

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра сольного співу та оперної підготовки**

**Е. ШОССОН І М. МЕТЕРЛІНК: МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНА СИМВОЛІКА  
«SERRES CHAUDES»**

Магістерська робота

**Міланіної Альони Олегівни**

Науковий керівник

кандидат мистецтвознавства, доцент

**Жаркіх Тетяна Василівна**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело

**А. О. Міланіна**



**Харків – 2020**

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	3
РОЗДІЛ 1. ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ Е. ШОССОНА В МУЗИКОЗНАВСТВІ .....	6
1.1. Тлумачення особистості та камерно-вокальної творчості Е. Шоссона в шоссонознавстві .....	6
1.2. Періодизація творчої спадщини Е. Шоссона .....	20
Висновки до Розділу 1. ....	23
РОЗДІЛ 2. ВТІЛЮВАННЯ ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТІВ-ЗАДУМІВ М. МЕТЕРЛІНКА У ВОКАЛЬНОМУ ЦИКЛІ Е. ШОССОНА. ....	26
2.1. Символізм поезії М. Метерлінка .....	26
2.2. Самозречення і аскетизм Е. Шоссона .....	28
2.3. Символічні образи М. Метерлінка в музиці Е. Шоссона .....	31
Висновки до Розділу 2. ....	45
РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ Е. ШОССОНА НА ВІРШІ М. МЕТЕРЛІНКА .....	47
3.1. Особливості поетичної мови М. Метерлінка в вокальному виконанні. ....	47
3.2. Лірика, символізм і музика Шоссона-Метерлінка у виконавському фокусі .....	50
Висновки до Розділу 3. ....	56
ВИСНОВКИ.....	58
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	62
ДОДАТОК.....	69

## ВСТУП

**Актуальність.** Французька музична культура епохи «fin de siècle» уособлює собою все західноєвропейське мистецтво, оскільки в той час отримати визнання в Парижі, означало придбати світову славу. Французька вокальна лірика, як одна зі складових музичного мистецтва, є глибоко національним явищем. Продовжуючи процеси стрімкого перетворення в камерно-вокальному жанрі, і збагачуючи новими віяннями кращі традиції минулого, французькі композитори проводили сміливі пошуки в області форми і змісту, та їх відкриття донині викликають величезний інтерес у музикознавців і виконавців у всіх країнах світу.

У цьому аспекті особливу увагу привертає творчість французького Майстра – Ернеста Шоссона. Як зазначає Ю. Ханон: «Ернест Шоссон багато в чому став перехідною і єднальною фігурою серед французьких композиторів, поклавши початок м'якому руйнуванню окостенілої кланової системи в академічній музиці і поступового переходу до панування хаотичних течій модерну (таких як імпресіонізм)» (цит. за:[85]). Е. Шоссону – яскравому представнику школи С. Франка, імпонувало все нове і передове, тому він надавав всебічну підтримку К. Дебюссі, Е. Саті та іншим талановитим музикантам.

Особлива роль у творчій спадщині французького Майстра відведена вокальним творам в жанрі *mélodie*, які і в даний час активно виконуються французькими і франкомовними виконавцями. На жаль, вітчизняні співаки дуже рідко включають в свій репертуарний список геніальні композиції Е. Шоссона. Тлумачення камерно-вокальної творчості французького композитора є актуальним завданням не тільки для музикознавців, а й для виконавців, оскільки проникнення в структуру і зміст його творів дозволяє гідно оцінити їх, включити в свій вокальний «багаж» і популяризувати незаслужено забуті шедеври.

**Мета дослідження** – виявити жанрово-виконавську специфіку вокального циклу Е. Шоссона на вірші М. Метерлінка «Теплиці».

Для досягнення поставленої мети необхідне рішення наступних завдань:

- вивчити трактування особистості і творчості Ернеста Шоссона в музичній науці;
- розглянути камерно-вокальну творчість композитора в аспекті проблем періодизації його спадщини;
- виявити закономірності процесу формування творчих методів Е. Шоссона на прикладі вокального циклу на вірші М. Метерлінка;
- обґрунтувати сутність символічних образів, використаних в досліджуваному вокальному циклі;
- здійснити виконавський аналіз вокального циклу Е. Шоссона на вірші М. Метерлінка.

**Об'єкт дослідження** – французька камерно-вокальна музика кінця XIX століття в жанрі *mélodie*.

**Предмет дослідження** – втілення символістської поезії М. Метерлінка в камерно-вокальній музиці Е. Шоссона.

**Матеріал дослідження** – вокальний цикл Е. Шоссона на вірші М. Метерлінка.

**Методи дослідження:** жанровий, стильовий, порівняльного аналізу, герменевтичний, фоносемантичний аналіз поетичного тексту.

**Наукова новизна** отриманих результатів полягає в тому, що дослідження є однією з перших праць, пов'язаних з виявленням специфіки втілення символістської поезії М. Метерлінка у вокальному жанрі *mélodie* Е. Шоссона.

**Теоретичну базу** складають дослідження, присвячені вивченню різних аспектів життя та творчості Е. Шоссона (Шнеерсон Г. [37], Barricelli J. [41], Bretaudeau I. [43], Gallois J. [58], Grover R. [63], Kimball C. [70]), пов'язані з розкриттям особистості М. Метерлінка та літературного жанру – символізм (Ван-Беве А. [4], Венгерова З. [6], Зеринг Л. [12], Шкунаева И. [36], Gorceix P. [62], Verhaeren E. [86]), теорією та історією виникнення

французького жанру *mélodie* (Гурков В. [9], Нечепуренко В. [24], Сохор А. [30], Филенко Г. [34], Цуккерман В. [35], Faucher A.[53], Messina К. [75]), праці, присвячені вивченню камерно-вокальної музики та камерно-вокального циклу (Бобровский В. [3], Васина-Гроссман В. [5], Нечепуренко В. [24], Gonnard Н. [61]), роботи, в яких вивчаються проблеми співвідношення слова і музики (Бальмонт К. [2], Журавлев А. [11], Левицкий В. [20], Нечепуренко В. [24], Сохор А. [30]), праці з історії французької музики (Владимирова А. [7], Гурков В. [9], Жаркова В. [10], Кокорева Л. [16], Куницкая Р. [19], Тьерсо Ж. [32], Филенко Г. [34], Шнеерсон Г. [37, 38], Resick G. [79]), роботи з історії французької поезії (Бальмонт К. [2], Владимирова А. [7], Зеринг Л [12], Левицкий В. [20]).

**Апробація** матеріалу роботи. На підставі вивчених матеріалів роботи була підготовлена стаття «Композиторська інтерпретація поетичних текстів М. Метерлінка у вокальному циклі "Теплиці" Е. Шоссона» та «Символічні образи М. Метерлінка в циклі пісень "Serres chaudes" Э. Шоссона», яка опублікована у збірці «Science and practice: implementation to modern society» Manchester, Great Britain.2019. Основні положення та висновки дослідження були оприлюднені на наукових конференціях: 2019, Харків, ХНУМ, ХІХ міжнародна наукова-творча конференція студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців»; 2019, Одеса, міжнародна науко-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: Традиція та сучасність».

**Практична значимість** отриманих результатів. Результати даної роботи можуть бути використані в подальших наукових дослідженнях, присвячених творчості Е. Шоссона; лекційних курсах з історії музики ХІХ століття; з історії виконавського мистецтва, а також в музично-педагогічній та виконавській практиці.

**Структура роботи.** Дана робота складається з Вступу, трьох Розділів з підрозділами, Висновків, Списку використаних джерел, що включає 86 позицій, та додатку.

## РОЗДІЛ 1. ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ Е. ШОССОНА В МУЗИКОЗНАВСТВІ

### 1.1. Тлумачення особистості та камерно-вокальної творчості Е. Шоссона в шоссонознавстві

Особистість і творчість Е. Шоссона – центральна проблема шоссонознавства. Історія шоссонознавства охоплює майже вік – від 30-х років ХХ століття по теперішній час. Тлумачення особистості та творчості французького митця в західноєвропейському та радянському музикознавстві має різні історичні точки відліку. Так, якщо вирішення даної проблеми на Заході виникає в 30-х роках ХХ століття, то в радянському музикознавстві це питання починає з'являтися лише з 70-х, тобто з запізненням у 40 років.

На сучасному етапі методологічної опорою у вивчення особистості і творчої спадщини французького майстра є посмертні праці про композитора, написані в ХХ столітті і концепції новітнього шоссонознавства, котре містить зарубіжні, російські та вітчизняні дослідження. На жаль, в українській музичній науці ті праці, котрі пов'язані з ім'ям Е. Шоссона, складають досить обмежену частину, всього того, що було написано про французького митця.

В європейському мистецтвознавстві існує ціла низка робіт, які можливо визначити як ретельні дослідження особистості та творчості Майстра, наприклад: Ralph Scott Grover «Ernest Chausson: the Man and His Music» [63], Jean Gallois «Chausson E. L'homme et son oeuvre» [59], Isabelle Bretaudeau «Le langage musical d'Ernest chausson: évolution, comparaisons stylistiques» [43] та інші. Частина цих праць присвячена біографічним фактам з життя композитора.

Так, біографи композитора стверджують, що Е. Шоссон (1855 – 1899) народився в сім'ї середнього достатку – його батько був підрядником, який придбав «скромне багатство» через контрактні роботи в Парижі [63, с. 13]. Пізніше це багатство допомогло Е. Шоссону зосередитись на своєму

захопленні мистецтвом без будь-яких фінансових проблем. Через смерть двох старших братів, малому Ернестові приділяли в родині велику увагу, його освітою займався приватний репетитор Леон Братхос-Лафарг, під впливом якого хлопчик зацікавився музикою та літературою, він почав відвідувати різні художні салони у досить ранньому віці. Саме там юнак був представлений мадам де Рейссак, яка його вразила майже з першого знайомства, і, як стверджує Ральф Скот Гровер, в подальшому її авторитет в житті Е. Шоссона буде незаперечним [63, с. 13].

Пані де Рейссак захоплювалась музикою та живописом, тому у своєму відомому салоні приймала багатьох славнозвісних людей, там можливо було почути музику Й.С.Баха, Л. Бетховена, Р.Шумана та Ф.Мендельсона [59]. Завдяки мадам де Рейссак юний музикант розпочав свою дружбу з багатьма видатними художниками, тому стає зрозумілим, чому надалі Е. Шоссон на протязі всього життя захоплювався різними видами мистецтва, зокрема, він був знаним колекціонером картин. Як зазначає Е. Дженсен [70], в колекції Е. Шоссона був представлений широкий спектр полотен – від К. Коро до П. Гогена, чимало шедеврів Є. Дега та П. Ренуара. Щодо літературних пріоритетів, то це – М. Бушо, М. Метерлінк, В. Шекспір, І. Тургенєв, з яким композитор мав дружні стосунки. До того, як зайнятися музикою, Е. Шоссон серйозно замислювався про те, щоб стати письменником, і навіть почав писати роман, крім того, лібрето його опери «Король Артур» (1886 – 1895) створено самим автором.

