

УДК 78.071.Л(44)(092):784.3]:781.68

DOI 10.34064/khnum2-34.04

Краснощок Катерина Юрївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
загального та спеціалізованого фортепіано
e-mail: katryn4444@gmail.com
ORCID iD:0000-0003-0804-6807

**Сторінки щоденника Ежені де Герен
у музичному втіленні Даріуса Мійо**

Стаття продовжує низку робіт, присвячених вивченню вокально-інструментальних циклів композиторів «Групи Шести». Інтерпретація трьох віршів зі «Щоденника Ежені де Герен», створена Даріусом Мійо, досліджується в аспекті вивчення раннього періоду творчості композитора. У вітчизняному музикознавстві вокально-інструментальний цикл Д. Мійо «D'un cahier inédit du journal d'Eugénie de Guérin» («З неопублікованого щоденника Ежені де Герен») опр. 27 докладно не розглядався, що обумовлює новизну наукових результатів цього дослідження, яке має на меті визначення особливостей семантики циклу, а також ставить завдання виявити риси композиторського стилю Д. Мійо раннього періоду творчості. Історико-контекстуальний, компаративний, структурно-функціональний методи дослідження, поряд із семантичним аналізом твору Д. Мійо, допомагають розкрити обрану тему. Результати дослідження дозволили дійти висновків, що образний світ циклу «З неопублікованого щоденника Ежені де Герен» пов'язаний з відчуттям болю та страждань душевних і фізичних. Вперше розглянуто комплекс музичних засобів виразності, якими композитор передав хворобливий стан, заявлений авторською ремаркою «douloureusement» («болісно»), що супроводжує всі номери твору. Отже, циклу властиві: монтажний тип драматургії, лаконізм висловлювання, використання перемінного розміру, поліфонізованість фактури; вокальна партія наближена до типу псалмодії. Аналіз музичної драматургії циклу виявив наскрізні лейтінтони-символи: інтони дзвонів, колицької, зітхання, колеса, року; семантичним зерном інтонаційного розгортання є інтервал квінти, застосування якого домінує в музичній тканині твору. Дослідження відкриває перспективи для подальших розвідок: вивчення вокально-інструментальних творів Д. Мійо зрілого періоду, їх порівняння з ранніми

зразками його творчості і виявлення особливостей формування індивідуального стилю композитора.

Ключові слова: вокально-інструментальний цикл; композиторська інтерпретація; семантика; інтонаема; вірш; фортепіанна партія; інтонаційна драматургія; смислообраз.

Постановка проблеми.

Вокально-інструментальний цикл «*D'un cahier inédit du journal d'Eugénie de Guérin*» («З неопублікованого щоденника Ежені де Герен») оп. 27 – твір, який Д. Мійо написав у 24 роки. Літературне першоджерело – «Щоденник Ежені де Герен» – привертає увагу тим, що написане не з метою демонстрації літературного таланту поетеси, а як сповідь людської душі. Вітчизняне музикознавство наразі не має значного досвіду дослідження музичних інтерпретацій творінь такого типу, а «Щоденник Ежені де Герен» ніколи не було перекладено українською мовою, так само як не було системно проаналізовано вокально-інструментальний цикл Д. Мійо, створений на цій поетичній основі. Отже, вивчення цього маловідомого в Україні опусу одного з найяскравіших композиторів «Групи Шести» постає як актуальне дослідницьке завдання. Крім того, детальний аналіз вокально-інструментальних творів доби Модернізму сприятиме глибшому зануренню в духовний світ представників цього мистецького напрямку, а також розширенню сучасного виконавського репертуару.

Наукова новизна дослідження. У дослідженні вперше надається підрядковий український переклад вербального тексту циклу Д. Мійо, зроблений автором статті. Також у роботі було поставлено завдання розкрити специфіку засобів музичної виразності, задіяних композитором для втілення семантики поетичних образів, що пов'язані із почуттями фізичного і душевного болю, які Д. Мійо відчув у поетичному естві літературного першоджерела.

Останні дослідження та публікації. Вокальній творчості композиторів «Групи Шести» присвячено низку праць українських дослідників, серед них розділ монографії «Камерно-вокальний цикл Д. Мійо та А. Онегера на вірші Ж. Кокто в колесі буття

французького модернізму» (Краснощок, 2023), а також інші роботи авторки цієї статті (Краснощок, 2020; 2021). Крім того, ранній період творчості Д. Мійо розглядався нами при осмисленні концепції і сценічної драматургії його *cinema*-балету «Бик на даху» (Краснощок, 2009). Слід відзначити й дослідницькі роботи, що розкривають стильові тенденції, властиві представникам французького модернізму – статті О. Михайлової, які стосуються творчості Ф. Пуленка (Михайлова, 2008, 2019), та нещодавню присвячену його творчості публікацію у співавторстві (Drach, Cherkashina-Gubarenko, Chernyavska, Govorukhina, Mykhailova, 2021), а також спільні статті про вокально-інструментальний цикл Л. Дюрея «Бестіарій або Кортеж Орфея» (Aleksandrova & Krasnoshchek, 2020; Александрова & Краснощок, 2021). У 2021 році була опублікована стаття Шань Юйнаня, присвячена вокальній творчості Д. Мійо, де вокально-інструментальні цикли композитора розглядаються в контексті періоду його творчого становлення. Дослідник виявив суттєві тенденції, які сприяли формуванню індивідуального композиторського стилю та напряму подальшому розвитку творчого шляху Д. Мійо (Шань Юйнань, 2021).

