим, в його виконанні особливо добре відчутно все гармонічне багатство музики Е. Шоссона.

Текст другої пісні, «*Sérénade*» («Серенада», 1887), належить Ж. Лагору. Його поезія – взірець символістської естетики, де смисловими центрами стають мотиви тиші, світла, води та внутрішнього спокою. У творі немає чіткої фабули чи логічної послідовності подій – він ґрунтується на імпресіях та настроях, що є характерними для поезії символізму. Складається враження, що вербальний текст першої та другої *mélodies* циклу Е. Шоссона, де домінує символіка ночі та сновидінь, належить одному поетові. Образи-символи природи органічно зливаються з образом коханої: «*Твої великі, милі очі здаються островами, що плавають у блакитному озері*». Очі не просто дивляться,

⁴ «L'écriture musicale, chez lui, naît de la langue, et non de conceptions mélodiques ou formelles préétablies : elle suit les inflexions de la parole dont elle tire non seulement sa richesse rythmique, cette souplesse naturelle qui échappe à tout schéma métrique, mais aussi ses formes mélodiques et harmoniques, cette liberté de la ligne qui, telle une arabesque, dessine son propre espace et crée ses propres tensions».

⁵ «... les chanteurs ne devraient pas ignorer que c'est par les paroles qu'ils s'élèvent au-dessus des instrumentistes, eussent-ils les uns et les autres une intelligence égale».

у віршах поета-символіста вони перетворюються на портал у глибини душі, внутрішній світ людини: уподібнюючись до островів, які пливають у безкрайньому блакитному просторі, вони стають символом нескінченності. Вода (озеро, блакить) натякає на глибину почуттів, спокій та чистоту. Поетичні рядки створюють відчуття занурення у світ мрій, внутрішньої безтурботності. *«У свіжості твоїх мирних очей зроби мене тихим і чистим»* – очі коханої стають джерелом умиротворення та очищення, подібно до води, яка символізує оновлення. У вірші згадується дитинство як ідеал чистоти, втрачений рай, куди прагне повернутися ліричний герой: *«Твоє тіло має чарівне дитинство, з ясного раю минулих літ»*, – тіло коханої сприймається не як об'єкт бажання, а як носій чистоти та світла минулого. *«Огорни мене тишею, зі сріблястої тиші лілій»* – у цих рядках лілії – квіти чистоти, їхній сріблястий колір натякає на світ місячного вечора. Образи неба, зірок, пестливого повітря та мрій про тишу й спокій надають відчуття легкості, враження розчинення у просторі. Ці образи створюють майже містичний медитативний стан, близький до молитовного. *«Я так мріяв про спокій островів, під холодним та ясним вечором!»* – острови як символ ізольованості, ідеальної самоти, далекі від світу, створюють образи крихкої краси, самотнього щастя чи прощання із земним життям. У цих рядках відчувається прагнення героя піти у світ сновидінь, знайти ідеальне місце для душі.

Містичну атмосферу вірша та гру романтичної уяви Е. Шоссон передає через «приглушені», але виразні музичні фрази – помітним є прагнення композитора до мелодичної незалежності та експериментування з відтворенням вербального тексту. Форма «Серенади» вільна та близька до рондо, що вписується у традиції жанру; а втім, митець не додержується суворої канонічної структури, вводячи елемент імпровізаційності. Мелодія вокальної партії твору помітно вирізняється своєю свободою: композитор сміливо використовує широкі інтервали та вибудовує фрази, довжина яких варіюється, підкреслюючи виразність тексту. Ритміка вирізняється складністю та різноманітністю, вокальна лінія насичена синкопами, що розмиває чіткі

метричні межі та додає імпровізаційності, створюючи ефект природної течії мови. Ця ритмічна свобода дозволяє передати смислові нюанси поетичного тексту, посилюючи його красу, а певна ритмічна «незалежність» вокальної лінії від гармонічного супроводу створює відчуття спонтанності, притаманної серенаді як прояву любовних почуттів.