Таким чином, завдяки впливу Леона Братхос-Лафарга та мадам де Рейссак у Е.Шоссона ще на початку його життєвого шляху розвинувся тонкий художній смак, що «пробудило духовну потребу в систематичному і інтенсивному спілкуванні з красою» [15].

Особливо проникливо сприймаючий музику, молодий Ернест все ж таки підкоряється бажанню батьків та розпочинає юридичну кар'єру. Біографи Е. Шоссона помічають, що після отримання докторського ступеня з права він вирушає у поїздку до Мюнхена, де вперше чує музику Р. Вагнера, і сама ця

подія руйнує всі майбутні плани юнака – його захоплює мрія стати студентом Паризької консерваторії. Мрія здійснилася, він потрапляє в клас Ж. Масне, котрого згодом змінює на іншого викладача – С. Франка, оскільки «містичний аспект класу Франка <...> [був] ближчим до його власного темпераменту» [59, с. 4], що сприяло їх дружнім стосункам на протязі усього життя.

Аналіз творчого доробку Е. Шоссона, композиторських стильових особливостей зафіксований в працях відомих зарубіжних вчених, таких як Чарльз Озборн [78], Джорджина Резік [79], Ітан Морден [76], Жан П'єр Барічеллі [41]. Автори досліджень, спираючись на сучасні новітні розробки у сфері музикознавчих наук, спробували поставити і розкрити ряд питань щодо впливу творчості Е. Шоссона на музику ХІХ століття, найбільшу увагу вони приділили обговоренню безпосередньо творчості французького Майстра.

Особливий інтерес для розуміння музичних пріоритетів Е. Шоссона становить остання робота д'Інді «Рихард Вагнер та його вплив на французьку музику» [46], опубліковану у 1930 році. Д'Інді пропонує список оперних і симфонічних творів французьких композиторів другої половини ХІХ – початку ХХ століття, які успадковують, на його думку, вагнерівський вплив, (згадується «Король Артур» Е. Шоссона), а також ознаки цих впливів в оперних творах згаданих авторів. Даний нарис дає матеріал для дослідницької роботи, але не пояснює феномена вагнерівського впливу.

У монографії Нормана Демута, присвяченій творчості Сезара Франка описується зустріч французького композитора з одним з його учнів. За словами студента, С. Франк красномовно говорив про «Тристана» Р.Вагнера, проте закликав, перш за все, вивчати його ораторію «*Béatitude*» (*Блаженство*), бо «Вагнер зробив багато заради людської любові, а я – божественної» [48, с.22]. С. Франк намагався пояснити своїм учням, що замість того, щоб наслідувати німецькі опери, необхідно розвивати традиційні інструментальні жанри.

Однією з країн і культур, які зазнали магнетичного впливу байройтського генія, була Франція – батьківщина революцій та культурна столиця XIX століття. Інші країни (Англія, Іспанія) в цей момент ще не мали яскраво вираженої тенденції до створення національної композиторської школи, перебуваючи на периферії музичного прогресу, як і країни Східної Європи. В Німеччині у зв'язку з традицією Вагнера не виникала складна проблема національного стилю в мистецтві. Кожен з німецько-австрійських композиторів вступав в єдинокорство зі своїм великим співвітчизником.

Дослідження росіян Владимірова А. [7], Гуркова В. [9] Кокоревої Л. [16], Куницької Р. [19] торкаються проблеми взаємодії французької музики і вагнерівської традиції крізь призму ідей французького символізму, імпресіонізму.

Прояви вагнеріанства Б. Ярустовський [40] поділяє на два типи:

- 1) відбувається асиміляція вагнерівських впливів, індивідуалізує їх у відповідності зі своїми національними традиціями (Верді, Дебюссі);
- 2) група епігонів, які намагалися уніфікувати оперу за типом свого кумира, ігноруючи національні традиції.

В наведеній автором таблиці згадуються наступні твори Е. Шоссона «Король Артур» (прем'єра 1903) – схожість з сюжетом «Тристана та Ізольди»; симфонічна поема «Вівіана» (1882), симфонія (1889-1890), «Святковий вечір» (1897 – 1898) – схожість не вказана.

Вплив Р. Вагнера також відчувався не тільки в музиці, а й літературі та поезії до кінця XIX століття. За словами французького письменника Ромена Роллана, «літератори не тільки обговорювали музичні предмети, але судили живопис, літературу і філософію з вагнерівської точки зору» і «всесвіт сприймали та бачили в думках про Байройт».

Згідно Вагнеру, «найдосконалішим творінням митця, і це остаточний висновок, має бути ідеальна музика». [46, с. 144]. Натхненні операми Вагнера, поети стали занурюватися в глибини звучання рядків-рим та почали

думати про можливість пробудження бажаних художніх ефектів через ілюзію, що виникає від звукових мовних «чар».

Тим часом у французькій поезії 80-ті роки XIX століття – час оновлення та змін. Першою ознакою цього оновлення стала поява гуртків декадентів. Журнал «Декадент» в 1886 році так формулював завдання цих груп: «Їх місія – не творіння. Вони повинні лише руйнувати, знищувати віджиле»<sup>1</sup>. У них не було певної літературної програми. Вони заперечували тенденції натуралізму парнаської школи, протиставляючи їм щось не дуже визначене – «любов до мрії і до містики», хоча і це не було справедливим для всіх груп. Однак, декадентство – це перший прояв символізму, тим паче, що багато поетів, почавши в декадентських гуртках, перейшли потім у табір символістів.

Термін «символізм» виник в 1886 році після появи у пресі «Маніфесту символізму» Жана Мореаса. Символісти не приймали саме матеріалістичне розуміння світу. Вони всюди шукали і знаходили загадковість, таємничий серпанок, невичерпні глибини незрозумілого. Символізм зародився як «дослідник душ, тонких нюансів, прихованого і несподіваного підтексту, швидкоплинних і часом хворобливих і напружених вражень». Це було мистецтво, яке «тяжіє до містифікації, повстає проти загальної дурості, мистецтво, породжене наукою і мрією, що волає до інтелекту в усіх його формах і навіть до того, що лежить за межами матерії, мистецтво спіритуалістичне і скептичне, навіть вагнеріанське»<sup>2</sup>. Як можна бачити, характеристика гранично широка. У більш специфічному сенсі, за А. Владимировою, символізм був течією, що орієнтувалася на інтуїтивне пізнання світу і втілення художнього індивідуалізму. Зважаючи на це, метою і призначенням поезії було подвійне завдання – осягнути вищий сенс речей через пізнання людської душі і тим самим одухотворити матеріальну оболонку буття, наповнивши її містичною духовною суттю [7, с. 178].

<sup>1</sup> Christophe J. Symbolisme. La Cravache, 16 juillet 1888.

<sup>2</sup> Christophe J. Symbolisme. La Cravache, 16 juillet 1888.

В кінці XIX століття Малларме писав: «Поезія – вираження за допомогою людської мови, приведеного у відповідність з його глибинним ритмом, таємничого сенсу різних аспектів існування: так вона надає справжність нашого життя і може вважатися єдино істинним духовним завданням»<sup>3</sup>.

Поезія символістів з самого початку відмовлялася від претензії повчати або виховувати читача, а також від якої б то не було «ідейності» в мистецтві. З цим пов'язано її прагнення до вічних істин поряд з відмовою від тимчасового, випадкового, пов'язаного з епохою. Предметом зображення символістів, таких як С. Малларме, А. Рембо, П. Верлен і П. Луїс, стає не історична людина, а та позачасова загальнолюдська сутність, яка виглядала б досконалою абстракцією, якби в поезії її не рятувало тепло серця самого поета. «Символісти нехтують деталлю заради вираження вічних людських почуттів. Символізм заявив про незалежність містичного пориву перед низькою буржуазною літературою»<sup>4</sup>. Дійсно, дуже часто в основі прагнення символістів до вічних, нетлінних цінностей лежала не лише полеміка з позитивізмом, але і відраза до буржуазного духу епохи.

Оскільки вища, духовна сутність світу і людини була завжди оповита непроникним покривом таємничості, поезія, яка в якості єдиного інструменту мала досить небагату людську мову, повинна була знайти принципово новий спосіб поетичного вираження. Саме так і з'явився символ. «Якщо усі явища фізичного і духовного світу – лише різні форми єдиного принципу, кожне з цих явищ зможе бути вжито як натяк на це вище існування, яке розлите всюди, так що кожне явище життя, природи і духу повинно стати символом»<sup>5</sup>. Слово потрібно було ввести в такий контекст (смысловий, ритмічний, звуковий), щоб крізь його занадто певний матеріальний сенс просочилося те саме «невідоме» [7, с. 179].

<sup>3</sup>Mallarmé S. Propos sur la poésie. Monaco, 1053, p. 134.

<sup>4</sup> Слова Стюарта Мерриля. Цит. з кн.: Le Cardonnee G. et Wellay Ch. La litterature contemporaine. P., 1905, p. 180.

<sup>5</sup> Слова Жана Тореля. Цит. з кн.: Michand G. La doctrine symbolist. Documents. P., 1955, p. 61.

Всі ці найзагальніші естетичні стани не реалізувалися в повному обсязі в творчості якогось певного поета. Індивідуальна естетика і конкретні твори кожного великого творця вносили в символізм свої суттєві поправки.

Е.Шоссон ніколи не використовував в своїй музиці поезію яскравого представника символістів – С. Малларме, хоча вони були хорошими друзями. Проте французький композитор вважав, що «Малларме вклав занадто багато топазів у свої вірші» (цит. за [63, с. 100], композитор більш воліє до франкомовного бельгійського письменника, драматурга, філософа – М.Метерлінка.

Виникає питання: що ж об'єднує Метерлінка, обраного Е. Шоссоном для співтворчості, з символізмом? В першу чергу, те саме загальне уявлення про подвійність світу, яке є основним в естетиці символістів: видима, матеріальна реальність розглядається лише як зовнішній прояв внутрішньої ідеальної сутності. Поети-символісти не шукали підтвердження цієї ідеї в якихось певних філософських системах.

Порівняно з іншими поетами саме М. Метерлінк найбільш конкретно визначав вищу силу як силу Смерті. Цілком ймовірно, він близький до символізму по своїй художній системі, по реальному втіленню своїх ідей в тексті і на сцені. Поняття Світової душі здавалося ним очевидним. Аксиомою було і зіставлення людини і світу – подібно до того, як у людини є тіло і душа, так і у всесвіту, поряд з матеріальною сутністю, має бути і духовна. Причому, душа світу і душа людини – це два обличчя єдиної духовної сутності, що визначає і направляє сутність матеріальну. «Душа і світ так тісно пов'язані по самій своїй природі, що навіть миттєві зміни в людській істоті проектується на нескінченність»<sup>6</sup>.