Мета цього дослідження – проаналізувати композиторську інтерпретацію віршів, що увійшли до вокально-інструментального циклу Д. Мійо «З неопублікованого записника Ежені де Герен» («D'un cahier inédit du journal d'Eugénie de Guérin»), та визначити специфіку семантики твору.

Для досягнення поставленої мети вирішуються такі **завдання**:

- 1) здійснено підрядковий переклад вербального тексту вокально-інструментального циклу;
- 2) проаналізовано образний ряд трьох віршів зі «Щоденника Ежені де Герен» і номерів циклу Д. Мійо;
- 3) здійснено аналіз інтонаційної драматургії циклу;
- 4) визначено особливості його семантики;
- 5) з'ясовано, за допомогою яких музичних засобів виразності композитор передає хворобливий стан, заявлений авторською ремаркою «*douloureusement*» («*болісно*»), що супроводжує всі номери циклу Д. Мійо.

Методологія дослідження. Визначення особливостей композиторської інтерпретації трьох віршів зі «Щоденника Ежені де Герен» (трактовки смислообразів літературного першоджерела, концепції камерно-вокального циклу, його інтонаційної драматургії та семантики) зумовило використання історико-контекстуального, компаративного, семантичного типів аналізу музично-поетичного тексту композиції Д. Мійо.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Вокально-інструментальний цикл «З неопублікованого щоденника Ежені де Герен» («*D'un cahier inédit du journal d'Eugénie de Guérin*» Даріуса Мійо *op.* 27, як йшлося вище, належить до раннього періоду його творчості. Він був написаний у 1915 році, ще до виходу у світ знаменитого «маніфесту» модернізму «Півень і Арлекін» Жана Кокто і раніше, ніж Анрі Колле (1920 року в тижневик «*Comœdia*») назвав групу композиторів-авангардистів – прихильників «нової простоти» в музиці – «Французькою Шісткою». Ранній період творчості Д. Мійо характеризується зверненням до вокально-інструментальних жанрів та опери. Між 1910–1917 роками композитор написав більше 14-ти вокально-інструментальних творів. Циклу «*D'un cahier inédit du journal d'Eugénie de Guérin*» передувало створення трьох опер: «Заблудша вівця» (1910–1914), «Агамемнон» (1913), «Есфірь із Карпантра» (1910–1914). Широта інтересів композитора, яка об'єднала в його творчості стилістику класичної і популярної музики, на що вказує дослідник Манюель Корреа до Лаго у вступі до видання *cinéma*-балету «Бик на даху» (Lago, 2001), поєднувалась у Д. Мійо зі щирим захопленням музично-поетичним фольклором і багатою літературою рідного йому Провансу. «Звукова аура Провансу», як зазначає Шань Юйнань у статті «Вокальна творчість Даріуса Мійо», пронизує ранній період творчості Д. Мійо, а «основним імпульсом для його музичних експериментів були *літературні твори*» (Шань Юйнань, 2021: 125). Крім того, дослідник доходить висновку, що «звернення до складної сучасної поезії дозволяє молодому композитору сміливо

відірватися від мовних кліше і шукати нових шляхів реалізації свого “Я”» (там само: 128).

Отже, творчим імпульсом до створення Д. Мійо цього раннього вокального циклу стало літературне першоджерело, яке належить перу французької письменниці Ежені де Герен (1805–1848), яка присвятила життя своєму рідному братові, видатному французькому поетові Морісу де Герену, творчість якого високо цінили поети-символісти. «Герени походили зі старої дворянської родини, родом із Венеції, яка століттями жила в Південній Франції. Серед своїх предків вони мали хрестоносців, єпископа, кількох кардиналів і великих магістрів ордена Святого Іоанна Єрусалимського. Попри своє знатне походження, на початку XIX століття вони перебували в дуже середньому стані. Пан де Герен, батько, втратив дружину, коли Ежені було 13 років, і залишився з чотирма дітьми: Ежені, Марі, Ерембергом і Морісом. На смертному одрі мати, прив’язана до Моріса сильніше, ніж до будь-кого з інших, через його красу та слабе здоров’я, доручила його опіці та турботі Ежені, яка його дуже любила. Фактично все її життя було присвячене братові», – повідомляє Л. Деламапп, автор статті про Ежені та Моріса Герен в «Католицькій енциклопедії (Delamarre, 1910). Любляча сестра, яка майже все своє життя провела в самоті старої дворянської садиби¹, листувалася з братом та вела щоденник. У ньому вона описала свої почуття і думки стосовно вічних тем, що цікавлять поетів: життя і смерті, вічності і миті, а також останні дні життя Моріса Герена. Після смерті брата нею була зібрана й підготовлена до видання літературна спадщина поета, а у 1855 році побачив світ щоденник Ежені де Герен, названий видавцями «Реліквії», призначений

¹ «Її спосіб життя був простим і надзвичайно християнським. Після того, як вона виконувала свої домашні обов’язки, вона віддавалася читанню. Життя святих, проповіді Боссюе та інші релігійні твори були її улюбленим читанням. Вона також цікавилася літературою, і її “Щоденник” показує, що вона читала Гомера, Вергілія, Шекспіра, Данте, Скотта, Голдсмита, не кажучи вже про всіх великих майстрів французької літератури. Говорячи про своє читання, вона сказала: “Я читаю не для того, щоб стати вченою, а щоб піднести душу”» (Delamarre, 1910).

