

Музичне виконавство і педагогіка

Musical performing and pedagogic

UDC 78.071.1(43)(092)

DOI 10.33287/222238

Жаркіх Тетяна Василівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри сольного співу та оперної підготовки

Харківського національного університету мистецтв

ім. І.П. Котляревського

тел. (050) 561 - 70 - 72

e-mail: zhar.09@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0001-8392-6578>

ХУДОЖНІ СЕНСИ MÉLODIE «LAMENTO» ДЮПАРКА-ГОТЬЄ

Мета статті – розкрити особливості музичного та виконавського прочитання поезії Т. Готьє в *mélodie* А. Дюпарка «Ламенто». **Методи** дослідження – історико-біографічний, герменевтичний, контекстний, стильовий, фоно-семантичний. Поєднання трьох основних аспектів: семантичного, асоціативно-образного та синтаксичного, а також комплексний характер роботи визначають **новизну** підходу до досліджуваної теми. Проведений аналіз «Ламенто» – *mélodie* А. Дюпарка на вірші Т. Готьє дає підстави сформулювати наступні **висновки**: 1. А. Дюпарк та Т. Готьє – представники романтизму другої половини ХІХ століття. Обоє митців поєднує тяжіння до перфекціонізму, однак якщо Т. Готьє – один з яскравих прихильників такої літературної концепції, як «мистецтво заради мистецтва», в основі котрої – тяжіння до досконалості, то перфекціонізм А. Дюпарка набуває патологічної форми, що змушує композитора знищити велику кількість своїх творів та перестати писати у розквіті творчих сил. 2. Вивчення «Ламенто» дозволило виявити суть творчого ідеалу авторів поетичного та музичного текстів. Використані фантастичні елементи надприродного в поезії Т. Готьє, що допускають певну універсальність та ідеальність, як посередників між мистецтвом та життям, посилюються в музиці А. Дюпарка. Поетичному тексту надана більша чуттєвість та нові сенси, завдяки використанню самотійної

фортепіанної партії (в цьому спільність з *lied*), музичним повторам (мотив «щемливого горя» збільшується, завдяки мелодичному розвитку, хоральній фактурі акомпанементу, повільному темпу), котрі без змін звучать у різних тональностях та створюють сугестивний вплив на слухача. 3. Виконавцям «Ламенто» Готьє-Дюпарка важливо володіти мистецтвом інтерпретації французького речення, тобто відчувати стилістичну чіткість, контекстну підказку поетичного першоджерела, водночас виключати у співі використання прийомів *urlo francese*.

Ключові слова: поезія, жанр *mélodie*, семантика, синестезія, перфекціонізм, виконавська інтерпретація.

Tetiana Zharkikh, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, PhD in Art History, Associate Professor, Solo Singing and Opera Training Department

Artistic meanings of the *Mélodie* „Lamento” by Duparc and Gautier

The purpose of the study is to reveal the features of the musical and performing reading of T. Gautier's poetry in A. Duparc's *mélodie* „Lamento”. Scientific **methods**: historical and biographical, hermeneutical, contextual, stylistic, phonosemantic. The combination of three main aspects: semantic, associative and figurative, and syntactic, as well as the complex nature of the work determine **the novelty** of the approach to the studied topic. The analysis of A. Duparc's *mélodie* „Lamento” based on poems by T. Gautier gives grounds to make the following **conclusions**: 1. A. Duparc and T. Gautier are the representatives of Romanticism of the second half of the 19th century. Both artists share a penchant for perfectionism, however, while T. Gautier is one of the brightest admirers of such a literary concept as „art for art's sake” based on the penchant for perfection, A. Duparc's perfectionism takes on a pathological form, which forces the composer to destroy a huge number of his works and stop writing at the peak of his creative powers. 2. The study of „Lamento” made it possible to reveal the essence of the creative ideal of the authors of poetic and musical texts. The fictional elements of the supernatural used in the poetry of T. Gautier that allow for a certain universality and ideality as intermediaries between art and life are amplified in the music of A. Duparc. The poetic text is given greater sensuality and new meanings due to the use of an independent piano part (this is in common with *lied*) and musical repetitions (the theme of the „wrenching grief” increases due to the melodic

development, the choral texture of the accompaniment and slow tempo) that sound unchanged in different keys and have a suggestive effect on a listener. 3. It is important for the performers of „Lamento” by Gautier and Duparc to master the art of interpreting a French sentence, that is, to feel the stylistic clarity, the contextual clue of the poetic source, while excluding the use of *urlo francese* techniques in singing.