Молоді поети продовжували пов'язувати своє мистецтво з символізмом, але символізмом оновленим і більш безпосереднім. Характерне в цьому сенсі нове розуміння символу, чітко сформульоване Морісом Метерлінком саме в 90-і роки. Зі старим символізмом зв'язується символ первинний по

---

<sup>6</sup>Bonneau G. Albert Samain. p.163.

відношенню до життя, тобто придуманий заздалегідь, що змушує природу і людину підкоритися своїй абстрактній сконструйованості. Новий символ – це щось живе й неловиме, мерехтливе в феноменах самого життя. Художнику слід лише вловити цей геніальний символізм природи і відобразити його в своїх творах [7, с. 190].

Вагомим внеском символістів стало оновлення техніки французької поезії, обмеженої в той час занадто жорстким вимогам, зокрема тими, які встановлювалися парнаською школою. Ритміка вірша набуває граничну гнучкість, рима втрачає свою формальну точність, перетворюючись в просте співзвуччя і, нарешті, з'являється білий вірш, що дозволяє кожному «почути власну пісню і передати її зміст точніше»<sup>7</sup>.

В кінці 80-х років XIX століття поетичне слово – це носій ідеї, думки, яку наповнює почуттям музика, саме музика вступає в тісний союз з поезією, при цьому якість, як і змістовність поезії, відіграють вирішальну роль в її виборі.

Е. Шоссон переконаний у особливій ролі поезії в вокальних творах, пов'язаних зі словом, не може задовольнятися посередніми віршами. Його вимоги особливо підвищені щодо поетичних текстів для своїх *mélodie*. В написаних ним вокальних творах, французький композитор звертається головним чином до поетів – своїх сучасників, шукання, тривоги, думки і почуття яких йому особливо близькі. У ці роки відбувається визначне зближення і дружнє спілкування між музикантами, поетами, художниками на підставі спільних інтересів, духовної спорідненості, рівності інтелектів, про що в попередні роки, за рідкісним винятком, музиканти не могли і мріяти. Хоча композитор і використовував вірші Готьє і Верлена для написання своїх пісень, він також любив роботи і таких поетів, як Жан Рішпен, Каміль Моклер та Моріс Бушо, який доводився йому близьким другом. Вірші М. Бушо ніжні і ностальгійні; їх простота, здавалося, доповнювала естетичні уподобання Е. Шоссона. Але навіть і тут можна помітити одну істотну

<sup>7</sup>Kahn G. Symbolistes et décadents. P., 1902, p. 315.

особливість композитора щодо поезії: тексти, які він вибирає, не залежать ні від якогось певного періоду в історії поезії, ні від значущості самого поета, ні навіть від популярності того чи іншого вірша серед інших творів цього автора. Е. Шоссон керується виключно власними музичними завданнями. Вибір підпорядкований, перш за все, можливості знайти необхідну основу для вокального твору.

Доробок Е. Шоссона не дуже великий – всього 39 опусів опублікованих творів і ще приблизно стільки ж неопублікованих, більшість з яких представляють собою малі і камерні форми. Приблизно дві третини творів французького митця – це пісні для голосу в супроводі фортепіано, різних ансамблів, а також в оркестровому супроводі. Отож, Е. Шоссон за своєю природою – вокальний композитор.

Незважаючи на те, що Ернест Шоссон написав три опери, по природі, він був ліричним мініатюристом, і можна стверджувати, що сутність його музичного характеру полягала в піснях, написаних за останні шістнадцять років його життя. Всього композитором створено понад сорок *mélodies*, включаючи неопубліковані твори, багато в мрійливо-сумній манері і оркестрованих у відносно вузькому діапазоні для середнього голосу. Американський дослідник Чарльз Озборн стверджує, що здатність Е. Шоссона створювати атмосферу вишуканості і витонченості без будь-якого натяку на витонченість відрізняє його пісні, наприклад, від пісень С. Франка або К. Дебюссі. Як і більшість інших французьких композиторів свого часу, він практично завжди елегантний, але на відміну від них Е. Шоссон додає в свої пісні властиву йому харизму, це створює особливий колорит, ніжний та меланхолійний, але з прямоотою і щирістю, що не дає допустити і думки про сентиментальність [78, с. 145] (*пер. мій. – А. М.*). У Е. Шоссона завжди виходить скласти мелодію, характерну для нього самого – не напористу, але аж ніяк і не нудну або малоцікаву. При цьому він ніколи не нав'язує свою індивідуальність текстів обраних ним віршів, а скоріше враховує настрій і художні образи своїх поетів.

Отже, протягом усього творчого шляху Е. Шоссон завжди дотримується свого власного стилю, але і він ніколи не залишається незмінним. При більш ретельному вивченні в шоссонівській музиці проявляється характер мислення і безперервність логіки в структурі, настільки повної, що звинувачення в наслідуванні якомусь іншому композиторові було явно абсурдним. Кожен персонаж Е. Шоссона вражає особливою індивідуальністю.

Спеціаліст з французької музики Керол Кімболл так характеризує творчість Е. Шоссона: «Мелодія є найбільш важливою складовою в його піснях; він любив писати мелодійні лінії, що починаються в нижньому регістрі, і плавно підвищуються до верхнього. У його ранніх піснях була певна відмінна риса, а його пізні пісні містили більш глибокий і виразний характер. Здавалося, що на написання найбільш видатних пісень його надихали мрійливо-сумні тексти. Творам митця притаманні класична рівновага і простота, а також застосування трьохчастинних форм, навіть незважаючи на те, що композитор міг вільно змінювати їх фактуру» [70, с. 58] (*пер. мій. – А. М.*). Перш за все, необхідно відзначити, що музика композитора є об'єктом для нескінченного процесу пізнання. Її вплив зводиться до безлічі секретів, розкриття яких миттю розвіяло б атмосферу чарівного мистецтва навколо неї. І чим більше вдається пізнати музику Е. Шоссона, тим більше думок і почуттів вона у нас викликає; близьке знайомство з нею не зменшує, а збільшує інтерес до неї.

Ітан Морден коментує музику даного композитора в такий спосіб: «Шоссон ділиться мрійливою поезією, розкішною, але точною оркестровкою і внутрішньою енергією, ніж яскраво вираженою, стриманою, а не нав'язливою» [76, с. 42] (*пер. мій. – А. М.*). Сумуючи вислови відомих музикознавців, безсумнівно, що якість та оригінальність композицій Е. Шоссона незмінно залишались високими.

У своїх роботах Е. Шоссон приділяє основну увагу камерно-вокальним та симфонічним жанрам, а останні п'ять років життя – напруженій і важкій

роботі над оперою «Le Roi Arthus» (Король Артур) на власне лібрето. Однак вокальна лірика залишається для нього тим жанром, якому він довіряє свої найбільш інтимні і глибокі переживання. Його романси у жанрі *mélodies*, виникають паралельно с більшими творами або між ними, але при цьому часом істотно відрізняються від них своєю стилістикою.

Джеорджина Резік стверджує, що Е. Шоссон був одним з перших, хто зрозумів, як література і образотворче мистецтво можуть впливати на музику, і зробив свої *mélodies* максимально схожими на «French lieder»[79, с. 154]. Мета французького Майстра полягала не в закладенні нових основ, а відточування та удосконалення старих, в результаті чого він залишився в тіні «досконалих» творінь К. Дебюссі, М. Равеля та І. Стравінського.

Найбільш ранніми опублікованими піснями Е. Шоссона є сім мелодій з Ор. 2, написані на вірші таких популярних поетів, як: Леконт де Ліль, Арман Сильвестр, Теофіль Готьє і Поль Бурже. В основному це прості, але мелодійні пісні. «La dernière feuille» (*Останній листок*) і «Les Papillons» (*Метелики*) володіють майстерним шармом, витончена «Sérénade Italienne» (*Італійська серенада*) і популярна «Le Colibri» (*Колібрі*), написана на слова де Ліля. До камерно-вокального спадку композитора належать чотири пісні з Ор. 8, написані на вірші приятеля Е. Шоссона – Моріса Бушо, не такого талановитого, як багато інших поетів, обраних композитором, але досить близького йому за світосприйняттям. Ці пісні більш цікаві ритмічно (наприклад, «Nocturne» (*Ноктюрн*) і «Nos Souvenirs» (*Наші спогади*)) і мають більш характерні фортепіанні партії (як в «Amour d'antan» (*Кохання минулих років*) і «Printemps triste» (*Сумна весна*)), ніж пісні з Ор.2. Але композитор не поспішає з їх публікацією, а часом навіть пручається їх концертного виконання.

Професор в сфері французької вокальної літератури Джеорджина Резік вважає, що «Музика Шоссона була обмежена його сором'язливістю («скромністю, порядністю, пристойністю»), як ніби в ній було щось ганебне. Найбільшою перешкодою для творчості композитора була самокритика, яка

зазвичай стримувала розвиток його музичних ідей» [79, с. 155] (*пер. мій. – А. М.*).

Для створення свого Ор. 13 Шоссон звернувся до творчості не одного, а відразу декількох поетів. «Apaînement» (*Умиротворення*), його перша пісня на слова Верлена, – це чиста вишуканість в поезії; «Sérénade» (*Серенада*) Жана Лабора і «L'Aveu» (*Зізнання*) Вільє де Ліль-Адана – цікаве і складне, і тільки «La Cigale» (*Цикада*) Леконт де Ліля розчаровує своєю одноманітністю.

«Дві пісні Мярка» Ор. 17 на вірші Жана Рішпена в достатній мірі відображають талант Е. Шоссона та заслуговують найбільш частого виконання: «Les Morts» (*Мертві*), хоча і стосується смерті і написана в мінорі, але основний емоційний настрій – розрада. Друга пісня «La Pluie» (*Дощ*) являє собою ліричний опис дощу, незважаючи на відсутність в «La Pluie» тієї нотки меланхолії, що властива пісням і камерній музиці композитора взагалі, в даній *mélodie* відчувається прояв, хоч і ненадовго, більш радісного настрою.

Чималу увагу варто приділити *mélodie* «La caravane» (*Караван*) на вірші Т. Готьє, яка представляє собою похмуре міркування про обтяжливість і безцільність людського існування. Про значимість цього твору для Е. Шоссона свідчить те, що він його оркестрував. Слід нагадати і інший шедевр «Poème de l'amour et de la mer» (*Поема про кохання та море*) Ор. 19 для голосу та симфонічного оркестру на вірші М. Бушо (фрагмент з якого відомий як романс під назвою «Le Temps de lilas» (*Час бузку*)), де сторінки проникливої вокальної лірики вкраплені в своєрідну драматичну симфонічну поему. Таким чином, лірика укрупнюється в своїх масштабах.