для читання тільки близькими людьми. Лише у 1862 році Жуль Барбе д'Оревильї опублікував «Щоденник Ежені де Герен» як літературний твір.

Печальний похмурий настрій віршів Ежені де Герен, адресованих хворому братові, які Д. Мійо відібрав для своєї композиції, перегукується із присвятою цього твору французькому поетові Лео Латілю (його повне ім'я – Леопольд Жозеф Шарль Латіль), який загинув під час Першої Світової війни, на період якої припадає створення вокального циклу.

Надамо підрядковий переклад віршів, до яких звернувся Д. Мійо, і які лягли в основу його композиторської інтерпретації.

* * *

Cette promenade avec toi...

Cette promenade avec toi,
Hier au soir,
M'a fait un bien infini.

Oh! Que l'épanchement soulage
Et rend l'âme légère.
C'est un faix porte a deux.

Toute peine qu'on peut dire
Tout pensée un peu amère,
Le present, l'avenir et toute la vie,

Ce grand fardeau,
Si grand sans Dieu
Et un ami.

Ця прогулянка з тобою...

Ця прогулянка з тобою,
Вчора ввечері,
Принесла мені нескінченне задоволення.

О! Як звірення звільняє
Та повертає душі легкість...
Це тягар, що несемо удвох.

Весь біль, що можливо висловити,
Усі думки, що так гірчать,
Сьогодні, майбутнє й все життя,

Це велика вага,
Така гігантська без Бога
І без друга.

* * *

Nous voilà donc exilé

Nous voilà donc exilé
Parés l'un de l'autre!
Mon ami, quele douleur dans mon
adieu d'hier,
Dans ce serrement main sur ton lit,
Dans cette sortie de chez toi!
J'y laissaia tout un avenir
De malheur.

Qu'espérer de ce qui se voit,
De ce qui se fait,
De ce qui nous sépare?
Mon ami, mon pauvre ami,
Force et courage!
J'espère te revoir aujourd'hui.
Ce que j'écris ici
Te viendra trop tard
Pour te server.

C'est pour l'heure qu'il faut gir,
C'est l'assaut,
Il faut emporter la place.

Mais éparguer le dedans,
S'il se peut ne blesser personne.
La difficile position mon Dieu!

І ось ми тут у вигнанні...

І ось ми тут у вигнанні
Прикрашені одне одним!
Мій друже, який біль у моєму
прощанні учора,
У цьому стисканні руки на твоєму ліжку,
У цьому виході з дому!
Я залишила там все майбутнє
Горе.

На що можемо ми сподіватися з побаченого,
З того, що зроблено,
З того, що нас розділяє?
Мій друже, мій бідний друже,
Сили і відваги!
Я сподіваюсь побачити тебе сьогодні знову.
Те, що я тут пишу,
Прийде до тебе надто пізно,
Щоб послужити тобі.

Це час, коли ми маємо діяти,
Це наступ,
Він має зштовхнути з місця.

Але бережи внутрішнє,
Якщо є можливим не ранили особистість.
Складне становище, мій Боже!

* * *

A mesure qu'on avance...

A mesure qu'on avance
La vie désenchante tantôt d'un coté,
Tantôt de l'autre.

C'est l'horizon perdu,
L'horizon atteint,
Qu'on voyait beau,
Qu'on voit.

Les réalités sont là dures sombres
Déchirantes, rocher ou ronces
Sous les tapis verts
Qui les couvrent.

L'illusion tapisse
Tout en ce monde.

У міру поступу вперед...

У міру поступу вперед,
Життя розчаровує то з одного боку,
То з іншого.

Це втрачений обрій,
Обрій досягнутий,
Який здавався нам прекрасним,
Який ми бачимо.

Реальність жорстка та похмура,
Краяння серця, скелі чи колючки
Під зеленими килимами,
Що їх приховують.

Ілюзія оточує
Все у цьому світі.

Усі три поезії передають різні грані душевного стану самовідданої сестри. Перший вірш «Ця прогулянка з тобою...» навіяний спогадом про зустріч і прогулянку з Морісом. Відчувається, що нещастя, яке трапилося з ним, героїня розділяє всією душею. Важко долати біль без Бога і без друга, але цю тяжку ношу легше нести удвох, повіряючи свої сумні тривожні думки близькій людині, любляча душа якої зберігає надію на одужання.

Другий вірш «І ось ми тут у вигнанні...» сповнений страхом перед неминучою втратою. Героїня готова діяти, готова на самопожертву. Вона бажає братові сили й мужності. Ежені сподівається, що фізичний біль Моріса не затьмарить його чисту душу.

Третя поезія «У міру поступу вперед...» має трагічний філософський смисл: все у світі недосконале і розчаровує, життєві ідеали, стремління й намагання – це красива ілюзія, цілковита омана, що приховує колючі терни та спричиняє нескінченний душевний біль.