The key words: poem, genre *mélodie*, semantics, perfectionism, performing interpretation.

Постановка проблеми. А. Дюпарк – визнаний у світі майстер жанру *mélodie* епохи пізнього романтизму, проте в Україні особистість і творчість французького композитора недостатньо вивчені. Доробок А. Дюпарка майже незнайомий сучасним вітчизняним вокалістам, особливо його останні твори, такі, як «Ламенто» на вірші Т. Готьє. Між тим, вони розкривають тією чи іншою мірою квінтесенцію мелодійного мистецтва французького художника. Таким чином, дослідження *mélodies* знаного французького майстра є **актуальним** завданням сучасного українського музикознавства.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Тема статті є продовженням проблематики, що пов’язана з творчістю А. Дюпарка, зокрема, ролі французького композитора в історії жанру *mélodie* [2]. Наукові напрацювання, в яких простежуються особливості втілення цього жанру, розглянуті у дисертаціях А. Асатурян [1] – через осягнення камерно-вокальної творчості К. Дебюссі, та В. Кудрявцева [3] – вокальних циклів Ж. Массне.

Мета дослідження – розкрити особливості музичного та виконавського прочитання поезії Т. Готьє в *mélodie* А. Дюпарка «Ламенто».

Задля досягнення поставленої мети використовуються наступні методи: історико-біографічний – обраний для аналізу обставин життя двох авторів «Ламенто» – Т. Готьє та А. Дюпарка; герменевтичний – розкриває сенс та інтерпретацію як поетичного, так і музичного текстів; контекстний, необхідний для визначення змістовних зв’язків між творами Т. Готьє та А. Дюпарка; стильовий – допомагає визначити специфіку індивідуального літературного та композиторського стилю в контексті традицій жанру *mélodie*; фоносемантичний – декодує французькі звуко-символи поетичного тексту Т. Готьє.

Основний матеріал. Як зазначає відомий французький науковець А. Корбелларі [7] в історії французької музики можливо

виокремити два значних періоди, в яких поезія займає привілейоване місце: 1) пов'язаний з композиторами епохи Відродження – від Клемана Жанекена до Клода Лежена, у творчості яких з'являються пісні на вірші поетів відомої «Плеяди» – співдружності семи видатних митців, які так назвали свою спілку на згадку про сузір'я олександрійських поетів (*poètes alexandrins*); 2) апогей *mélodie*, який охоплює майже сто років, від романтизму до сюрреалізму – від Гектора Берліоза до Френсіса Пуленка – період, який А. Корбелларі називає «золотим століттям французької *mélodie*» [7].

Розвиток взаємодії слова та музики відбувався у приватній обстановці художніх салонів, далеко від перипетій політичного життя. У 30-і роки ХІХ століття постійним відвідувачем таких паризьких салонів стає молодий, багатий, прийнятий у світському суспільстві Теофіль Готьє, який поступово привертає увагу поважних літераторів, музикантів, завдяки своєму блискавичному таланту. Ще до 1866 року, коли група парнасців відкрила свій журнал «*Le Parnasse Contemporain*» віршами Теофіля Готьє, його одного з усіх романтиків, починають визнавати не лише своїм, але й взагалі широковідомим метром.