Але все ж, найбільш значущим витвором Е. Шоссона є «Serres chaudes» (*Теплиці*) Ор. 24 – цикл з п'яти пісень, написаних на вірші бельгійського поета-символіста Моріса Метерлінка. Англійський музикознавець Чарльз Озборн охарактеризував даний цикл такими словами: «Будучи гармонійно більш складними, ніж більшість інших пісень композитора, вони в повній

мірі охоплюють дивний, схожий на сон, світ Метерлінка і знаходять відповідні музичні форми для зображень страху, смутку, релігійного завзяття, загадковості і замішання, які можна зустріти в віршах поета, як ніби такі, котрі потребують музичного оформлення, щоб доповнити їх або пояснити» [78, с. 145] (*пер. мій. – А. М.*).

Даний вокальний цикл Е. Шоссона був представлений в дисертації росіянки Олени Корнієнко «Національна картина світу в камерно-вокальній музиці французьких композиторів на рубежі XIX – XX століть» [17]. У другому розділі цієї роботи «*Serres chaudes*» розглядається у ракурсі лексичних особливостей мови і їх відображення в музичному просторі камерно-вокальної лірики французьких композиторів.

Час, коли Е. Шоссон замислював «Теплиці» в його творчості відбувались пошуки нової виразності в осягненні бретонської народної пісенності, яка приваблювала його своєю незвичайною архаїчною ладовістю, сумною і суворою одночасно. Даним пісням, в першу чергу, характерний тісний зв'язок між реальністю та іншим світом, де стираються межі між людським і містичним. Поєднанням бретонської ладовості та екстремальної хроматики Р. Вагнера відзначена низка творів французького митця у 90-і роки: опера «*Le Roi Arthus*», вокальний цикл «*Serres chaudes*» і «*Trois Lieder*» (*Три лідера*) на вірші К. Моклера Оп. 27. Хоча останній твір і не має такої ж цінності, як «*Serres chaudes*», проте він відрізняється оригінальністю та привабливістю. В першій пісні «*Les Heures*» (*Години*) тонко відзеркалено те почуття, що представлено в вірші Моклера. Навіть, сам поет у своїй книзі «*La religion de la Musique*» говорить про силу музики Е. Шоссона, від якої поетичне першоджерело стало більш досконалим та вражаючим [43]. У *mélodie* «*Ballade*» композитор блискуче використовує ритм та заключна пісня «*Les Couronnes*» (*Корони*) створена за мотивами популярної пісні.

Як відзначає І. Нестьєв особливий інтерес викликають ті романси композитора, в яких помітна стилістична спільність з вокальною лірикою Дебюссі [14, с. 39], в них відчутні «передімпресіоністські елементи», і

взагалі, «поряд з вагнеріанськими і франківськими впливами в музиці Шоссона виявлялася близькість до новітньої символістсько-імпресіоністської течії».

Незабаром після смерті композитора П'єр де Бревіль опублікував коротку статтю, з якої взято наступне: «Можна сказати, що всі роботи Е. Шоссона випромінюють властиву йому мрійливу чуттєвість. Його пристрась не палка – вона завжди ніжна, і ця ніжність абсолютно не помітна, а скоріше стримана. Саме в ній розкривається сам композитор – злегка боязка людина, що уникає бурхливого прояву своїх почуттів і радіє близьким стосункам. І навіть якщо він не знав порожньої жорстокості, все ж розумів, що таке сила, і це яскраво продемонстровано в деяких драматичних сценах опери «Le Roi Arthus». Його часто звинувачували в меланхолії, але він не був сумною людиною. Меланхолія, що приховує його душу, також приховувала від його очей всю бруталність, існуючу в світі. У нього не було причин боятися грубості, оскільки він не знав, що це таке» [55, с. 207] (*пер. мій. – А. М.*).

Про творчість Е. Шоссона згадує і Дональд Н. Фергюсон: «У своїх творах Шоссон уникає буденності і грубості. У них неможливо зустріти ні гротеску, що б'є ключем, ні іронії, які є джерелами емоцій. Але, незважаючи на це, в його роботах завжди вистачає почуття відданості, яке за своєю енергією і самовіддачею можна назвати релігійним. Так як, незважаючи на те, що Шоссон і був шанувальником краси, він не був ні художником заради мистецтва, ні творцем езотеричних задумів, адресованих тільки обраним. Коріння його думок йдуть глибоко в ґрунт людських почуттів, а його захопленість може розділити будь-який шукач сутності поезії» [55, с. 209] (*пер. мій. – А. М.*).

Наведені два висловлювання в повній мірі відображають особливості творчої натури композитора і його життєве кредо. Але, мабуть, краще за всіх реально оцінював себе сам композитор: «Так чи інакше, – писав Е. Шоссон в 1841 році, – я не сумніваюся, що зміг би написати музичний твір, цікавий для

деяких нетрадиційних умов – але між ним і справжнім витвором мистецтва все одно існувала б маса відмінностей»<sup>8</sup>.

## 1.2. Періодизація творчої спадщини Е. Шоссона

У науковій російськомовній літературі щодо періодизації творчості Е. Шоссона на даний час існує дві версії – це тлумачення російськомовного музикознавства, наведеного в музичній енциклопедії [39] та трактування Ю. Ханона [85].

Загальноприйнятими підходом до вирішення завдання періодизації творчої спадщини композитора є жанрово-стильовий, згідно з яким межі періоду збігаються з якісними змінами жанрово-стильової парадигми в спадщині митця. Подібний підхід до періодизації творчості Е. Шоссона був використаний і в вищезазначених джерелах.

За версією укладачів музичної енциклопедії [39] творчість Е. Шоссона підрозділяється на три періоди:

**Перший період**, «умовно до 1886 року; характеризується дуже французьким, легким характером і гнучкими мелодіями в дусі першого вчителя Шоссона, Жюля Массне».

**Другий період** «включає в себе приблизно вісім років після 1886 року, коли в творчості Шоссона переважає вплив музики Ріхарда Вагнера і Сезара Франка. Музика Шоссона в ці роки стає більш драматичною, напруженою, а гармонічна мова значно більш гострою та густою».

**Третій період** «можна відраховувати приблизно з 1893 року, коли Ернест Шоссон досить тісно спілкується з Клодом Дебюссі, в його твори проникають риси імпресіонізму, фактура стає більш прозорою, а гармонійна мова більш вишуканою».

Згідно з концепцією російського композитора і письменника Ю. Ханона [85] три періоди творчості Е. Шоссона пов'язані з наступними хронологічними межами:

<sup>8</sup>Лист Ернеста Шоссона до Поля Пужо від [1884].

– **Ранній шоссонівський період** «умовно до 1886 року характеризується яскраво-французьким легким салонним характером і гнучкими мелодіями в стилі першого вчителя Шоссона – Жюля Массне»;

– **Середній шоссонівський період** охоплює приблизно вісім років після 1886, коли в його музиці явно переважає вплив "двох цезарів": нестерпного Вагнера і стерпного Франка. У ці роки твори Шоссона набувають драматичний, напружений характер, а гармонійна мова стає значно гострою і густою»;

– **Пізній шоссонівський період**, «який можна відраховувати від 1893-94 року і аж до історичного падіння з велосипеда в червні 1899. Поштовхом для чергової зміни стилю стає тісне спілкування Ернеста Шоссона з Клодом Дебюссі. Крок за кроком у творах Ернеста Шоссона виявляють себе риси нового стилю – музичний імпресіонізм. Фактура стає більш прозорою, а гармонійна мова більш легкою і вишуканою».

Порівнюючи дві наведені періодизації можливо зробити висновок, що вони майже ідентичні.

Однак існує ще одна версія періодизації творчості Е. Шоссона. У франкомовному музикознавстві [52, с. 114-115] пропонується наступний зразок:

**Перший період** – 1878-1886 «під впливом Массне, це шоссонівська епоха елегантних мелодій, іноді трохи позбавлених смаку. Цей період також включає в себе еволюцію гармонійної музичної тканини під впливом музики Вагнера».

**Другий період** – 1886-1894. «Початок другого періоду співпав з його [Шоссона] призначенням секретарем Національної Ради Музики в 1886 році. Шоссонівські композиції стають більш художніми і драматичними. Це пов'язано з тим, що композитор хотів позбутися клейма багатого дилетанта».

**Третій період** – 1894-1899. «Смерть його батька в 1894 році ознаменувала початок третього періоду, що характеризується впливом

символістів-поетів і читанням російських письменників, таких як Достоевський, Тургенєв та Толстой».

Порівняльний аналіз наведених періодизацій показує, що закінчення першого періоду в усіх трьох версіях збігається з хронологічної точки зору, проте його початок в двох російських варіантах розходиться з французами, які вказують 1878 рік. З огляду на те, що Е. Шоссон спочатку отримав юридичну освіту, і лише потім закінчив консерваторію, більш коректно вказувати початок періоду, як це запропоновано у французькій періодизації. Слід зауважити, що перша композиція Е. Шоссона датується 1877 роком, це «Lilas» («Бузок» на вірші Моріса Бушо), а не 1878, як це позначено у французькому виданні. Тому початком творчого шляху французького композитора пропонується вважати 1877 рік.

Датування другого періоду, як і третього у всіх трьох версіях ідентична. Однак у російській і французькій періодизаціях не збігається аргументація впливу різних музичних течій на композиторський стиль Е. Шоссона в той чи інший період творчості Майстра. Якщо російські музикознавці відзначають в першому періоді тільки Ж. Массне, то на думку французів – Ж. Массне і Р. Вагнера, у другому періоді у французькому варіанті зовсім не вказані переваги Е. Шоссона, в третьому – у російських ставиться акцент на вплив імпресіонізму, у французів – вплив символістів-поетів і захоплення російськими письменниками-класиками.

У дискусійне поле входить і проблема, пов'язана з тим, що Ю. Ханон трактує третій період як «пізній». Оскільки Е. Шоссон загинув в порівняно ранньому віці – 44 роки, у розквіті творчих сил, більш доцільно розглядати третій період як «завершальний».

Таким чином, періодизацію творчості Е. Шоссона можна звести до наступних трьох періодів:

**Ранній період (1877-1886)**, де відчутно вплив Ж. Массне, С. Франка та Р. Вагнера, оскільки опери німецького генія справили величезний вплив на ранні роботи Е. Шоссона;

**Мікстовий період** (1886-1894) – твори композитора стають більш яскравими, а написання – іноді зовсім імпресіоністські-прозорим.

**Завершальний період** (1894-1899) під впливом символістів-поетів, М. Метерлінка, фламандського містика XIII століття Рюїсбрука і російських письменників-класиків.

Всі розглянуті періодизації мають характер наукової гіпотези. Пропонована модифікація періодизації творчості Е. Шоссона не заперечує значення досвіду попередніх дослідників і не виключає можливості використання традиційних варіантів періодизації.