Як і «Трьом поезіям Жана Кокто» Д. Мійо (1919), циклу «З неопублікованого записника Ежені де Герен» властиві риси «віршів із музикою». До них, передусім, належить індивідуалізація форми і образів, вокалізація поетичного тексту за взірцем ритмізованої прози, смислові паузи, гнучке звуковисотне підвищення або зниження інтонації з огляду на смисловий розвиток фрази вербального тексту. Традиції *melodie*, які втілював у своїй вокально-інструментальній творчості Д. Мійо, відбилися в мелодекламаційному стилі вокалізації партії соліста. Ба більше, в усіх трьох номерах циклу характерною рисою просодії є відповідність кожного звуку вокальної партії кожному складу поетичного тексту.

Номери вокально-інструментального циклу не містять знаків альтерації при ключі та написані в повільному і дуже повільному темпах: «*Tres lent*», «*Lent*», «*Tres lent*». Це відповідає стилю щоденника Ежені де Герен, яка у подробицях описує свій душевний стан, свої почуття до важкохворого брата, фіксує свої роздуми на вічні теми, що турбують людину з давніх часів: про життя, красу природи і людської душі, про біль фізичний і духовний, про щастя жити і про те, що є смерть. Назви всіх трьох віршів збігаються з першим рядком вербального тексту.

Перший вірш із музикою «Ця прогулянка з тобою...» («*Cette promenade avec toi...*») – мініатюра. Лаконізм висловлювання властивий вокальним творам раннього періоду творчості Д. Мійо (див. Краснощок, 2023: 189). Музика Д. Мійо повною мірою відповідає тому трагічному змісту, який мають рядки зі щоденника Ежені де Герен. У творі втілено настрій і стан людини, яка вийшла на прогулянку з тяжкохворим, чия хода не може бути легкою й швидкою. Окрім дуже повільного темпу мініатюри, композитор регламентує її виконання ремаркою «*douloureusement*» («хворобливо»).

Номеру властивий монтажний тип драматургії. Показово, що крихітні фрагменти цілого, відокремлені один від одного двома

тактовими рисками, відповідають не лише поетичним строфам чи фразам, а й тим смислам, що їх вже за власною логікою запровадив композитор.

У цьому «вірші з музикою» фортепіанний вступ відсутній. Вокальна партія починає свій розвиток з першого такту твору. Фактично всі вокальні фрази виявляють низхідну спрямованість. Виняток становить центральна зона цілого, у якій виявляються три висхідні фрази, що відповідають таким поетичним рядкам: «*C'est un faix porte a deux*» («Це тягар, що несемо удвох»), «*tout pensée un peu amère*» («усі думки, що так гірчать»), «*le present, l'avenir et toute la vie*» («сьогодення, майбутнє й все життя»). У партії соліста превалює поступовий рух без значних стрибків, проте задіяні кварто-квінтові інтонації.

Фортепіанна фактура має декілька рівнів, які взаємодіють між собою і містять лейтінтони. Нижній фактурний шар ґрунтується на *basso ostinato* квінтових послідовностей, що символізують порожнечу надій і неминучість долі. Середній – тріольний рух восьмими тривалостями із залігованими нотами. Похитування із секундовими інтонаціями втілює образ сумної колискової. У верхньому шарі фактури проходять мелодичні лінії у висхідному русі, що немовби відображають надію, приховану в поетичному висловлюванні героїні.

Ще одним зі смислообразів твору є інтонема, «формула» якої складається з горизонтального *ostinato* септакордів, де превалює фонізм квінти, яке супроводжує звучання октав у високому регістрі. Багаторазове повторення цих структур привносить риси «дзвонювості». Діапазон стрибка від нижнього голосу першого акорду до нижнього голосу наступної октави становить велика септима через октаву, що створює особливу напругу.

На цьому елементі оснований увесь заключний розділ номера, який завершується розгорнутою фортепіанною постлюдією. Якщо вперше «дзвонювість» виявляється у звучанні октав на чергуванні звуків *g* та *cis*, то заключний розділ демонструє тотальний вихід до сфери *cis*. Мелодична лінія фортепіанної постлюдії завершується послідовним сходженням на кварту, квінту і малу секунду.

Аналіз інтонаційної драматургії номера «Ця прогулянка з тобою...» показав, що він пронизаний «ідеєю квінтовості», яка «заявлена» композитором у гармонічному вигляді і формує мелодичні лінії (чисті квінти, збільшені та зменшені).

У другому номері циклу «*I ось ми тут у вигнанні*» («*Nous voilà donc exiléssé...*») Д. Мійо не відходить від стану хворобливої печалі, якою просякнутий текст щоденника Ежені де Герен, й додає ту ж саму образну характеристику «*douloureusement*». Композитор не застосовує дрібного монтажу: у цьому номері є чотири умовних розділи: перший і заключний близькі за інтонаційним і смисловим змістом, проте останній є більш розгорнутим. Другий розділ контрастний першому за тематизмом і розміром (тридольність першого розділу змінюється на розмір 2/4). Третій – кульмінація твору.

Порівняно з першим номером, вокальна партія другого має більш розгорнуту мелодичну лінію, у ній поєднуються як дугоподібні фрази, так і речитатія на одному звуці. Діапазон вокальної партії розширений: крім поступового руху, в ній присутні стрибки на великі інтервали.