Т. Готьє (1811 – 1872) – французький поет, художник, письменник та мистецтвознавець, на вірші якого багато композиторів створили свої шедеври, сприймаючи його як найдосконалішого чарівника французької словесності. Поезія та проза Т. Готьє знаменують перехід від романтизму до парнаської школи. Він визнаний апостол «мистецтва для мистецтва». У 1857 році уславлений Шарль Бодлер присвятив йому свою збірку віршів «Квіти зла» зі словами «другу та вчителю» Теофілю Готьє. Це видання дійсно стало найвідомішою книгою еротичної поезії, виданої у Франції в ХІХ столітті, і формулювання посвяти Ш. Бодлера стало так само знаменитим: «бездоганному досконалому чарівнику французької літератури»¹ [10].

Тоді, у 1857 році Т. Готьє виповнилося сорок шість років, і він був на вершині своєї слави поета та критика. Однак вірш «Ламенто», що розглядається у даній статті, створений митцем у 1837 році, коли його кар'єра тільки-но починалась. Згодом цей твір увійшов до збірки «*La Comédie de la Mort*» («Комедія смерті», 1838), яка стала підсумком п'ятирічної праці Т. Готьє, де віддзеркалена внутрішня криза, що

¹ *parfait magicien ès lettres françaises*

переживав митець на той час. «Комедія смерті» створена як диптих: «Життя у смерті» та «Смерть у житті».

Як зазначено у дисертації Д. Мілстеїн [12] упродовж формування естетичних поглядів Т. Готьє викристалізуються його наступні постулати: а) безкорислива краса: мистецтво – мета, а не засіб (посилання до мистецтва заради мистецтва); б) фрагментарність: мистецтво має бути неповним, ефемерним, що наводить на роздуми, воно не сумісне з користолюбством; в) музичність (ієрогліфічна): щоб звільнити мову від її матеріальності та повернути їй міфічну функцію, музика дистанціюється від матеріальних об'єктів; г) гра (безпристрасна) фантастичних та гротескних елементів: масок, пантомім та надприродного, котрі допускають певну універсальність та ідеальність, що є посередником між мистецтвом та життям [12]. Така «гра» відчутна у ранніх творах Т. Готьє, котрі увійшли у «Комедію смерті». Французький поет намагається створити музичну структуру, спираючись на риторичні прийоми рими, розміру та повторення. Він ніби мав намір написати вірші, які можна легко перевести у музичну площину. Композитори надавали перевагу саме раннім творам поета, завдяки, як зазначає К. Сен-Санс, «ритмам і звучності віршів, які вимагають співу, <...> оскільки спів є вищою формою декламації»² [15].

Почавши свою кар'єру в якості студента-художника в Парижі, Т. Готьє потрапив під вплив Віктора Гюго і приєднався до прихильників романтичного напрямку в мистецтві. Оригінальний та блискавичний стиль його прози майже одразу був широко визнаним та викликав велику зацікавленість читачів. Сам поет пояснює це тим, що «вся справа у хорошому синтаксисі. Я кидаю свої задуми в повітря <...> і я знаю, що вони як кішки, завжди приземляться на лапи» [10].

Т. Готьє мав бездоганну літературну техніку, що дозволила йому внести необхідні корективи у романтичний стиль. Згодом він створив унікальну естетику, котра об'єднала певні елементи, що часто окремо приписуються неокласичному, романтичному, символістському та парнаському напрямкам ХІХ століття. Найбільш чітко визначення його доктрини «мистецтва для мистецтва» з'явилося у статті «Про прекрасне мистецтво» (1856): «Мистецтво заради мистецтва – це творчість, звільнена з усіх прагнень, крім прагнення досконалості» [9].

² rhythms and sonorities of verses<...> which ask for singing to emphasize them, singing being a superior form of declamation

Деяка відстороненість та постійна одержимість ідеальною формою Т. Готьє були надзвичайно близькі А. Дюпарку (1848 – 1933), який увійшов у історію музики як композитор-перфекціоналіст.