### **Висновки до Розділу 1.**

У Розділі I особистість Е. Шоссона та його камерно-вокальна творчість набули розгляду з таких дискурсивних позицій: тлумачення особистості та камерно-вокальної творчості Е. Шоссона в шоссонознавстві, як однієї з монографічних наук у структурі музикознавства, періодизація творчої спадщини Е. Шоссона.

Історія шоссонознавства охоплює майже вік – від 30-х років XX століття по теперішній час. Тлумачення особистості та творчості французького митця в західноєвропейському та радянському музикознавстві має різні історичні точки відліку. Так, якщо вирішення даної проблеми на Заході виникає в 30-х роках XX століття, то в радянському музикознавстві це питання починає з'являтися лише з 70-х, тобто з запізненням у 40 років.

На сучасному етапі методологічної опорою у вивчення особистості і творчої спадщини французького майстра є посмертні праці про композитора, написані в XX столітті і концепції новітнього шоссонознавства, котре містить зарубіжні, російські та вітчизняні дослідження. На жаль, в українській музичній науці ті праці, котрі пов'язані з Е. Шоссоном, складають досить обмежену частину, всього того, що було написано про французького митця.

В європейському мистецтвознавстві існує ціла низка робіт, які можливо визначити як ретельні дослідження особистості та творчості Майстра: Ralph Scott Grover, Jean Gallois, Isabelle Bretaudeau. Частина цих праць присвячена біографічним фактам з життя композитора.

Аналіз творчого доробку Е. Шоссона, композиторських стильових особливостей зафіксований в працях відомих зарубіжних вчених, таких як Чарльз Озборн [78], Джорджина Резік [79], Ітан Морден [76], Жан П'єр Барічеллі [41]. Автори досліджень, спираючись на сучасні новітні розробки у сфері музикознавчих наук, спробували поставити і розкрити ряд питань щодо впливу творчості Е. Шоссона на музику XIX століття, найбільшу увагу вони приділили обговоренню безпосередньо творчості французького Майстра.

Особливий інтерес для розуміння музичних пріоритетів Е. Шоссона становить остання робота д'Інді [46], в якій автор доводить вплив творчості Р. Вагнера на музику багатьох представників музичної культури Франції, в тому числі Е. Шоссона.

За Р. Роланом вплив Р. Вагнера також відчувався не тільки в музиці, а й літературі та поезії до кінця XIX століття. Натхненні операми Вагнера, поети стали занурюватися в глибини звучання рядків-рим та почали думати про можливість пробудження бажаних художніх ефектів через ілюзію, що виникає від звукових мовних «чар».

У французькій поезії 80-ті роки XIX століття – час оновлення та змін. Першою ознакою цього оновлення стала поява гуртків декадентів, а потім символістів.

Е.Шоссона приваблюють ідеї символізму, доказом чого є співпраця з представником цього напрямку – М. Метерлінком.

Французький Майстер переконаний у особливій ролі поезії в вокальних творах, пов'язаних зі словом, тому не може задовольнятися посередніми віршами. Його вимоги особливо підвищені щодо поетичних текстів для своїх *mélodie*, тому він обирає: М. Метерлінка, Т. Готьє, П. Верлена, Ж. Рішпен, К. Моклер та Моріс Бушо.

Доробок Е. Шоссона невеликий (за коротке життя – всього 44 роки) 39 опусів опублікованих творів і ще приблизно стільки ж неопублікованих, більшість з яких представляють собою малі і камерні форми. Приблизно дві третини творів французького митця – це пісні для голосу в супроводі фортепіано, різних ансамблів, а також в оркестровому супроводі. Отож, Е. Шоссон за своєю природою – вокальний композитор. Всього композитором створено понад сорок *mélodies*, включаючи неопубліковані твори, багато в мрійливо-сумній манері і оркестрованих у відносно вузькому діапазоні для середнього голосу.

Як відзначає І. Нестьєв особливий інтерес викликають ті романси композитора, в яких помітна стилістична спільність з вокальною лірикою Дебюссі [14, с. 39], поряд з вагнеріанськими і франківськими впливами в музиці Шоссона виявлялася близькість до новітньої символістсько-імпресіоністської течії.

У творчому доробку Е. Шоссона вокальна лірика займає ключове місце в порівнянні з камерними творами і симфонічною творчістю.

У результаті уточнення існуючих варіантів періодизацій творчості Е. Шоссона пропонується наступна модифікація:

**Ранній період** (1877-1886), де відчутно вплив Ж. Массне, С. Франка та Р. Вагнера, оскільки опери німецького генія справили величезний вплив на ранні роботи Е. Шоссона;

**Мікстовий період** (1886-1894) – твори композитора стають більш яскравими, а написання – іноді зовсім імпресіоністські-прозорим.

**Завершальний період** (1894-1899) під впливом символістів-поетів, М. Метерлінка, фламандського містика XIII століття Рюїсбрука і російських письменників-класиків.

## РОЗДІЛ 2. ВТІЛЮВАННЯ ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТІВ-ЗАДУМІВ М. МЕТЕРЛІНКА У ВОКАЛЬНОМУ ЦИКЛІ Е. ШОССОНА.

### 2.1. Символізм поезії М. Метерлінка

«tout chef d'œuvre est un symbole»

«кожний шедевр є символом» [62]

Моріс Метерлінк (1862-1949) – бельгійський письменник, драматург, філософ, вершина слави якого припадає на 90-ті роки XIX століття. Його ранні експериментальні п'єси (1889 – «Принцеса Мален», 1892 – «Пеллеас і Мелізанда») стали найбільшим досягненням символічного мистецтва. У 1911 році М. Метерлінк отримав Нобелівську премію в галузі літератури, проте після першої світової війни популярність майстра в Європі різко зменшується, і тоді він зосереджує свою увагу на серії містичних робіт («Життя бджіл», «Життя термітів, 1926 і «Життя мурах», 1930), присвячених метафізичним темам (смерть, Бог, загробне життя, доля).

У творчості М. Метерлінка проявляються риси, властиві французькій ментальності – схильність до психологічного аналізу, проникнення в глибини людської свідомості, відчуття «енергії слова» [13, с. 135], що відповідало головному стильовому напрямку поезії Франції кінця XIX-XX століть – символізму. В цей час поет, згідно з його власним визнанням, переконався в тому, що, оскільки деякі життєві явища (такі, як, наприклад, всевладдя фатуму) не підвладні розуму, то при зіткненні з ними тільки несвідоме, надчуттєве може пробудити людську душу. Люди, що роздираються земними пристрастями, не можуть почути голосу своєї душі, але прозрівають (стають всевидючими) в драматичні моменти любові, страждання і смерті [23, с. 25-30]. Характерно, що подібним переживанням стану безвиході і безпорадності, зумовленим зверху, наповнені і твори бельгійського поета раннього періоду творчості, наприклад, поетичний цикл «Геплиці» (1887), на основі якого Е. Шоссон, котрий перебуває на завершальній стадії своєї творчості, написав один з останніх опусів в своєму житті. Інформаційно-

структурні якості вербального тексту «Теплиць» М. Метерлінка складно доступні для розуміння, оскільки достаток властивих їм символічних сенсів (відповідно до поданих автором стильових напрямів) багато в чому трансформує художній зміст в деякий інтуїтивний «пласт».

Розуміння сутності символічної системи М. Метерлінка, представленої в його творчості, розкриває наступний вислів З. Фрейда: «Поети і романтики – дорогоцінні союзники, і їх прояви повинні вважати піднесеними, тому що вони знаходяться між небом і землею і знають багато речей, які нашій школярській мудрості і не снилися» [57, с. 127]. М. Метерлінк залишався Поетом і Романтиком і в філософських есе, насичуючи їх символами, поміщаючи в той простір, який, згідно З. Фрейду, розташовується «між небом і землею».

Щоб виявити сенс, прихований в потоках римованих фраз поетичної спадщини бельгійського драматурга, необхідно декодувати цілий ряд поетичних символів, взаємодія яких примножує властиві їм змістовні «масиви».

Стильові особливості поезії М. Метерлінка раннього періоду полягають в тому, що, на відміну від загальноприйнятих у французькій культурі традицій «прикрашати» мову, робити її вишуканою, піднесеною, поет дозволив собі знаходити виразність не в штучності і абстрактності, а в природності та простоті. Він мав здатність передати стан людини при зіткненні з «незнайомими аспектами, іноді страшними», не виходячи за межі простих мовних конструкцій, насичуючи їх глибокі шари символічною реальністю (наприклад, «синя нудьга», «запах ефіру в сонячний день») [72].

Метерлінку було 25 років, коли в 1887 році він розпочав написання в Парижі своїх «*Serres chaudes*» – «Тепличних пісень» («Теплиці»). Як зазначає Л. Зерінг: «Атмосфера, в яку він впроваджує своїх героїв, важка і задушлива. Всі тремтять і страшаються. Він оспівує болісні сни, нездійсненні бажання, надії, що рушилися, безплідні очікування. Втоmlена скорбота обтяжує мляві душі, які бачать, як понуро тече їх безцільне життя» [12, с. 63]. В процесі

створення поетичної збірки «Теплиці» М. Метерлінк вказував, що «тон книги повинен бути наповнений містикою, божевіллям і безжиттєвістю» [73] (*пер. мій. – А. М.*). Цю атмосферу «безповітряного тепличного простору», в якій мовби задихається людська душа, відмовляється повноцінно працювати розум, відчували багато сучасників М. Метерлінка, які бачили ознаки наближення кінця століття («fin de siècle»). Е. Шоссона, що усвідомлює близькість завершення власного земного буття, подібні настрої привертали пильну увагу. Так «вселенське» знаходило індивідуальне втілення в особистому мікрокосмі французького композитора. Відділення душі від реальної течії подій найтоншим, іноді невидимим, але непроникним склом, в кінці XIX століття перетворилося на наскрізну тему мистецтва, що «проростала» в творчості художників різних країн.

## 2.2. Самозречення і аскетизм Е. Шоссона

Et je vis comme si mon âme avait été  
De la lune et de l'eau qu'on aurait mis sous verre.

І я живу, як ніби моя душа була  
Місяцем і водою, котру вмістили під скло.

Rodenbach, Aquariummental

У поетичних творах М. Метерлінка, таких як «Теплиці», що відрізняються споглядальністю, нерідко уявній надмірною, простежуються інтонації депресивного характеру, які багато в чому відповідають внутрішнім переживанням Е. Шоссона (1855-1899). З біографічних даних про композитора відомо, що обидва його старших брата померли зовсім молодими, і тоді батьки, пригнічені горем, оточили дитину яка вижила, надмірною турботою, але це заважало йому вільно спілкуватися з однолітками. З дитинства Е. Шоссон був приречений на тужливу і безпросвітну самотність. Майже забуте почуття, яке він відчув в далекі роки, повертається знову в кінці 1890-х: життя і смерть слідують один за одним: народження третьої доньки співпадає зі смертю його хрещеної і батька.