Фортепіанний акомпанемент у «Серенаді» відіграє не менш важливу роль, ніж вокальна партія. Легкі арпеджіо та короткі акорди нагадують звуки гітари – інструмента, що традиційно супроводжував спів при виконанні серенади. Ці елементи фортепіанного звукопису створюють атмосферу романтичної інтриги, вечора, пронизаного відчуттям очікування та надії. Гра із субдомінантовими гармоніями, насичений плавний модуляційний рух, що уникає різких контрастів, підкреслюють притаманні жанру теплоту та інтимність.

Музика «Серенади» Е. Шоссона сповнена витонченої пристрасті та ліричної глибини, балансує між легкою мрійливістю та драматичним хвилюванням, відбиваючи гру світлотіні у вірші Ж. Лагора. Твір розкриває ідею кохання як стану, в якому переплітаються очікування, передчуття та насолода красою моменту, змушуючи слухача відчувати одночасно близькість і недосяжність кохання – й останнє глибоко резонує із естетикою французького символізму.

Виконання К. Шефер «*Sérénade*» Е. Шоссона можна оцінити як технічно досконале, вишукане і стилістично витримане; утім воно викликає питання щодо передачі глибокої символістської чуттєвості та імпровізаційного характеру твору. К. Шефер добре відчуває звуковий баланс, голос ніде не перебиває фортепіано, звучить камерно і витончено. Проте її фразування здається надто розрахованим, адже жанр серенади, особливо у поєднанні із символістською поезією, потребує більшої свободи і чуттєвої спонтанності. Виконання твору співачкою радше вивірене і академічне, ніж імпровізаційне та «живе».

Третя пісня – «*L'Aveu*» («Сповідь», 1887) – вирізняється своєю проникливою меланхолією та ліричною глибиною. Написана на вірші Віктора де Ліль-Адана, ця *mélodie* відкриває внутрішній світ героя через напружену емоційну сповідь – ностальгічну, насичену почуттям

втрати та прагненням до втіхи через злиття із близькою людиною. Це туга за минулим, спроба знайти спокій у коханні та розчиненні у природі. Як і багато символістських творів, текст не передає емоції напряму, а створює відповідну атмосферу через пейзажні образи – лісу, моря, сонця та ночі, що ніби стають відлунням почуттів героя, який переживає розрив із минулим, гармонією з природою, що викликає в ньому почуття внутрішньої порожнечі. Розставання зі звичним природним оточенням відчувається ним як втрата внутрішньої гармонії: *«Я втратив ліс, рівнину, і свіжі квітні минулих років»*, – ліс, рівнини, квітні як символ весни та оновлення асоціюються з юністю, надіями, можливо, зі втраченою безтурботністю. Душа героя настільки сильно резонує зі світом природи, що відбувається трансформація останнього в образи, пов'язані зі світом кохання: *«Віддай свої губи, їх дихання, це буде подих лісу»* – дихання коханої стає символом втраченої гармонії з природою. У символістів світ людини і світ природи переплітаються, один здатний замінити інший. Отже, ліричний герой прагне повернути втрачене через фізичну близькість із коханою. Символом його занепокоєння й тяжких роздумів стає образ океану: *«Я втратив похмурий океан, його жалобу, його хвилі, його відлуння»* / *«Розкажи мені що-небудь, це буде шум хвиль»*. Замість морського гулу ліричний герой хоче почути слова коханої, що зможуть заспокоїти його тривожні думки. Він шукає підтримки в дівчини, у її любові, яка сприймається як втеча від болісних думок, від реальності, від тяжкості дня. Голос коханої перекриває океанській шум, що надає його звуку особливої магічної сили. Цей фінал посилює містичну та меланхолійну атмосферу вірша, роблячи його схожим на молитву чи прохання про спасіння. «Сповідь» – не просто любовний вірш, це філософська медитація на тему втрати, туги та бажання душі знайти притулок у душі іншої людини. Твір передає найтонші відтінки емоцій не безпосередньо, а через розмиті, проте яскраві образи, що робить його класичним прикладом символістської поезії.