Слід зауважити, що якщо вірш «Ламенто» Т. Готьє створив у ранній період своєї творчості (1838), то А. Дюпарк після 1883 – 1884 років (час створення *mélodie* «*Lamento*») взагалі перестає писати. Його три останні пісні стають фінальною точкою в унікальному композиторському доробку, це: «Ламенто» (присвячено Г. Форе), «*Testament*» («Заповіт» на вірші А. Сільвестра) та «*La vie antérieure*» («Попереднє життя», вірші Ш. Бодлера). Таке рішення А. Дюпарк приймає під впливом патологічної форми перфекціонізму – тої «болісної таємниці», яка заважала композиторові створювати шедеври та зупинила творче життя французького генія у 36 років. Надалі він замкнеться на самоті і буде лише мріяти про недосяжний ідеал, знищувати багато своїх попередніх творів та намагатися вдосконалювати те, що залишилося. А. Дюпарк не зможе позбутися від жахливих вимог та нав'язливих ідей ще 50 років! Із цього приводу М. Купер висловлює свій жаль, бо, на його думку, у творчому відношенні А. Дюпарк «випереджав свій час»³ [6].

Для *mélodie* «Ламенто» А. Дюпарк обирає саме поезію Т. Готьє, і можливо допустити, що це пояснюється наступним: 1) французький поет зачарував композитора уродженим почуттям форми та ясним і точним художнім виразом, 2) Т. Готьє у віршованих текстах втілює сучасність, яку А. Дюпарк хотів би віддзеркалити у своїх мелодіях. Однак при створенні «Ламенто» митець вносить деякі корективи: в поезії Т. Готьє – 6 строф, у музичній версії – 3 (залишаються перша, третя, та шоста строфи), причому дві – ідентичні. Утримуючи лише три строфи та обираючи структуру ААВ, композитор додає віршу французького поета ще більшої напруги та експресії.

Назва «*Lamento*» є найкращим лапідарним описом змісту твору, тобто в перекладі – це скарга, плач, і в той же час – це жанрова ознака. Слід зазначити, що традиційно плач призначається для жіночих голосів, проте існує два варіанта вірша «Ламенто» Т. Готьє – той, котрий використовує А. Дюпарк: «*connaissez-vous la blanche tombe*» і той, що обирає Г. Берліоз для вокального циклу «Літні ночі»: «*Ma belle amie est morte*», де головний герой – рибалка, тобто Т. Готьє воліє до чоловічого виконання свого твору. Як зазначає М. Алексіу: «жіночий

³ he was in advance of his time.

плач був більше пов'язаний з трагічними елементами та екстатичним ритуалом; традиційно чоловіки співали не плачі, а скоріше елегії, які використовувались для навчання, а не для втіхи чи викликання емоцій [4]⁴. Однак гендерні репрезентації горя нівелювалися, коли з'явилися посмертні написи, що замінили усний жіночий плач. Письмовий плач став більш поетичним і відстороненим. Саме тому багато сучасних світових виконавців, як жінки, так і чоловіки, долучили «Ламенто» до своїх репертуарних списків.

Вербальний текст «Ламенто» привертає увагу тонкими штрихами, що викликають візуальне бачення простору: «біла могила», «дерево створює тінь», «на дереві блідий голуб», «вечір своєю чорною мантиєю покриває все навколо». Створюючи зимній пейзаж, Т. Готьє надає достатню увагу позначенню кольорів, що дозволяє точніше і в той же час більш яскраво і образно описати ознаки, якості, властивості реалій навколишньої дійсності, котра зображується поетом. Домінування білої та чорної фарби, завдяки своїй змістовній та емоційній насиченості є значним компонентом ментального простору художника слова, виступає як своєрідний «вагомий фокус», в орбіту якого втягуються інші текстові елементи. Так, на фоні білої могили виникає єдина жива істота «Ламенто» – «блідий голуб», який співає свої нарікання під тисовим деревом. Він «сумний і самотній на заході сонця».