Партія фортепіано першого умовного розділу містить три складові елементи. Нижній шар фактури – *ostinato* – монотонне погойдування двох акордів. Другий елемент – структури, основані на низхідних хроматичних послідовностях восьмими тривалостями в середньому голосі. Секвенційний оборот у поєднанні з повторюваними акордовими структурами нижнього шару фактури символізує стан нескінченного терпіння приречених людей (про що свідчить і зміст поетичного тексту). Композитор створює особливий звуковий ефект, пов'язаний з образом немов застиглого в очікуванні часу. На противагу цьому, мелодія верхнього голосу, навпаки, розвивається безперервно. Вертикальний зріз фактури виявляє домінування таких інтервалів, як зменшена кварта, чиста квінта, мала і велика сексти.

Другий, дводольний, розділ вірша вводить слухача в стан ще більшої безнадійності, що відповідає рядкам поетичного тексту: «*J'y laissaia tout un avenir de malheur*» («Я залишила там все майбутнє горе»). Похмурі октавні ходи в нижньому голосі фортепіанної партії (інтонема «року») поєднуються з мотивами, які складаються з терцій,

чий рух «кружляє» й візуально нагадує коло. Ці семантичні одиниці співпричетні до інтонемі колеса, смислообразу, який неодноразово використовували композитори-модерністи і сам Д. Мійо (див. Краснощок, 2023: 215).

У третьому розділі знов повертається музичний матеріал першої частини, перетворений за допомогою інверсії: акордові послідовності і повзучі хроматичні мотиви міняються місцями по вертикалі. Показово, що гармонічне наповнення акордів дещо модифікується. Якщо в першому розділі його складали квінти із секстами, то тут спостерігається поєднання квінт і чистих кварт. Звучання стає більш «порожнім» і холодним. Після вокальної фрази «*De ce qui nous sépare?*» («З того, що нас розділяє?») у партії фортепіано проходить двотактова інтермедія, заснована на потоці низхідних паралельних квінт у верхньому шарі фактури і русі паралельними квартами в нижньому. Цей музичний смислообраз поглиблює ідею фатальної неминучості. Далі він поширюється і на вокальну партію (поетична фраза «*Mon ami, mon pauvre ami, force et courage!*» («Мій друже, мій бідний друже, сили і відваги!»). Динаміка досягає **ff**, починається достатньо розгорнута кульмінаційна зона, де композитор додає ремарку «*augmentez*» («збільшувати, розвивати»), а далі наполягає на більш збудженому темповому русі (*animez encore*). Крик душі головної героїні (у вербальному тексті «*C'est pour l'heure qu'il faut gir; cest l'assaut, il faut emporter la place*» («Це час, коли ми маємо діяти, це наступ, він має зштовхнути з місця») супроводжується шеститактовим фрагментом, основаним на низхідному хроматичному звукоряді. Цей «потік відчаю» в нотному тексті охоплює чотири октави (від *fis* другої до *fis* великої октави).

У заключному розділі номера повертається музичний матеріал першого розділу, що пов'язаний із відчуттям хворобливого терпіння. Остання фраза соліста «*La difficile position, mon Dieu!*» («Складне становище, мій Боже!») накладається в партії фортепіано на затриманий акорд *fis-cis-gis* в нижньому голосі. Верхній фактурний зріз – це низхідний рух паралельних квінт четвертними тривалостями зі згасаючою динамікою (*diminuendo* до **ppp**).

Своєрідною рисою цього номера є те, що в ньому композитор музичними засобами передає зміну душевного стану авторки щоденника: хворобливі нарікання під ударами долі та відчуття її невідворотності змінюються розпачем, а потім людина знаходить у собі сили терпіти жакливе життя. Д. Мійо, тонко проникаючи у смислові зміни поетичних рядків, ніби хоче додати свою думку: люди повинні вміти витримувати будь-які випробування.

У третьому номері «*A mesure qu'on avance*» («У міру поступу вперед»), як і в попередніх, Д. Мійо повторює ремарку «*doulouressement*». Отже, ця емоційна константа визначає всю музичну драматургію цілого.

Цей «вірш із музикою» написано в поліфонічній формі, близькій до фугато. Номер відкриває розгорнутий фортепіанний вступ (10 тактів). Основна тема проходить у верхньому голосі, з'являється в середньому і тричі проводиться в нижньому (кожний раз на квінту нижче). Такий прийом немов передає трагічне становище головної героїні, яка дедалі сильніше і сильніше занурюється у своє горе. Знов композитор звертається до монтажного типу драматургії з використанням змінного розміру.

Вступ вокальної партії (фраза «*A mesure qu'on avance*») накладається на партію фортепіано, у якій з'являється мірне погойдування четвертними тривалостями у верхньому голосі та «кругообіг» початкового мотиву головної теми фугато.

У другій вокальній фразі «обертання» початкового мотиву теми продовжується, а в інтонаційній драматургії фортепіанної партії виникають два нові елементи: фрагментарно представлений хроматичний звукоряд у висхідному русі та *ostinato* гармонічних квінт цілими тривалостями в нижньому фактурному шарі. На цьому «фундаменті», що уособлює похмуре спустошення, базується вся музична тканина, що супроводжує другу строфу вербального тексту, фортепіанна інтермедія, що розділяє другу і третю строфи поетичного тексту, та заключний розділ.