Самозречення і аскетизм – найбільш характерні риси особистості Е. Шоссона, підтвердження чому можна знайти в його листах, опублікованих Ж. Галлуа [59]. Епістолярна спадщина композитора не є повною: в 1882 році композитор попросив свою хрещену матір – мадам де Рейссак – спалити листи, написані ним в юні роки. Вцілілі послання наводять на думку: прихильність Е. Шоссона до мадам де Рейссак була глибшою і складнішою, ніж просто шанобливе ставлення до жінки у віці. Нерозділене кохання юного Ернеста привела його до бажання вилити у віршах свої почуття до мадам де Рейссак, котра до кінця своїх днів піклувалася про Е. Шоссона, надавши йому допомогу, в тому числі, і в пошуках гарної дружини. Однак через кілька днів після одруження французький композитор напише своїй хрещеній листа, в якому неможливо не помітити деяку двозначність переживань адресанта: «Не вірте, що наш медовий місяць проходить в угарі. Я переконаний, що ми можемо усюди і завжди продовжувати наше життя так, як ми його розуміємо <...>. Нам не потрібно боятися змін навколо нас, тому, що наше реальне життя протікає в іншому вимірі <...>. Я хотів би багато Вам сказати, але я не знаю як про це написати, і потім, Жанна читає в кутку вітальні. Я дивлюся на неї, і коли відкладаю перо, розумію, що зовсім заплутався. Хочу сказати Вам все те, що хотів би сказати їй<sup>9</sup>.

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

Виходячи з періодизації творчості Е. Шоссона, даний твір належить завершальному періоду творчості композитора. Час написання вокального циклу збігся зі смертю мадам Рейссак, що призвело Майстра в стан глибокої

<sup>9</sup>Ernest CHAUSSON lettre 35, 8 mai 1883, ainsi que les lettres pp.183-195.

депресії. Ідеї містицизму, аскетизму сприяють тому, що він всього себе віддає вивченню творів Рюїсбрука та Метерлінка. Світ душі композитора того періоду життя був розкритий Ж. Галлуа, який написав в зв'язку з цим наступне: «Його особистість, перш за все, споглядальна, притягує окультизм і таємні закони Всесвіту, які він почерпнув під час скрупульозного вивчення робіт Рюїсбрука, фламандського містика XIII століття» [58].

Ж. Галлуа і І. Бретодо підкреслюють автобіографізм «Теплиць». Ж. Галлуа [59] стверджує, що цей вокальний цикл є «пошуком себе, своїх коренів, свого майбутнього <...> Це свого роду замаскована автобіографія, рефлексія, що рухається, естетика і етика Шоссона»<sup>10</sup>. Таким чином, автобіографізм «Теплиць» є однією з стабільних складових символотворення художнього тексту.

І. Бретодо, зі свого боку, сприймає цей цикл як «аскетизм істоти, оскільки на початку 1896 року Е. Шоссон, який знаходиться в ірраціональному внутрішньому світі, входить в чотири послідовні стадії: (від невимовної мрійності до неможливої тяжкості, потім до дуелі і, нарешті, до прийняття свого людського стану, тобто світу душі [43, с. 190].

Співтворчість бельгійського поета-драматурга і французького музиканта була позитивно оцінено К. Дебюссі: «Ці мелодії – це маленькі драми з пристрасною філософією. Музика Шоссона доповнює їх, не роблячи нудними. Іноді навіть хочеться, щоб він дав більше свободи всім пульсуючим внутрішнім переживанням, що виникають у слухача». [41, с. 122].

---

<sup>10</sup>Jean GALLOIS, op.cit., p. 428, 434

### 2.3. Символічні образи М. Метерлінка в музиці Е. Шоссона

Ainsi mon âme, seule, et que rien n'influence!  
 Elle est, comme en du verre, enclose en du silence  
 Toute vouée à son spectacle intérieur.  
 Моя душа самотня і нічого не може змінити!  
 Вона неначе в склі, вміщена в тишу  
 Все присвячено їй внутрішньому видовищу.  
 Rodenbach. Aquarium mental [82]

**№ 1 «Serre chaude» («Теплиця»).** На рівні підсвідомості «теплиця» – це оселя тепла, сприятлива для росту рослин. Однак М. Метерлінк використовує іншу семантичну асоціацію або конотацію, тобто інший алегоричний образ теплиці як «в'язниці» душі, двері якої «завжди закриті», в ній все звично і, в той же час, все сумно і душно. Л. Зінгер додає, що М. Метерлінк «оспіває теплицю душі з болісною світовою скорботою» [29, с. 64-65].

Таке бачення поета співпало з поглядами Е. Шоссона. У Тео Хірсбруннера в статті, присвяченій порівнянню «Теплиць» Е. Шассона і «Ліричної прози» К. Дебюссі [67, с. 47], підкреслюється наявність в обох композиторів поетичної теми теплиці, як замкнутого простору, штучно зручного, але задушливого.

Поетичний символ «теплиця» з'являється і у символіста Ш. Бодлера в «Двомісному номері», де стриманість і нудьга поєднані з відчуттям комфорту теплиці – свого роду, штучного раю: «нікчемо малий аромат найвишуканішого вибору, до якого домішується невелика вологість, що втрачається в цій атмосфері, де душа спить – це приголомшливе відчуття від парників. <...> Жах! Я пам'ятаю! Я пам'ятаю! Так! Це нетрі, це моє місце вічної нудьги» [«Двомісний номер»]. Таким чином, тепличний комфорт не замінює комфорту душі.

Для даного номера, як і для всіх подальших, М. Метерлінк вибирає тип віршування – верлібр, тобто вільний вірш, для якого характерна відмова від рими. Проте у верлібрі М. Метерлінка ритм осягає весь вербальний текст,

оскільки проявляється в постійному повторенні фонем. Так, дифон «lo»: Et tout ce qu'il y a sous votre coupole / Et dans mon âme en vos analogies! / L'ennui d'un matelot dans le désert пронизує весь перший номер. Завдяки цьому на рівні підсвідомості слухач поринає в певний звуковий простір, що викликає необхідні автору психофізичні стани.

Е. Шоссон проектує поетичні рядки М. Метерлінка на звукову матерію музики, додаючи своє бачення тексту. Порядок п'яти мелодій Е. Шоссона, написаних в мінорних тональностях відповідає порядку їх появи в колекції М. Метерлінка.

Схематично музичну драматургію №1 «Serre chaude» можна представити у вигляді трьох частин з двохтактовим вступом – **А В С** + Коду.

Частина **А** (*Mouvemento*) є експозицією твору, в якій розповідається про ув'язнення душі. Чотири музичні фрази розкривають зміст чотирьох віршованих рядків: 4т. + 4т. + 3т. + 5т., причому, остання є кульмінаційною зоною, де зміст музичного і вербального текстів абсолютно ідентичні. Кожна фраза має свій розвиток, кульмінацію і спад: перша і друга написані в діапазоні ч.4: перша –  $d^1 - g^1$ , друга –  $cis^1 - fis$ , третя –  $ув.4 (c^1 - fis)$ , четверта –  $м.9 (d^1 - es^2)$ , причому, четверта фраза, що має найвищу ноту  $es^2$  в «точці золотого перетину», є кульмінацією всієї першої частини. Чотиритактний висновок характеризується достатком хроматизмів, тональною нестійкістю (основна тональність простежується лише в двохтактовому вступі та в завершальних тактах експозиції у фортепіанній партії). Таким чином, музичними засобами Е. Шоссон передає основну емоційну тональність верлібру – самотність, порожнеча, безвихідь.

Друга частина відображає буденне життя з її встановленим ритмом – звичним і монотонним, де немає місця радості і щастю. Як зазначає Поль Горсей: «Зверніть увагу на те, що асоціація теплиці і «спокус» виходить з християнської моралі, і безпосередньо пов'язана з аскетизмом і відчуженістю від повсякденного життя» [62]. Замість природного прагнення до світла, любові, божественної природи, люди узаконили певний порядок, якого

невпинно дотримуються і беззаперечно виконують: «дзвін дзвенить опівдні», «з'являються листівки з хоспису», «вдалині йде мисливець на лося, який став лікарняним служителем» тощо.

У Е. Шоссона Частина **В** є перерахуванням життєвих норм, які треба дотримуватися, живучи під «куполом». У мелодійній лінії відбувається дроблення на фрази, розділені паузами і заповнювані рухом шістнадцятих в акомпанементі, при цьому, немає цілісної мелодії, яка звучить як би на одному диханні. Починається розділ з трьох послідовно виконаних фраз-речитативів: перша «Думки голодної принцеси» декламується шістнадцятими тривалостями на ноті  $fis^1$ , друга «Нудьга моряка в пустелі» – на ноті  $a^1$ , третя фраза «Мідна музика біля вікон невиліковного» на нотах  $h^1$  і  $c^2$  має кульмінаційну вершину – нота  $e^2$ , що тягнеться з завершальним низхідним стрибком на м.б. Якщо перші дві фрази дробляться по 2 такти, то третя має 4 такти і подовжується за рахунок кульмінації. Далі у вокальній партії відбувається чергування фраз речитативно-декламаційного характеру, написаних восьмими та шістнадцятими тривалостями на одній ноті, і фраз більш співучих – висхідний і спадний поступенний рух в мелодії, спадні і висхідні стрибки (інтервали терції і кварта). Емоційний сплеск на словах «Examinez au clair de lune. Oh! Rien n'y est a sa place!» (Придивіться, у місячному світлі немає нічого на своєму місті) у вокальній партії виникає тривала зупинка на довгій ноті з подальшим низхідним стрибком на зменшену кварту, що відповідає переломному моменту і в поетичному тексті «Теплиці». Якщо до цього у М. Метерлінка перераховуються узаконені норми, яких треба дотримуватися, живучи під «скляним» куполом, то ця фраза дає надію на порятунок. Заклик поета вирвати душу з пут повсякденності знаходить переконливе відображення в музиці Е. Шоссона.

У другому розділі внутрішній перелом не спостерігається. Повертається чергування фраз, деякі з них дробляться на більш дрібні (по одному такту). В акомпанементі виникає наростаюча напруженість, що відбувається за рахунок альтерірованих септакордів, які звучать в лівій руці, у правій –

продовжується рух шістнадцятими тривалостями. Завдяки цим складовим виникає відчуття прискореного руху, емоційна лавина почуттів виплескується в кульмінації всього твору: «La-bas sous ces cloches! <...> de soleil» (Там під тими дзвонами! <...> сонця), дійшовши до найвищої точки –  $a^2$  на *ff*.

У Е. Шоссона на словах «Mon Dieu!» (Мій Боже!) у вокальній партії відбувається зупинка руху, звернення до Бога виписане тривалими нотами – цілою та цілої з крапкою. Тривога бентежної душі передана в акомпанементі рухом шістнадцятими, що звучать в правій руці, на басі, що тягнеться в лівій. Зміна стану і перехід до деякого заспокоєння позначене композитором введенням в вокальну партію і акомпанемент *diminuendo*, яке поступово підводить до коди.