Використання символу голуба, як і інших елементів «*Lamento*», було типовим для середини ХІХ століття, але обмежувальним для Т. Готьє. Французький поет вживає подібну символіку як початок іншої символізації. Для митця голуб – це душа поета, що співає жалібну пісню, щоб пробудити свою втрачену кохану, душа якої «плаче під землею в унісон» із ним.

Французькі фонемі вірша підібрані таким чином, що створюється ефект «*roucoulement*» (воркування), завдяки м'яким голосним звукам та внутрішнім римах «*tombe-l'ombre-colombe*» з навмисним повторенням звуків, наприклад «*Chante son chant*».

Часткове використання анафор поєднується у Т. Готьє із вживанням антонімів, щоб підкреслити протилежні або подібні

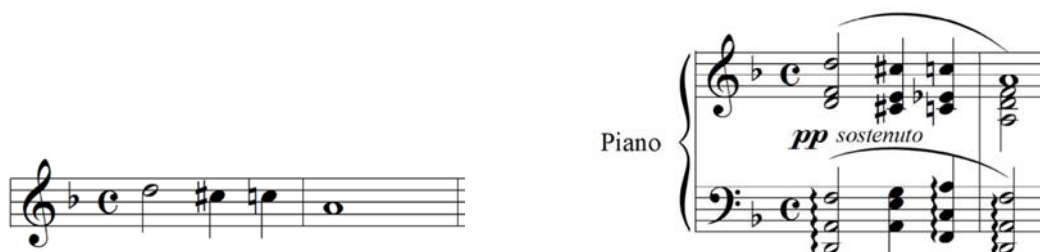
⁴ The women's lament was more related to tragic elements and ecstatic ritual; traditionally men did not sing laments but rather elegies, which were commemorative and proverbial, and used to educate and praise rather than to entertain or evoke emotion

поняття, наприклад, *tombe – colombe* (могила-голуб) римуються як звуки, але протиставлені один одному як символи смерті та життя.

Знаходячись в художньому «резонансі» з поетичним словом, музична мова А. Дюпарка відзначена внутрішнім горем і одночасно фантастичною мрійливістю. В «Ламенто» композитор дозволяє собі певну дистанцію від поетичних ритмів заради надання вокальній мелодії особливої краси й ліричності, що об'єднує його музику з художнім баченням Г. Форе. Підтвердження цьому можливо знайти у висловлюванні М. Равеля, який вважав, що А. Дюпарка не можна не помітити, тому що його мелодії, навіть досконалі, блискучі «іноді мають вигляд спорідненості з мелодіями Форе» [13]⁵. В *mélodie* «Ламенто» це відчутно передусім, оскільки твір присвячений саме Г. Форе.

Напочатку *mélodie* «Ламенто» у вокальній партії звучить питання: «Чи знаєте ви білу могилу, де блукає із скорбним звучанням тінь тиса?», що припускає майже декламаційність, однак низхідний інтервал у слові «*tombe*» (могила) підводить до дедалі більш емоційної мелодійної лінії. Нерухома картина непримиренного року підкреслюється стриманими фортепіанними акордами.

Для збереження художнього задуму Т. Готьє в композиторській інтерпретації використовуються музичні повтори, так, наприклад, лише один низхідний мотив «щемливого горя», побудований на двох низхідних хроматизмах та низхідній терції, що композитор посилює акордовим дублюванням у партії акомпанементу, простежується протягом усього твору в різних тональностях.



Оскільки «Ламенто» є невеликим твором, багаторазові повтори створюють сугестивно-містичний ефект, котрий збільшується, завдяки мелодичному розвитку (речитативний виклад), хоральній фактурі акомпанементу, повільному темпу першого розділу, що у сукупності асоціює з відспівуванням у церкві.

⁵ ont parfois avec celles de Fauré comme un air de parenté

Музично-поетичний текст «Ламенто» сприймається на зоровому, звуковому та дотиковому рівні. Таким чином, можливо стверджувати, що автори твору дотримувалися вказівок найвпливовішого французького літератора XIX століття Ш. Бодлера, викладені ним у відомому сонеті «Відповідності», що став чимось на зразок маніфесту символізму: «У темній та глибокій єдності / Аромати, кольори і звуки, що відповідають один одному»⁶.