Остання фраза другої строфи «*Qu'on voit*» («Який ми бачимо») у вокальній партії завершується стрибком на чисту кварту до звука *cis*, який триває більше такту. У цьому епізоді в середньому голосі

партії фортепіано з'являються інтонації зітхання, верхній фактурний шар насичений акордовими послідовностями кварто-квінтового наповнення у висхідному русі.

Друга строфа вірша та фортепіанна інтермедія не позбавлені рис музичної колористики, що підтверджує зв'язок композиторського стилю раннього періоду творчості Д. Мійо з імпресіонізмом. На спадкоємність із пошуками найбільш значних представників цього стилю – К. Дебюссі, М. Равеля, Г. Форе – вказує Шань Юйнань (2021: 128).

Хроматичні послідовності, інтонама зітхання, *ostinato* гармонічних квінт у нижньому шарі фактури та акордові послідовності кварто-квінтового наповнення відтворюють заявлений у літературному тексті образ горизонту, що пов'язаний з мріями головної героїні: «*C'est l'horizon perdu, l'horizon atteint, qu'on voyait beau*» («Це втрачений обрій, обрій досягнутий, який здавався нам прекрасним»).

Динаміка фортепіанної інтермедії, згідно вказівці Д. Мійо, розвивається в діапазоні від *ppp* до *pp*. Цей фрагмент є тихою кульмінацією як номера «*A mesure qu'on avance*», так і всього вокально-інструментального циклу.

Третя строфа, що починається із фрази «*Les réalités sont là dures sombres*» («Реальність жорстка та похмура»), повертає слухача від образу солодких мрій до суворої буденності життя. Вокальні фрази в низхідному русі репрезентують інтоному зітхання з акцентами на першому звуці. У партії фортепіано основна тема укрупнюється (проходить не восьмими, а четвертними тривалостями). У середньому голосі фугато неухильно рухаються послідовності квартсекстакордів.

Розділ ґрунтується на інтономі кола. Цей смислообраз створюється за допомогою багаторазового повторення першого мотиву теми у фортепіанній партії. Композитор здійснює своєрідний діалог між верхнім і середнім голосами, який переростає в п'ятитактове «кружляння» секвенцій тільки у верхньому голосі.

Фінальна вокальна фраза «*L'illusion tapisse tout en ce monde*» («Ллюзія оточує все у цьому світі») приводить до залігової цілої ноти *gis*, що не дає відчуття устою. У нижньому голосі фортепіанної

партії стверджується чиста квінта, мелодія верхнього голосу піднімається і досягає четвертої октави теж чистою квінтою. Композитор немов ставить «знак питання» щодо майбутнього героїв щоденника Ежені де Герен.

Висновки.

Концепція, музична драматургія і семантика композиторської інтерпретації «Щоденника Ежені де Герен», яка була здійснена Д. Мійо, повністю втілила завдання передати за допомогою музики образний світ літературного першоджерела з його відчуттям болю, фізичного та душевного.

У вокально-інструментальному циклі кожен «вірш з музикою» тяжіє до певної тональної сфери і має тональний центр, однак Д. Мійо звертається до розширеної тональності, й таким чином підкреслює роль звукової фарби.

Форма першого номера циклу «Ця прогулянка з тобою...» («*Cette promenade avec toi...*») проста двочастинна, між розділами наявна мініатюрна інтермедія (два такти). Другий номер «І ось ми тут у вигнанні» («*Nous voilà donc exiléssé...*») – найбільш масштабний (написаний у тричастинній формі із серединою, що продовжує розвиток (19 тактів + 23 тактів + 13 тактів). У драматургії цілого номеру «І ось ми тут у вигнанні» є найбільш насиченим у динамічному відношенні, що відповідає функції смислової кульмінації циклу. Номер третій «*A mesure qu'on avance...*» («У міру поступу вперед...») – двочастинний. Цикл демонструє монтажний тип драматургії та лаконізм висловлювання. Аналіз музичної драматургії виявив наскрізні лейтінтоніми і символи: дзвонів, колискової, зітхання, колеса, року.

Фактура вокально-інструментального циклу поліфонізована, особливо у третьому номері, якому притаманні риси фугато. У вступі репрезентовано чотири голоси, що розвиваються в партії фортепіано, а далі, у другому розділі твору, цей тематизм звучить в ритмічному збільшенні.

Гармонії, до яких звертається композитор, насичені такими інтервалами, як кварта, квінти, тритони, які він зв'язує з образами спустошення, болю, душевного і фізичного страждання. Квінтови

співзвуччя у крайніх регістрах, на фоні яких проходять мелодизовані підголоски, виконують колористичну функцію, що вносить риси імпресіоністичної виразності (особливо це відчутно у третьому номері циклу).

Вокальна партія декламаційно-речитативна: ритм складний, орієнтований на ритміку вірша. Речитація на одному звуці та відповідність одного звуку одному складу тексту вокальної партії свідчить про наближення до псалмодії та декламаційності, що узгоджена із просодією французької віршованої мови. Вокальні фрази повторюють структуру віршованих рядків (перший і третій номери). Вони вільні за музичною будовою та збігаються зі словесними фразами. Д. Мійо звертається до перемінного розміру (в першому номері в кожному такті, у третьому – через два і три такти), що пов'язано з типом віршування Ежені де Герен.