Е. Шоссон майстерно передає відтінки поетичного тексту через повільну, м'яку і, разом із тим, емоційно напружену вокальну лінію,

насичену меланхолійними настроями, що досягається за рахунок низхідних мотивів та плавного інтервального руху. Голос ніби озвучує потаємні роздуми героя, інтимні та глибоко особисті. Мова вокальної партії видається спонтанною, немов герой висловлює свої думки та емоції в момент їх виникнення. Однією з рис, що найбільш запам'ятовується у «*L'Aveu*», є гармонічне рішення твору, що якнайкраще «підходить для вираження меланхолії та медитації» (цит. за: Cooper, 1951: 65). Основна тональність – *d-moll* – підкреслює почуття смутку та внутрішню конфліктність образу твору, але фінал *mélodie* у паралельному *F-dur* привносить відчуття світлої надії. Цей гармонічний перехід створює водночас ефект завершеності та недовомленості, посилюючи філософський підтекст твору. Ритміка *mélodie* вирізняється гнучкістю та природністю. Композитор використовує складні ритмічні фігури, зокрема синкопи, темпові уповільнення, що посилюють драматизм та інтимність музичної розповіді. Фортепіанний акомпанемент відіграє не менш важливу роль, ніж вокальна лінія, не лише створюючи фон, а й виступаючи як учасник діалогу. Взаємодія голосу та акомпанементу – не підпорядкування одного іншому, а складне полотно, де кожна частина виконує свою роль. Лінії баса в акордах підкреслюють тяжкість висловлюваних емоцій, а звучання верхнього регістру фортепіано асоціюється із прозорим, але далеким світлом. Е. Шоссон використовує багатство тембрового діапазону як інструмента, так і голосу, що особливо помітно у вокальній партії. Її виконання вимагає від співака великої виразності, щоби передати всі відтінки емоцій – від глибокої туги до фінального просвітлення. Емоційна багатошаровість є головною особливістю «*L'Aveu*». На перший погляд, *mélodie* розповідає про тугу та втрату, але завершальна модуляція у *F-dur* символізує надію на втіху та примирення. Створюючи діалог між емоціями героя та навколишнім світом, Е. Шоссон не просто передає почуття смутку, а простежує, як із меланхолії народжується стан просвітленої медитації. Перехід від мінору до мажору можна розглядати як символічне подолання внутрішніх конфліктів: фінал *mélodie*, попри своє ніжне тендітне звучання, залишає слухача з почуттям спокою та

прийняття неминучого. Отже, «*L'Aveu*» є яскравим прикладом символістської естетики: звуки, гармонії та ритми створюють простір, де емоції виражаються не через пряме ствердження, а через натяки та музичну символіку.

К. Шефер у своїй інтерпретації «Сповіді» майстерно демонструє зовнішню красу голосу, але не до кінця розкриває трагізм музично-поетичного твору та його символіку, яку має підкреслювати й тембральне забарвлення вокальної партії. Гнучкість вокальної лінії є важливою у «*L'Aveu*», вона повинна звучати ніби постійний драматичний монолог, а не як жорстко окреслена красива мелодія. У глибоких, драматичних моментах «Сповіді» К. Шефер бракує тембрової густини, що могла б віддзеркалити біль і внутрішню напругу героя. Виконавиця чудово працює з метроритмом твору – її фрази звучать вільно, природно, без зайвої метричної строгості. Однак у кульмінаційних моментах їй бракує справжньої експресії та емоційної глибини, які могли би зробити виконання ще більш проникливим. Співачка передає атмосферу усамітнення і ніжної туги, її голос чистий, майже неземний, що добре пасує до символістської поетики. Однак вона не розкриває емоційного конфлікту до кінця – бракує різноманіття кольорів у голосі, контрастів між моментами болю і надії. З технічного боку – все вмотивовано, але відчуття розпачу дещо згладжене. К. Шефер передає відчуття скорботної краси, але не достатньо глибоко проживає емоційний катарсис, що є ключовим у цій пісні.