Раптова зміна характеру другого розділу, перш за все, завдяки рухливому багатопластовому акомпанементу, виписаного шістнадцятими тривалостями, на які у верхньому голосі накладається хроматична низхідна мелодія, вносить яскраву динамічність. Обираючи основну тональність *d-moll*, композитор несподівано використовує відхилення у тональності *H-dur*, *gis-moll*, що тільки підсилює душевне сум'яття та відчай від неминучої втрати. Таким чином, відбувається музична трансформація – від покірності до бунту головного героя.

І саме у другій частині «Ламенто» спостерігається самотійність фортепіанної партії, що притаманно німецькій *Lied*, і саме на таку особливість стилю А. Дюпарка вказує Ремі Стрікер: «*mélodie* Берліоза є винятком, <...> Ще один виняток — *mélodie* Дюпарка: мабуть, єдина, де вдається непростий синтез романсу та *Lied*» [15]⁷, тобто в інтерпретації А. Дюпарка «Ламенто» – *lied à la française* (німецька пісня у французькому стилі).

А. Дюпарк перетворює «Ламенто» Готьє на художню пісню, використовуючи власні прийоми, жоден з яких не порушує (і це дійсно не потрібно, згідно зі стилістикою художньої пісні) оригінальну структуру та форму вірша.

Несподівано сміливі гармонії не змінюють загальну гнітючу атмосферу всього твору, у зв'язку із чим виникає питання: «Чи не є фатальні образи твору передчуттям близької творчої смерті Майстра?». Інтимна трагедія, вічні страждання життя, безперервне катування самого себе заважало композиторові здійснити його давню мрію – створити музику, яка б його повністю задовольнила. І у цьому весь парадокс А. Дюпарка: він живе жалем про те, чого не зміг домогтися у своїх опусах та постійно переробляє те прекрасне, що

⁶ Dans une ténébreuse et profonde unité . . . /Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

⁷ La mélodie de Berlioz est une exception. <...> La mélodie de Duparc est une autre exception: elle est sans doute la seule à réussir la difficile synthèse de la romance et du lied

залишилось у його доробку, оскільки в глибинах душі він чує досконалу божественну музику, однак не може її написати [8]. Від цього А. Дюпарк поступово втрачає своє натхнення та згодом у «Заповіті» констатує «Всі мої соки вичерпалися...» (початок другої строфи).

У вітчизняних співаків під час виконання «Ламенто» виникають певні труднощі, що пов'язані з французькою мовою, оскільки на відміну від німецької чи англійської, французька є мовою, що заснована на голосних звуках. Як зазначає всесвітньо відомий французький співак (баритон) та вокальний педагог П'єр Бернак [5], під час інтерпретації французької пісні вокалістам заборонено співати приголосні звуки, навіть подвоєні приголосні, окрім як для створення особливого виняткового ефекту. При співі важливо ураховувати правила зв'язування (*liaison*) – фонетичного явища, що відбувається між двома словами усередині ритмічної групи. Коли перше слово закінчується на невимовний приголосний, а друге починається на голосну літеру або *h* німе, потрібно їх зв'язувати та співати як одне, причому кінцева приголосна першого слова вимовляється (кінцеві приголосні *s* і *x* змінюються на «з»). П. Бернак зауважує, що в інтерпретації французької *mélodie* суть музики – вивести невимовні частини твору на перший план, але зробити це через мистецтво інтерпретації речення, тобто через стилістичну чіткість та контекстну підказку.