Третя частина С – Кода (10 тактів) являє собою резюме даного номера. Змінюється темп (*Plus lent (grave)*), розмір 4/4, увесь фінал звучить на *piano* без зміни динамічних відтінків, лише на останньому складі слова «*serre*» відбувається деякий сплеск на *mf*. Головний герой прагне кардинально змінити монотонний хід подій, сподіваючись на Божу допомогу. Заклик поета, що звучав раніше: «Придивіться, у місячному світлі немає нічого на своєму місті», в коді сприймається як відповідь на питання «Що робити?». Щоб врятувати людей від божевілля, від скляного «куполу теплиці» М. Метерлінк просить у Бога «дощу, снігу та вітру», і тоді, можливо, зникне страх невідомого і з'явиться віра в те, що ув'язнення закінчиться, люди пізнають свободу і щастя.

Зроблений вибір приносить утіху, усвідомлення набутого душевного спокою. У вокальній партії це простежується уповільненням руху: перехід на четвертні та половинні тривалості. Заспокоєння настає і в акомпанементі: замість руху шістнадцятими звучать хоральні акорди з розміреними «кроками» четвертних. Закінчується №1 двотактовою фортепіанною післямовою – тонічний тризвук однойменного мажору на *pp*.

№2 «*Serre d'ennui*» («Теплиця нудьги»), як і №1, містить цілий ряд символічних образів, головний з яких – теплиця. Як скляне спорудження для вирощування екзотичних рослин, теплиця була дуже модна в ХІХ столітті:

Les vitrages profonds et verts      Глибокi і зеленi вітражі,  
 Couvertes de lune et de verre.      Покрови з місяця та скла.  
 Les grandes végétations              Буйна рослинність,

Згідно Ізабель Бретодо, слово «теплиця, оранжерея» в кінці ХІХ століття мала подвійно заряджений сенс. З одного боку, теплиця – це уподобана на той час споруда зі скла і металу, с другого – символ закритого всесвіту, мікрокосм всього, що живе на земній кулі [42]. Алгоритичний образ теплиці є епіцентром, з якого виникають інші образи, що генерують інші асоціації.

У 1884 році у вірші «Мистецтво поезії», який став своєрідним маніфестом символізму, П. Верлен напише, що поезія повинна звучати як музика, пробуджувати запах квітів і сприйматися як живопис. Звичайно, в творчості кожного поета-символіста виникали свої асоціації, що відповідали тільки його ментальності, його психофізиці, завдяки чому створювалися нові образи, нові «акварелі душі».

Слід зазначити, що колірний символіка «Теплиць» Метерлінка-Шоссона є важливою складовою художнього тексту.

Психологічна сила слова М. Метерлінка в «Теплиці нудьги» досягається в більшій мірі за рахунок флорообразів [8]: «буйна рослинність», «троянди пристрастей», і колірних пейзажів: «зелені вітражі», «блакитне ридання». Слід зауважити, що у Метерлінка переважають сині тони. Мимоволі згадується ідея А. Рембо про значення кольору в поезії [81]: поети-символісти зазвичай синій колір пов'язували з мріями про минуле.

В. Кандинський у своєму антропологічному дослідженні символіки кольору приписує синім тонам холодність, імпульс до духовного і концентричного руху: «Чим глибше синій колір, тим більше він притягує людину до нескінченності і пробуджує в ньому ностальгію по чистій і кінцевій надчуттєвості. Синій – типовий небесний колір, з великим

проникненням він розвиває елемент спокою» [69, с. 149]. Слід зауважити, В. Кандинський сприймав М. Метерлінка як свого духовного наставника, зокрема, йому були близькі і зрозумілі принципи поета в поводженні зі словом, коли воно втрачає свій первинний сенс, але набуває нового емоційного забарвлення.

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

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

Інший прийом поета – використання несумісних іменників і прикметників, наприклад, «синя нудьга», «сині мрії про тугу». Поль Горсей переконаний, це «можливість створити іншу реальність, відкрити інший вимір в «глибині», що сприймається під конкретною реальністю [62].

Ідеї Метерлінка Е. Шоссон втілює в музичному тексті «Теплиці нудьги».

№2 «*Serre d'ennui*» (*Modere*), написаний в 3-х частиній репризній формі: **АВА1**. Крайні частини (у поетичному тексті перша і остання строфи) ілюструють стан нудьги і зневіри, проте друга строфа («Це інша нудьга...») має «іншу» емоційну основу, оскільки крізь скло видно те, що знаходиться за межами теплиці, тобто «інше» життя.

Вокальна партія насичена поступенними ходами по хроматизмам, схематично мелодійну фразу можна визначити таким чином: поступенний висхідний рух по хроматизмам з зупинкою на вершині фрази і спадним поступенним заповненням або спадними стрибками на інтервали *ч.4*, *ум.5* або

м.7. Внутрішній рух простежується і в фортепіанній партії: в експозиції – спадний рух восьмими тривалостями в правій руці, в розробці – більш щільна фактура за рахунок руху терцій, що «погойдуються», в репризі – повернення до первинної фактури.

На словах «Immobillement comme un songe» («Нерухоме як сон») (26-30 тт.) Композитор призупиняє рух, як у вокальній лінії, так і в акомпанементі: мелодія написана більш крупними тривалостями, акомпанемент (звучні акорди половинними і цілими) йде на другий план, акцентуючи увагу на вокальній партії. Композитор навмисно підкреслює ці слова, оскільки вони є епіграфом всього номера, який передає основний стан душі героя в «Теплиці нудьги».

Заключна частина А («Де неспішно підіймається вода...») є синтезом першого і другого розділів. Ритмічно видозмінена звучить основна мелодія номеру (8 т.), але якщо в експозиції вона починалася зі слабкої долі – з затакту, то в репризі – з сильної першої долі, в акомпанементі повертається фактура експозиції.

Стан нудьги і одноманітності не зникає, в останніх тактах номера (41-46 тт.) відбувається повернення в «нерухомий» стан, знову звучить музична фраза-епіграф, видозмінена за рахунок висоти звучання (вище на б.3) і у вербальному тексті сон стає не «нерухомим», а «одноманітним»: «monotonement comme un reve». Все занурюється в сон, подібно шекспірівському твердженню: «Ми створені з речовини тієї ж, / Що наші сни. / І сном оточене / Усе наше маленьке життя».

Музичний текст №2, як і №1 Е. Шоссон позбавляє тональної стійкості, тут спостерігаються відхилення, хроматичні ходи. Композитор вибирає початкову тональність цього номера – *e-moll*, а закінчує в однойменному мажорі *E-dur*. Подібний тональний план спостерігається і в №1: *h-moll* – *H dur*.

№2 є «тихим» номером. У динамічному відношенні практично весь номер звучить на *piano* (чергування *p*, *pp*, *mp*). Більш напружені фрагменти підкреслюються динамікою *mf*.

Аналізуючи поетичний і музичний тексти «Теплиці нудьги», можливо переконатися в їх абсолютній ідентичності, що є обов'язковою умовою жанру *mélodie*. У фразях: «О, ця синя нудьга в серці», «нерухоме, як сон», «одноманітному, як сон» музика ніби застигає за рахунок зміни фактури (акорди виписані цілими тривалостями). Французький композитор використовує також певні інтонемі-символи, які пронизують весь шоссонівський текст. Очевидно, що інтонема-символ «сон» – є ключовою інтонемі №2, оскільки вона неодноразово підкреслюється і у вербальному, і в музичному текстах разом з супутніми їй епітетами «нерухоме», «одноманітне». У нижченаведеному прикладі інтонема-символ «сон» показана в різних тональностях.

The image shows two musical staves in G major. The first staff contains the melody for the French phrase "Comme un son - ge" with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff contains the melody for "comme un re - - - ve." with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, where the final note is held for a longer duration.

Центральна ідея і М. Метерлінка, і Е. Шоссона – змусити замислитися людину про саму себе, про те, що її оточує і, нарешті, побачити це оточення не крізь «покрив місяця і скла», а «наживо». Використовуючи декадентську інтроспекцію, музичні прийоми, автори хочуть зрозуміти саму природу людського стану, при цьому символізм в їхній творчості – це «інструмент», за допомогою якого вони намагаються дати відповіді на життєві питання.

Якщо в №2 як поетичний прийом використовується вишукана колірна гама, яка передає певну меланхолійну знемогу, то в **№3 «Lassitude» («Втома»)** М. Метерлінк досягає деякої гнітючої, болючої атмосфери, пов'язаної з безвихіддю ситуації. Оточення головного героя – це живі «мерці» зі «скляними крижаними очима». Їх можна назвати і «натовпом

сірих овець на обрії», які «щипають на галявині розсіяне світло». «Полум'я бажань» зникло, все байдуже, вони не помічають навіть «троянд радості, що зацвіли під їх ногами», їх неможливо пробудити до життя, їм подобається спати «у своїх прекрасних мріях».

Домінуюча колірна гамма цього номера – зелена. Зелений у «Втомі» є символом смутку і нудьги. Тема нудьги знаходить свій подальший розвиток у цьому номері і в музиці Е. Шоссона.

№3 «Lassitude» (*Calme*) написаний в тональності *fis-moll*, передбачуваний акорд однойменного мажору в кінці твору, як це мало місце в попередніх номерах, відсутній, що цілком закономірно, оскільки загальна втома головного героя, що відображена в музичному тексті, не може асоціюватися з мажором. Саме тому композитор «обриває» вокальну лінію «Lassitude» на нестійкій низькій II ступені – символі недомовленості.

Весь номер умовно можна розділити на 2 частини: **АВ**.

У розділі **А** вокальна партія нагадує за своєю структурою молитву: характерний речитативний початок, як би «топчучись» на одній ноті, нова музична фраза поступенно підіймається вгору. Практично всі фрази починаються з синкопи, на першій сильній долі стоїть восьма пауза, яка асоціюється з вдихом перед вокальним виконанням. У партії акомпанементу упродовж всього твору в низькому регістрі звучать мірні пасакальні ходи октавами (музичні символи похоронного ходу). Присутність хроматизмів у вокальній партії та в акомпанементі вносять в музику відчуття напруженості.

У розділі **В** на незмінному пасакальному супроводі мелодія більш розспівана, що охоплює більший діапазон, на зміну речитації приходить висхідний та спадний поступенний рух.

Упродовж всього номера, незважаючи на деяку зміну в музичному полотні залишаються незмінними тональна нестійкість, наявність хроматичних ходів у вокальній партії і в партії акомпанементу.

У динамічному відношенні в номері відсутні контрасти. Увесь твір звучить на *tr*. Лише на словах «et glaces» (крижані очі) відбувається

емоційний сплеск, підкреслений *mf*. В цей час в акомпанементі досягається максимальна напруга за рахунок висхідного руху октавами на найвищу ноту *fis*<sup>2</sup>.