Завершальна пісня циклу «Чотири мелодії», «*La Cigale*» («Цикада», 1887) на вірш Леконта де Ліля з його «Анакреонтичних од», – яскравий музичний твір, де філософське повчання та витонченість поєднуються з грайливою життєрадісністю, легкістю й прагненням насолодитися моментом, що відрізняє його від усіх попередніх номерів опусу. Леконт де Ліль, один із провідних поетів-парнасців, звертається до образу цикади як символу насолоди життям. Натхненний античними традиціями та філософією гедонізму, поет підкреслює, що радість життя можна знайти в найпростіших задоволеннях, якщо дозволити собі відволіктися від суєти та зосередитися на приємних

життєвих враженнях. По суті, текст *«La Cigale»* – це заклик до легко-важного життя, де справжня радість полягає у вмінні насолоджуватися природою, музикою та миттю. Ця ідея легкості та безтурботності буття перегукується із жанровою образністю *«Серенади»* та загалом корелює із французькою вокальною традицією.

Водночас, у французькому символізмі поет часто постає як посередник між світом людей і світом Божественного. З погляду символіки, вірш *«Цикада»* – складна багатошарова алегорія, у якій образ комахи стає провідником філософських ідей щодо природи мистецтва, вічності та духовного звільнення. Цикада у вірші Леконта де Ліля *«співає як король»*, постаючи у ролі творця, що черпає натхнення не в матеріальних благах, а в природі та небесній гармонії: *«Як король, ти завжди співаєш»* – поет підкреслює ідею свободи творчості, її незалежності від зовнішніх умов. Митець подібний до царя, що живе поза звичайними турботами. *«Ти слухаєш здалеку оголошення про літо»* – підтекстом цього рядку стає натяк на зв'язок між творцем і природними циклами, можливо, на пророчу місію митця, який заздалегідь передбачає зміни. Отже, цикада в символістському прочитанні може репрезентувати художника, який, не залучений до мирських пристрастей, існує заради чистої творчості.

Одна з центральних тем поезії символізму – протиставлення плоті та духу, матеріального та вічного. У вірші де Ліля підкреслюється відсутність у цикади тілесності: *«Не маючи ні плоті, ні крові, живить як Боги»*, – автор прямо порівнює цикаду з божественними сутностями, наголошуючи на її відчуженості від земного, тобто висловлюючи ідею уникнення реальності через перехід у вищу, трансцендентну, сферу. Цикада, таким чином, символізує чистий дух, що існує поза часом і фізичною обмеженістю, подібно до світу Божественного, який так цікавив символістів.

Звуки, запахи, світло – важливі елементи символістського мистецтва, оскільки дозволяють висловити те, що неможливо передати словами. У вірші особлива роль відводиться пісні цикади, яка *«закликає нас заплющити очі»*: звук стає не просто фізичним явищем,

а засобом медитації та містичного досвіду. Закрити очі означає активізувати внутрішнє бачення, переживання, яке виходить за межі звичного сприйняття. Символісти вважали, що музика, на відміну від слів, здатна висловлювати потаємні, несвідомі глибини душі. У цьому контексті пісня цикади набуває значення одкровення, що веде до вищого розуміння буття.

Для Леконта де Ліля, як і багатьох поетів-символістів, Античність була ідеалом, втіленням досконалості і гармонії. У вірші згадується Аполлон, бог мистецтва і поезії: «*Аполлон шанує тебе так само, як і Музи*», – який стає покровителем цикади; а також Зевс: «*І Зевс дарував тобі безсмертя*», – вічне життя цикади підкреслює її божественну природу та вказує на безсмертя мистецтва та його творців. Отже, образ цикади стає символом ідеального художника, якого вшановують боги, а його творчість не підвладна часу.