Під час співу *mélodie* «Ламенто» важливо дотримуватися побажань її авторів. Зокрема, Т. Готьє, як музичний критик, із зневагою відносився до стилю *urlo francese* (французький крик), який використовували французькі співаки в часи ампіру та Реставрації [11]. Він вважав за краще приділяти увагу легато, ніж декламації, яка передавала силу драматизму, проте позбавляла вокаліста звернути увагу на більш вишукані нюанси. Втілити на сцені задум автора – тонкий та складний процес. Для Т. Готьє ідеальною співачкою стала Ернеста Грізі (1816 – 1895) – контральто, кузина славетних Джулії та Джудіти Грізі. Згодом вона стала його коханою і саме їй поет присвятив біля двадцяти віршів, зокрема «Ламенто».

Висновки. Проведений аналіз «Ламенто» – *mélodie* А. Дюпарка на вірші Т. Готьє дає підстави сформулювати наступні висновки:

1. А. Дюпарк та Т. Готьє – представники романтизму другої половини XIX століття. Обоє митців поєднує тяжіння до

перфекціонізму, однак якщо Т. Готьє – один з яскравих прихильників такої літературної концепції, як «мистецтво заради мистецтва», в основі котрої – тяжіння до досконалості, то перфекціонізм А. Дюпарка набуває патологічної форми, що змушує композитора знищити велику кількість своїх творів та перестати писати у розквіті творчих сил.

2. Вивчення «Ламенто» дозволило виявити суть творчого ідеалу авторів поетичного та музичного текстів. Використані фантастичні елементи надприродного в поезії Т. Готьє, що допускають певну універсальність та ідеальність, як посередників між мистецтвом та життям, посилюються в музиці А. Дюпарка. Поетичному тексту надана більша чуттєвість та нові сенси, завдяки використанню самотійної фортепіанної партії (в цьому спільність з *Lied*), музичним повторам (мотив «щемливого горя» збільшується, завдяки мелодичному розвитку, хоральній фактурі акомпанементу, повільному темпу), котрі без змін звучать у різних тональностях та створюють сугестивний вплив на слухача.

3. Виконавцям «Ламенто» Готьє-Дюпарка важливо володіти мистецтвом інтерпретації французького речення, тобто відчувати стилістичну чіткість, контекстну підказку поетичного першоджерела, водночас виключати у співі використання прийомів *urlo francese*.

Перспективи дослідження. Надані у статті матеріали покликані послужити основою для подальших розробок щодо вивчення камерно-вокальної творчості А. Дюпарка, а також можуть бути використані у навчальній та концертній практиці музикантів-виконавців, сприяючи глибшому проникненню у задум творців жанру *mélodie*.

Список використаних джерел і літератури:

1. Асатурян А. Камерно-вокальний стиль К. Дебюсси в контексте музикального символізму : дис. ... канд. мист. : спец.: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2017. 191 с.
2. Жаркіх Т.В. Анрі Дюпарк в історії жанру *mélodie*. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. пр. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 27. С. 97–111.
3. Кудрявцев В. Камерно-вокальна творчість Ж. Массне: жанрово-стильові домінанти : дис. ... канд. мист. : спец.: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2021. 199 с.
4. Alexiou M. *Ritual Lament in Greek Tradition*. London : Cambridge University Press, 1974. 103 p.
5. Bernac P. *The Interpretation of French Song*. New York : Norton and Company, 1978. P. 19–35.

6. Cooper M. Duparc, Henri. The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. Stanly Sadie, 20 vols. London: Macmillan, 1980. № V, 726 p.
7. Corbellari A. La mise en musique du sonnet par les compositeurs français des XIXe et XXe siècles. URL: <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=ver-001:1999:36:204>
8. Duparc H., Yves Gérard. Lettres de Henri Duparc a Ernest Chausson (1883-1899) Revue de Musicologie. *Société Française de Musicologie*, 1956. T. 38, No. 114. P. 125–146.
9. Gautier Th. Du beau dans l'art. Gautier Th. L'art moderne. Paris, 1856. P. 151.
10. Holmes R. The Fantoms of Théophile Gautier, 2008. URL: <https://www.nybooks.com/articles/2008/08/14/the-fantoms-of-theophile-gautier/>
11. Kolb K. Flying Leaves: Between Berlioz and Wagner. *Nineteenth Century Music*. 2009. P. 25–61.
12. Milstein D. Musical Landscapes: Theophile Gautier and the Evolution of Nineteenth Century French Poetry Graduate Center, City University of New York, 2014
13. Ravel M. Les Mélodies de Gabriel Fauré in Marcel Marnat, Maurice Ravel, Fayard. Paris, 1986. 702 p.
14. Saint-Saëns C. Outspoken Essays on Music. Trans. Fred Rothwell, 1922. 198 p.
15. Stricker R. La Mélodie et le Lied. Que sais-je?, PUF. Paris, 1975. P. 77.