Інтенаційну специфіку твору Д. Мійо визначає застосування в його музичній тканині інтервалу квінти як семантичного зерна, і це є ключовою особливістю його музично-драматургічного розвитку.

Перспектива подальших розвідок пов'язана з вивченням вокально-інструментальної спадщини Д. Мійо більш пізнього періоду творчості у порівнянні з її ранніми зразками та виявленням особливостей формування індивідуального стилю композитора.

ЛІТЕРАТУРА

- Александрова, О., Краснощок, К. (2020). Вокально-інструментальний цикл «Бестіарій або Кортж Орфея» Луї Дюрея: від поетичної метафори до музичного смислообразу. *Музичне мистецтво і культура*, 31, 21–36.
- Краснощек, Е. (2009). Роль Ж. Кокто в оформленні сценічного пространства сінета-балета Д. Мійо «Бык на крыше». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 24, 237–248.
- Краснощек, Е. (2020). Вокальний цикл Луи Дюрея «Три песни басков» на стихи Жана Кокто в контексте раннего периода творчества композитора. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 29 (5), 112–119.

- Краснощок, К. (2012). *Композиторська інтерпретація художньо-естетичного спадку Жана Кокто в творчості представників французького модернізму ХХ століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Краснощок, К. (2021). Цикл віршів Г. Аполлінера «Бестіарій або кортеж Орфея» в композиторських інтерпретаціях Л. Дюрея та Ф. Пуленка. *Часопис національної музикальної академії імені П. І. Чайковського*, 3–4 (52–53), 80–98.
- Краснощок, К. (2023). Камерно-вокальні цикли Д. Мійо та А. Онегера на вірші Ж. Кокто в колесі буття французького модернізму. У кн. *Фортепіанне мистецтво в європейському часопросторі*. (Колективна монографія), сс. 186–219. Харків: ХНУМ.
- Михайлова, О. (2008). Музикальна живопись Франсиса Пуленка. *Науковий вісник національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 73, 153–161.
- Михайлова, О. (2019). Феномен «Прогулянок» у французькому мистецтві. *Аспекти історичного музикознавства*, 15, 119–137.
- Шань Юйнань. (2021). Вокальна творчість Даріуса Мійо: період становлення. *Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*, 33 (1), 121–130. DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-10>
- Aleksandrova, O., & Krasnoshchek, K. (2020). Musical-Poetic Allegories of the Vocal-Instrumental Cycle “The Bestiary or Procession of Orpheus” by Louis Durey and Guillaume Apollinaire. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (4), 376–386. DOI: 10.7596/taksad.v9i4.2889.
- Delamarre, L. (1910). Guérin. In *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. <http://www.newadvent.org/cathen/07060a.htm>
- Drach I., Cherkashina-Gubarenko, M., Chernyavska M., Govorukhina N., & Mykhailova O. (2021). Francis Poulenc’s Music through Screen Media. *European Journal of Media, Art and Photography*, 9, 2, 92–105. <https://ejmap.sk/francis-poulencs-music-through-screen-media/>
- Lago, M. A. (2001). Composition in the Age of Ready-Mades. (Introduction for the Dover edition *Le Boeuf sur le Toit* by Darius Milhaud). In Milhaud, D., *Le Boeuf sur le Toit for Piano Four Hands, Op. 58. (The Nothing Doing Bar)*, pp. 15–19. Mineola, N.Y.: Dover Publications inc.

REFERENCES

- Aleksandrova, O., Krasnoshchok, K. (2020). Vocal-instrumental cycle «Bestiary or Cortege of Orpheus» by Louis Durey: from poetic metaphor to musical meaning. *Musical Art and Culture*, 31, 21–36 [in Ukrainian]
- Aleksandrova, O., & Krasnoshchek, K. (2020). Musical-Poetic Allegories of the Vocal-Instrumental Cycle “The Bestiary or Procession of Orpheus” by Louis Durey and Guillaume Apollinaire. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (4), 376–386. DOI: 10. 7596/taksad.v9i4.2889 [in English].
- Delamarre, L. (1910). Guérin. In *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. <http://www.newadvent.org/cathen/07060a.htm> [in English].
- Drach I., Cherkashina-Gubarenko, M., Chernyavska M., Govorukhina N., & Mykhailova O. (2021). Francis Poulenc’s Music through Screen Media. *European Journal of Media, Art and Photography*, 9, 2, 92–105. <https://ejmap.sk/francis-poulencs-music-through-screen-media/> [in English].
- Krasnoshchok, K. (2012). *Composer's interpretation of Jean Cocteau's artistic and aesthetic heritage in the works of representatives of French modernism of the XX century* (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
- Krasnoshchok, K. (2020). Vocal cycle of Louis Durey’s “Three Basque Songs” on the poems of Jean Cocteau in the context of the early period of the composer's work. *Topical issues of the humanities*, 29, 112–119 [in Russian].
- Krasnoshchok, K., Oleksandrova, O. (2021). Bestiary or Cortege of Orpheus by L. Durey: from poetic metaphor to musical meaning. *Scientific Bulletin of the Odesa A. V. Nezhdanova National Music Academy*, 31 (2), 21–35 [in Ukrainian].
- Krasnoshchok, K. (2009). The role of J. Cocteau in the design of the stage space of D. Milhaud’s cinema-ballet “Bull on the Roof”. *Problems of interaction of art, pedagogy, & theory and practice of education*, 24, 237–248 [in Russian].
- Krasnoshchok, K. (2021). A cycle of poems by G. Apollinaire in composers' interpretations by L. Durey and F. Poulenc. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 3–4 (52–53), 80–98 [in Ukrainian].
- Krasnoshchok, K. (2023). Chamber Vocal Cycles by D. Milhaud and A. Onegger to Poems by J. Cocteau in the Wheel of Being of French Modernism. In *Piano art in the European time space*. (A collective monograph), 186–219. Kharkiv, KhNUA [in Ukrainian].
- Lago, M. A. (2001). Composition in the Age of Ready-Mades. (Introduction for the Dover edition *Le Boeuf sur le Toit* by Darius Milhaud). In Milhaud, D.,