Е. Шоссон, втілюючи поетичні образи, створює легку, але містичну атмосферу, передаючи ідею духовного ширяння, поза часом і земними турботами. Мелодія вокальної партії в «*La Cigale*» граціозна, витончена і нагадує французьку народну пісню. Фразування коротке та ритмічно акцентоване, що додає твору танцювальності та пластичності, які нагадують про музичну образність «Серенади». Ритміка відіграє у цій *mélodie* ключову роль. Е. Шоссон використовує синкопи, несподівані акценти та паузи для створення атмосфери грайливої спонтанності. Темп «*La Cigale*» – досить швидкий, що підкреслює енергійність та життєрадісність створюваного образу. Хоча вокальна мелодія здається простою та невимушеною, гармонічна тканина твору демонструє витончену майстерність, властиву французькому композиторові. Акорди фортепіанного супроводу часто мають несподівані розв'язання, що вносить елемент «інтриги». Гармонія тісно пов'язана з ритмом, що створює цілісне враження грайливої легковажності. Фортепіано імітує звуки природи – арпеджіо та дрібні фігури у високому регістрі нагадують про щебетання птахів, шелестіння трав або співі самої цикади, створюють атмосферу сонячного дня, повного

тепла та гарного настрою. Отже, фортепіанна партія не лише підтримує вокальну лінію, а й задає тон усьому твору.

Ідея насолоди життям переплітається в «Цикаді» з елементами тонкої іронії. Е. Шоссон використовує різкі динамічні переходи, щоб акцентувати ці іронічні моменти на тлі філософського підтексту твору. Хоча, на перший погляд, текст і музика здаються досить простими, за цим криється глибинний смисл: Е. Шоссон змушує слухача задуматися про швидкоплинність часу та важливість цінувати кожен мить життя. Таким чином, «*La Cigale*» завершує весь вокальний опус на «високій ноті» – вона ніби підбиває підсумок емоціям, представленим у попередніх його частинах. Якщо «*Apaisement*» та «*L'Aveu*» пронизані меланхолією та глибоким роздумами, то «*La Cigale*» пропонує відпустити тягар думок і насолоджуватися радістю буття. Разом із тим, музика, попри зовнішню простоту, пронизана відчуттям двоїстості: легкість і радість існування цикади контрастують зі скороминущістю її життя – у відповідності до символістської гри, де поверхневе співіснує з глибоким, реальність – із метафізичними смислами.

Виконання «Цикади» К. Шефер залишає загальне враження технічної досконалості, витонченості, але воно є дещо стриманим для цієї *mélodie*. Трагування нею твору здається надто серйозним. К. Шефер чітко дотримується ритму, але їй бракує грайливості й пустотливості, розкутості, які потрібні для втілення образів цієї *mélodie*. У певних моментах контроль домінує над інтерпретаційною «грою», ніби виконавиця побоюється дати собі більше свободи. Співачці бракує «усмішки в голосі», відчуття легкої іронії, що так важливо для розкриття образу твору. Її виконання є технічно бездоганним, але не вповні передає дух артистичної безтурботності, що закладений у цій композиції.

Отже, «*Quatre mélodies*» op. 13 є яскравим прикладом впливу ідей французького символізму на вокальну музику Е. Шоссона. «Емоції, безумовно, є предметом розповіді, – зауважує Поль Гріффітс, характеризуючи її, – але про них рідко повідомляється безпосередньо; натомість відчуття центрального персонажа розкриті в образах, звуках та запахах навколишнього світу. Це – символізм. Створюючи всесвіт,

насичений нематеріальними значеннями, він визрів для музики – і не в останню чергу для музики Шоссона, одночасно розкішної та вишуканої, сповненої спогадів» (Griffiths, 2007).