References:

1. Asaturyan, A. (2017). Chamber vocal style of C. Debussy in the context of musical symbolism (Candidate's thesis). Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevskiy. Kharkiv [in Ukrainian].
2. Zharkikh, T.V. (2022). Henri Duparc in the history of the mélodie genre. *Aspects of historical musicology*. Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevskiy. Kharkiv, 27, 97–111 [in Ukrainian].
3. Kudryavtsev, V. (2021). Chamber and vocal works of J. Massenet: genre-style dominants (Candidate's thesis). Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevskiy [in Ukrainian].
4. Alexiou, M. (1974). *Ritual Lament in Greek Tradition*. London: Cambridge University Press [in English].
5. Bernac, P. (1978). The Interpretation of French Song. New York: Norton and Company, 19–35 [in English].
6. Cooper, M., Stanly Sadie (ed) (1980). „Duparc, Henri” The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 20 vols. London: Macmillan, V, 726 [in English].
7. Corbellari, A. (1999). La mise en musique du sonnet par les compositeurs français des XIXe et XXe siècles [The setting to music of the sonnet by French composers of the 19th and 20th centuries]. Retrieved from: <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=ve> (Erstellt am: 11.01.2023) [in France].
8. Duparc, H., Yves, Gérard, (1956). Lettres de Henri Duparc a Ernest Chausson [Letters from Henri Duparc to Ernest Chausson] (1883-1899). *Revue de Musicologie. Société Française de Musicologie*, 38, No. 114, 125–146 [in France].

9. Gautier, Th. (1856). Du beau dans l'art. Gautier Th. L'art modern [Gautier Th. Modern art], 151 [in France].
10. Holmes, R. (2008). The Fantoms of Théophile Gautier, Retrieved from: <https://www.nybooks.com/articles/2008/08/14/the-fantoms-of-theophile-gautier/> [in France].
11. Kolb, K. (2009). Flying Leaves: Between Berlioz and Wagner. Nineteenth Century Music, 25–61 [in English].
12. Milstein, D. (2014). Musical Landscapes: Theophile Gautier and the Evolution of Nineteenth. Century French Poetry Graduate Center, (City University of New York) [in English].
13. Ravel, M. (1986). Les Mélodies de Gabriel Fauré. Marcel Marnat, Maurice Ravel, Fayard. Paris [in France].
14. Saint-Saëns, C. (1922). Outspoken Essays on Music [Outspoken Essays on Music] [in France].
15. Stricker, R. (1975). La Mélodie et le Lied. Que sais-je?, PUF. Paris [in France].

UDC 784.082.4+78.071.2

DOI 10.33287/222239

Лисенко Яніна Олегівна,

*кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри фортепіано, декан музичного факультету
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (050) 481 - 13 - 57

e-mail: lysenkoanina949@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3879-7989>

Худієнко Юлія Миколаївна,

*викладач кафедри вокально-хорового мистецтва
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (050) 342 - 61 - 48

e-mail: solospivia@ukr.net

ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ВЗАЄМОДІЇ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ТА ВОКАЛІСТА У СТВОРЕННІ МУЗИЧНО-ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

Мета статті – визначити особливості професійної взаємодії концертмейстера та вокаліста у створенні музично-художнього образу. Для досягнення мети були використані науково-теоретичні **методи** дослідження: джерелознавчий та ретроспективний аналіз концертмейстерської і вокальної практики у галузі музичної освіти в