- Le Boeuf sur le Toit for Piano Four Hands, Op. 58. (The Nothing Doing Bar)*, pp. 15–19. Mineola, N.Y.: Dover Publications inc. [in English].
- Mykhailova, O. (2008). Musical painting of Francis Poulenc. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 73, 153–161 [in Russian].
- Mykhailova, O. (2019). The Phenomenon of “Walks” in French Art. *Aspects of historical musicology*, 15, 119–137 [in Ukrainian].
- Shan Yunan (2021). Darius Milhaud's vocal creativity: a period of formation. *Scientific Bulletin of the Odesa A. V. Nezhdanova National Music Academy*, 33 (1), 121–130 [in Ukrainian].

Kateryna Krasnoshchok

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 PhD in Art Studies, Associate Professor,
 the Department of General and Specialized Piano
 ORCID iD: 0000-0003-0804-6807
 e-mail katryn4444@gmail.com

Pages of Eugenie de Guerin’s “Diary” in the musical embodiment by Darius Milhaud

Statement of the problem.

The vocal-instrumental cycle «D'un cahier inédit du journal d'Eugénie de Guérin» (“From the Unpublished Diary by Eugénie de Guérin”) op. 27 (1915) is a work by D. Milhaud that was composed when the composer was twenty-four years old. The literary source attracts attention for the fact that it was written not to demonstrate the literary talent of the poetess, but as a confession of the human soul. Currently, domestic musicology does not have significant experience in researching musical interpretations of works of this type, and the “Diary by Eugénie de Guérin” has never been translated into Ukrainian. The vocal-instrumental cycle of D. Milhaud, created on this poetic basis, has not been systematically analyzed. Therefore, the study of this little-known in Ukraine opus of one of the brightest composers of the “Group of Six” appears as an urgent research task. In addition, a detailed analysis of vocal and instrumental works of the era of modernism will contribute to a deeper immersion in the spiritual world of representatives of this artistic direction, as well as to the expansion of the modern performing repertoire.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is to systematically analyze the composer's interpretation of the “poems with music” included in the vocal-instrumental cycle

by D. Milhaud. The scientific novelty of it is due to the fact that D. Milhaud's vocal-instrumental cycle «D'un cahier inédit du journal d'Eugénie de Guérin» op. 27 has not been studied in detail in the national musicology. For the first time it was considered to find out what musical means of expression the composer used to convey the idea declared by the author's remark «douloureusement» («painful»), which accompanies all the numbers of the work. The work set the task of revealing the specifics of the means of musical expressiveness used by the composer to embody the semantics of poetic images related to the feelings of physical and mental pain that D. Milhaud found in the poetic original source. In the study, for the first time, a linear Ukrainian translation of the verbal text of D. Milhaud's cycle is provided. Historical and contextual, comparative, systematic and analytical research methods were used.

Research results and conclusion.

«D'un cahier inédit du journal d'Eugénie de Guérin» is associated with the feeling of pain and sadness, which accompanies all three numbers. Each poem with music gravitates toward a certain tonal sphere. The composer refers to an extended tonality. This principle emphasizes the coloristic function of the musical palette of the work. The cycle reveals a montage type of drama and laconicism of expression. The texture of the vocal-instrumental cycle is polyphonized, especially in the third number, which has fugato features. The harmony is saturated with such intervals as fourth, fifth and tritone. This is associated with images of devastation, pain, mental and physical suffering. The use of fifth that dominates in the musical texture of the work and it is the semantic grain, the key of the intonational dramaturgy, is also served this goal. The vocal part is declamatory and recitative, close to the type of psalmody, the rhythm is complex, directly oriented to poetic versification. D. Milhaud tends to use variable sizes, which is connected with the specific of Eugène de Guérin's verse technique, The analysis of the musical drama revealed leitintonemes and symbols: the intonemas of the bell sounds, lullaby, destiny, sigh, wheel.

The prospects for further research related to the study of D. Milhaud's vocal and instrumental works of the mature period, comparative analysis with early examples of his work and identification of the peculiarities of the formation of an individual style by the composer.

Key words: vocal-instrumental cycle; composer interpretation; semantics; intonation; poem; intonation drama; semantic definition.

Стаття надійшла до редакції 20 лютого 2024 року