Попри те, що «Чотири мелодії» не позначені Е. Шоссоном як вокальний цикл, єдність вербальної основи, що нею є твори французьких поетів-символістів, стала головною підставою для об'єднання цих *mélodies* у один опус. До того ж, твори характеризує певна єдність музичної мови, яку вирізняє не лише гнучкість вокальної лінії, але й багатство гармонічних барв, що покликані передати тонкощі поетичного змісту. Останнє відбиває характерну для французької *mélodie* кінця XIX століття тенденцію до злиття вербального та музичного текстів, коли робота зі словом стає необхідною складовою композиторської творчості. З огляду на це, показово, що в кожній *mélodie* опусу присутній наскрізний розвиток: «Усі чотири пісні, що входять до складу *opus 13*, скомпоновані як наскрізні, демонструючи гармонічне багатство та часті модуляції», – зазначає В. Г. Сіліг (Seelig, 1969: 20). Також у «*Quatre mélodies*» простежується загальна драматургічна лінія – рух «від мороку до світла», від меланхолії та смутку до просвітлення й радості від життєвих утіх. Усе це надає вокальному опусу Е. Шоссона цілісності та завершеності.

У цих *mélodies* вже помітні прозорість фактури, легкість та аристократична краса музичного стилю, притаманні французькому мистецтву кінця XIX століття, що є новим для молодого композитора, й це свідчить про новий етап у творчості Е. Шоссона, який починає знаходити свій власний «голос». Спираючись на періодизацію його творчості, запропоновану А. Міланіною (Міланіна, 2022), віднесемо «*Quatre mélodies*» *op. 13* до мікстового періоду, коли французький композитор перебував на межі пізнього романтизму та раннього імпресіонізму. Отже, у виконавській версії «Чотирьох мелодій» необхідно віднайти відповідну вокальну манеру, яка б допомогла реалізувати художній задум опусу. Вокаліст як «реалізатор» системи музично-поетичних символів та функцій збереження особливостей композиторського стилю й вираження емоційних почуттів, що закладені

в тексті «Чотирьох мелодій», має в ідеалі передати їх у тембрових барвах та відтінках інтонацій свого голосу. А саме, символістську витонченість почуттів, красу та аристократичну вишуканість манер, імпресіоністичну прозорість пейзажних замальовок, легкість і, разом із тим, драматизм та глибину почуттів головного персонажу.

Висновки.

«*Quatre mélodies*» Е. Шоссона – «*Apaisement*» («Умиротворення») на вірш П. Верлена, «*Sérénade*» («Серенада») на слова Ж. Лагора, «*L'Aveu*» («Сповідь») на вірш О. Вілье де Ліль-Адана та «*La Cigale*» («Цикада») на текст Л. де Ліля – є взірцем органічної взаємодії музичного та поетичного текстів, де віддзеркалились естетичні пошуки доби французького символізму. Цей твір викликає інтерес як із погляду історичного музикознавства, так і з виконавської точки зору. Головне завдання, що постає перед співаком-інтерпретатором «*Quatre mélodies*» – знайти багату палітру темброво-виразних можливостей голосу, яка допоможе розкрити символіку глибинних музично-поетичних сенсів твору. На прикладі виконавської інтерпретації *op. 13* німецькою співачкою К. Шефер (сопрано) доведено важливість ретельного вивчення поетичної першооснови *mélodies* Е. Шоссона. Так, вокалістка має прекрасну технічну базу, її природні голосові дані відповідають композиторському первинному задуму, проте суто німецька ментальність, на відміну від французької, та недостатня обізнаність у мовній специфіці не дають можливість вважати її виконання «*Quatre mélodies*» перфектним, оскільки воно не розкриває повною мірою символічний зміст твору.

Перспективи дослідження. Матеріал статті покликаний послужити основою для подальших досліджень жанру *mélodie*. На наш погляд, доцільно простежити, як одні й ті ж самі поетичні тексти французьких поетів-символістів знаходять своє втілення в різних композиторських версіях. Результати подібних досліджень можуть бути використані у навчальній та концертній практиці музикантів-виконавців, що сприятиме глибшому проникненню у художній задум творів.

ЛІТЕРАТУРА

- Жаркіх, Т. В. (2022). Анрі Дюпарк в історії жанру *mélodie*. *Аспекти історичного музикознавства*, 27, 97–111.
- Жаркова, В. Б. (2009). *Прогулянка в музичному світі Моріса Равеля (у пошуках смислу послання Автора)*. Київ: Автограф [рос.].
- Кудрявцев, В. (2021). *Камерно-вокальна творчість Ж. Масне: жанрово-стильові домінанти*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Міланіна, А. О. (2022). Ернест Шоссон: періодизація творчості в контексті становлення стилю. *Аспекти історичного музикознавства*, 27, 112–128.
- Міланіна, А. О. (2024). *Символіка вокальних циклів Ернеста Шоссона*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Albera, Ph. (2003). L'opéra. In *Musiques: Une Encyclopédie pour le XXIe siècle*. Vol. 1. Musiques du XXe siècle, pp. 377–440. Paris: Actes Sud, Cité de la Musique.
- Authelain, G. (1987). *La Chanson dans tous ses états*. Paris: Van de Velde.
- Cooper, M. (1951). *French music: From the death of Berlioz to the death of Fauré*. London; New York: Oxford University Press.
- Faucher, A.-M. (2010). *La mélodie française contemporaine: transmission ou transgression*. Paris: L'Harmattan.
- Gallois, J., & Bretaudeau, I. (1999). *Ernest Chausson: Écrits Inédits: Journaux intimes, Roman de jeunesse, Correspondance*. Monaco: Éditions du Rocher.
- Griffiths, P. (2007). Ernest Chausson, Poème de l'amour et de la mer, Op. 19. <https://americansymphony.org/concert-notes/poeme-de-lamour-et-de-la-mer-op19/>
- Kimball, C. (2006). *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation. <https://archive.org/details/songguidetoartso0000kimb/page/n3/mode/2up> [in English].
- Robine, M. (2004). *Il était une fois la chanson française*. Paris: Fayard.
- Seelig, V. G. (1969). *The songs for voice and piano by Ernest Chausson*. (Master's thesis). North Texas State University. Denton, Texas. https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc663068/m2/1/high_res_d/1002774093-Seelig.pdf
- Tosi, F. P. (1874). *L'art du chant: opinions sur les chanteurs anciens et modernes, ou Observations sur le chant figuré*. Paris: J. Rothschild.

REFERENCES

- Albera, Ph. (2003). L'opéra [Opera]. In *Musiques: Une Encyclopédie pour le XXIe siècle*. Vol. 1. Musiques du XXe siècle [*Music: An Encyclopedia*

- for the 21st Century. Vol. 1. 20th Century Music], pp. 377–440. Paris: Actes Sud, Cité de la Musique [in French].
- Authelain, G. (1987). *La Chanson dans tous ses états [Song in all its forms]*. Paris: Van de Velde [in French].
- Cooper, M. (1951). *French music: From the death of Berlioz to the death of Fauré*. London; New York: Oxford University Press [in English].
- Faucher, A.-M. (2010). *La mélodie française contemporaine: transmission ou transgression [Contemporary French song: transmission or transgression]*. Paris: L'Harmattan [in French].
- Gallois, J., & Bretaudeau, I. (1999). *Ernest Chausson: Écrits Inédits: Journaux intimes, Roman de jeunesse, Correspondance [Unpublished Writings: Diaries, Early Novel, Correspondence]*. Monaco: Éditions du Rocher [in French].
- Griffiths, P. (2007). Ernest Chausson, Poeme de l'amour et de la mer [Poem of love and the sea], Op. 19. <https://americansymphony.org/concert-notes/poeme-de-lamour-et-de-la-mer-op19/> [in French].
- Kimball, C. (2006). *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation. <https://archive.org/details/songguidetoarts0000kimb/page/n3/mode/2up> [in English].
- Kudriavtsev, V. (2021). *Chamber and vocal work of J. Massenet: genre and style dominants*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Milanina, A. O. (2022). Ernest Chausson: periodization of creativity in the context of the formation of style. *Aspects of Historical Musicology*, (27), 112–128 [in Ukrainian].
- Milanina, A. O. (2024). *Symbolism of Ernest Chausson's vocal cycles*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Robine, M. (2004). *Il était une fois la chanson française [Once upon a time, there was French song]*. Paris: Fayard [in French].
- Seelig, V. G. (1969). *The songs for voice and piano by Ernest Chausson*. (Master's thesis). North Texas State University. Denton, Texas. https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc663068/m2/1/high_res_d/1002774093-Seelig.pdf [in English].
- Tosi, F. P. (1874). *L'art du chant: opinions sur les chanteurs anciens et modernes, ou Observations sur le chant figuré [The Art of Singing: Opinions on Ancient and Modern Singers, or Observations on Figurative Singing]*. Paris: J. Rothschild [in French].
- Zharkih, T. V. (2022). Henri Duparc in the history of the mélodie genre. *Aspects of Historical Musicology*, XXVII(27), 97–111 [in Ukrainian].
- Zharkova, V. B. (2009). *A walk in the musical world of Maurice Ravel (in search of the meaning of the Author's message)*. Kyiv: Autograph [in Russian].

Tetiana Zharkikh

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of Solo Singing and Opera Training
e-mail: zhar.09@ukr.net; ORCID iD: 0000-0001-8392-6578

Aliona Milanina

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Senior Lecturer,
the Department of Jazz and Variety Music
e-mail: alyona.milani@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-1123-0824

The performance vision of the symbolic aesthetics of E. Chausson's "Quatre mélodies" op. 13

Statement of the problem. *The relevance of the research topic is determined by the insufficient coverage of the French composer Ernest Chausson's vocal heritage, in particular of his "Quatre mélodies", op. 13 (1885–1887), which are saturated with musical and poetic symbolism.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to substantiate the performer's vision of the symbolist aesthetics in Chausson's "Quatre mélodies" op. 13. The novelty of the research lies in the study of the symbolism of E. Chausson's "Quatre mélodies" as a synthesis of words, music, and performance interpretation, which required the application of historical and contextual, biographical, structural and functional research methods and performance analysis of the interpretation of the works.*

Research results. *It has been established that Chausson's "Quatre mélodies" – "Apaisement" ("Peacemaking") on P. Verlaine's poem, "Sérénade" on the verses by Jean Lahor (the pseudonyms of H. Cazalis) "L'Aveu" ("Confession") on the poem by Au. de Villiers de l'Isle-Adam, and "La Cigale" ("Cicada") on the text by Ch. M. R. Leconte de Lisle – is an example of the organic interaction of musical and poetic texts, which reflected the aesthetic searches of the era of French symbolism. Despite the fact that "Quatre mélodies" is not designated by Chausson as a vocal cycle, the unity of the verbal basis, which is the work of French symbolist poets, became the main reason for combining these mélodies into one opus. The works are characterized by a certain unity of musical language, which is distinguished not only by the flexibility of the vocal line, but also by the richness of harmonic colors, which are designed to convey the subtleties of poetic content. The latter reflects the tendency*

characteristic of French mélodie of the late 19th century to merge verbal and musical texts, when working with words becomes a necessary component of the composer's creativity. In view of this, it is significant that all mélodies of the op.13 are built on the through principle of development. A general dramatic line is traced in "Quatre mélodies" – a movement from melancholy and sadness to enlightenment and joy of life. All above mentioned gives E. Chausson's vocal opus integrity and completeness. This work is of interest not only from a historical and musicological perspective, but also within the field of performance practice.

Conclusion. *In interpreting the "Quatre mélodies", the key task for a singer is to find a rich palette of timbre and expressive possibilities of the voice, which will help to reveal the symbolism of the deep musical and poetic meanings of the composition. The example of interpreting the op.13 by the German singer Christine Schäfer (soprano) proves the importance of scrupulous study of the poetic fundamentals of Chausson's mélodies. While Ch. Schäfer possesses exceptional technical skills and vocal qualities that align with Chausson's original compositional intent, her distinctly German artistic sensibility, as opposed to the French one, along with certain phonetic inaccuracies, prevents her rendition of "Quatre mélodies" from being considered definitive.*

Keywords: *mélodie; E. Chausson; chamber vocal music; poetry; symbolism; performance interpretation.*

*Стаття надійшла до редакції 1.07.2025,
рекомендована до друку 12.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.*