Всі ці складові підкреслюють основний емоційний тон №3 – безвихідь, туга і безпросвітність. Трагізм ситуації полягає в тому, що людина загнана в якийсь глухий кут, з якого немає виходу.

Один з поетичних прийомів поета в №4 «**Fauves las**» («Втомлені звірі») – поступова зміна колірної гами: передусім «синя нудьга» перетворюється в сіру втому (№3). Перебуваючи в самому центрі вокального циклу, головний зміст цього номера – відмова від усіх бажань і воцаріння спокою.

У №4 переважаючий колір – «бліда нудьга», «безбарвне небо». Для бельгійського поета душа, «заточена» в теплиці перестає помічати фарби і сліпне. Відсутність будь-якого руху, повна самотність призводять до старості, тому з'являється новий колір – жовтий: «жовті собаки моїх гріхів».

Цікавою особливістю є те, що, в №2 М. Метерлінк в якості поетичних метафор використовує флорообрази, а в №4 домінують фаунообрази, такі як «жовті собаки», «гієни ненависті», «леви любові», «вівці спокус». Крім того, це декларує сама назва – «Втомлені звірі». І в №3, і в №4 Метерлінк застосовує фаунообраз овець, але в №3 вівці «щипають на галявині розсіяне світло», а в №4 вони «повільно віддаляються одна за одною», і далі йде роз'яснення символу «вівця» – це «непохитні пристрасті» головного героя. Очевидно, цей символ став ключовим в композиторській інтерпретації Е. Шоссона – №4 самий імпульсивний і емоційно наповнений, його можна розцінювати як драматичну кульмінацію усього вокального циклу. І це логічно виправдано, оскільки за класичними канонами кульмінація передбачається в точці золотого перетину, тобто там, де знаходиться №4.

Якщо в перших номерах герой вірить у звільнення з теплиці, то в №4 він веде внутрішній діалог з самим собою, згадує пристрасть, любов і приходять до думки, що єдиний вихід в ситуації, що склалася – це смиренність. Чим більше людина упокорює себе, тим більший дар отримує від Бога. За

смирненне міркування повертається благодать. Корінь в слові «смирненність» – мир, тобто покірлива людина завжди перебуває в мирі з Богом, самим собою і оточуючими її людьми.

Один з композиторських засобів досягнення подібного поетичного настрою – загальна нестійкість звучання. Тональність «Fauves las» *f-moll* звучить вкрай невизначено, починається номер з нестійкої домінантової гармонії і нею ж закінчується, тоніка лише відчувається, проте в «чистому» вигляді так і не звучить, домінують нестійкі гармонії, що не розв'язуються в тоніку.

№4 (*Très modérément animé*) складається з двох розділів квадратної структури (16 т. + 24 т.). Як і в попередніх номерах циклу, у вокальній мелодії речитативний початок чергується зі стрибками. Слід зазначити, що, незважаючи на велику кількість хроматизмів у вокальній партії, присутні стрибки лише на діатонічні інтервали. Стрибки на хроматичні інтервали зустрічаються двічі: «хворі напівзаплющені очі» – спадний хід на ум.5, «непохитні пристрасті» – висхідний хід на ув.4.

Поступова зміна емоційного стану головного персонажу вокального циклу в музичній інтерпретації Е. Шоссона не завжди співпадає зі змістом поетичного тексту М. Метерлінка. Наприклад, емоційно наповнені і експресивні інтонації №4 не відповідають «хворій з напівпалющими очима» людині, яка усвідомлює «безпорадність своєї мрії». Це пояснюється тим, що французький композитор прагнув не до створення розрізнених пісень, а вокального циклу, всі номери якого взаємопов'язані, на відміну від М. Метерлінка, вірші якого «схожі на марення, в яких постають нерідко розрізнені явища без будь-якого зв'язку один з одним» [12, с. 64].

Акомпанемент рухливий, завдяки восьми тривалостям, але вони сприймаються «втомленими», оскільки звучать на органному пункті, що тягнеться періодично то в басу, то в верхньому голосі, він як би «гальмує» загальну спрямованість руху, не дає можливості просуватися вперед. Поступово в акомпанементі виникає статика. Остаточна зупинка відбувається

тільки в останніх тактах завдяки використанню половинних нот, що логічно підводить до сприйняття фінального номеру.

Спроба вирватися зі скляної клітки призводить до плачевного результату. І тоді залишається остання надія на Бога, тому №5 «Oraison» («Промова») сприймається як молитва.

Відповідно до Ж. Галлуа саме цей номер розкриває в вокальному циклі «його дійсну спрямованість та істину значущість»[59, с. 432]. Емоційно насичений, гнівний №4 змінюється християнською молитвою, за допомогою якої головний герой звертається до Бога. Це зречення від усього земного, суєтного. Пристрасний заклик «дощу, снігу та вітру» в №1 трансформується на покірливе взивання до Бога: «Запаліть мою втомлену душу, бо сумна моя радість, схожа на траву під льодом». Це прохання в'язня, душа якого не може знайти виходу з ситуації, у Е. Шоссона є деяким інтонаційним колом, що «окільцьовує» поетичні рядки «Ви знаєте, Господь, моє нещастя! <...> Оскільки сумна моя радість». Використання композитором подібної номерної замкнутості можливо розцінити як своєрідну музичну метафору, сенс якої зводиться до того, що кожна душа залишається в своїй теплиці зі своїми земними думками, надіями і сподіваннями, але поступово через пристрасті, стогони, біль людина стає покірливішою, а це означає, що вона стає ближча до Бога, до Істини. Фінал «Промови» і, отже, «Теплиць» сприймається як зречення від пристрастей і повне упокорювання.

«Oraison» (*Pas trop lent*) представлений в двочастинній формі АВ. Важливо відзначити наступний композиторський прийом: вокальна мелодія побудована на двох повторюваних фразах, що змінюються ритмічно, які з'являються упродовж всього твору. Їх можна розглядати як сполучні ланки, що «скріплюють» увесь твір в єдине ціле: вони відкривають номер і повторюються в другій частині, але при цьому не слідує одна за одною, а відокремлені фразою, яка є кульмінацією номера. Композитор навмисно акцентує на них увагу, відокремлюючи від тексту. Таким чином, можна прочитати своєрідний епіграф всього циклу: «Ви знаєте, Господь, моє

нещастя! Подивіться на те, що я вам приношу. Відкрийте мені, Господи, свій шлях, Оскільки сумна моя радість ».



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



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



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



Car la tris - tes - se de ma joie

№5 написаний в тональності *es-moll*, закінчується на тонічній мінорній функції, що є не тільки точкою даного твору, а й усього вокального циклу.

У динамічному відношенні переважає тиха динаміка, на *f* акцентується фраза «L'arrosant de votre gloire» (Окропіть вашою славою).

Як і в попередніх номерах, мелодія побудована на чергуванні декламації на одній ноті та спадних і висхідних стрибках на різні інтервали як діатонічні, так і хроматичні, у вокальній партії і акомпанементі присутня наявність хроматизмів.

П'ять номерів вокального циклу мають замкнуту форму, кожен з них звучить самостійно, але між першим і останнім номерами можна простежити арковий зв'язок, який пов'язує номери воєдино. Музичні фрази №1 Кода (70-72тт.) і №5 (1-3тт.) – є взаємним відображенням. В останньому номері композитор цитує сам себе, посилаючи до матеріалу №1, тим самим в музичному відношенні скріплюючи цикл в єдине ціле.

№1 (70-72 тт.)

Quand aurons - nous — la pluie — Et la

№5 (1-3 тт.)

*mp*  
Vous savez, Seigneur, ma mi - se - re!

Аналіз вокального циклу на вірші М. Метерлінка розкриває деякі стилістичні особливості Е. Шоссона:

1. У розвитку мелодії простежується два початки: чергування речитації на одній ноті і хвилеподібний розвиток, що завершується спадним або висхідним стрибком на діатонічний або хроматичний інтервал. Майже всі номери починаються з декламації на одній ноті і поступенним сходженням в кожній новій фразі. Лише в №3 мелодійна лінія починається з високої ноти та тягнеться.

2. Вокальна партія дробиться на фрази квадратної структури, причому кожна з них розпочинається зі слабкої долі, оскільки на сильній першій долі стоїть коротка пауза, як невеликий вдих перед вокальним виконанням.

3. Присутній повний взаємозв'язок вербального і музичного текстів, що притаманне жанру *mélodie*. Однак в композиторській інтерпретації Е. Шоссона зустрічається і своє особливе бачення поетичного слова.

4. У музичному полотні присутність хроматизмів, як у вокальній партії, так і в акомпанементі, ходи по висхідним і спадним оборотам хроматичної гамаи.

5. Тональна нестійкість протягом усього циклу. За наявності певної тональності в кожному номері, в гармонійному розвитку є багато відхилень. Основна тональність не завжди проявляється через тонічну функцію, швидше відчувається через функції субдомінанти і домінанти.

6. Весь цикл має мінорне забарвлення. №1 – *h-moll*, №2 – *e moll*, №3 – *fis-moll*, №4 – *f moll*, №5 – *es-moll*. Перші два номери закінчуються тризвуком однойменного мажору, №3 – тонічним мінорним тризвуком, №4 тонально нестійкий з перших тактів, починається і закінчується на доміантовій функції, №5 – мінор без будь-яких мажорних вкраплень.

7. Акомпанемент грає роль як музичного супроводу, так і генерує необхідний емоційний настрій. В №1, 2, 4 – акомпанемент рухливий за рахунок руху восьмими тривалостями, але в кінці твору незмінно переходить в акордову хоральну фактуру. Ми бачимо, що в «рухомому» акомпанементі в кінці відбувається постійне «утихомирення» руху, зупинка, кожен номер набуває свою замкнутість. У вокальній партії в цей час звучить свого роду узагальнення. У № 3 і №5 – пасакальна фактура не змінюється упродовж всього номеру.

8. Вокальний цикл, незважаючи на внутрішню бурю пристрастей, боротьбу людини з «теплицями» душі, є тихим циклом в динамічному відношенні. Немає різких перепадів відтінків, раптових *forte* і *piano*. Весь цикл більше тяжіє до тихої динаміці: *p*, *pp*, *mp*, *mf*.

### Висновки до Розділу 2.

Аналіз вокально-поетичного циклу «*Serres chaudes*» розкриває творчий тип Е. Шоссона як талановитого художника, якому були притаманні такі риси, як самозречення і аскетизм. Його бачення світу було співзвучно естетичним принципам М. Метерлінка – видатного драматурга, поета рубежу ХІХ-ХХ століть. Їх спільне творіння – «Теплиці» розкриває світосприйняття Е. Шоссона, його композиторський стиль, який був сформований під впливом видатних художників того часу. Ритмічна різноманітність,

гармонійне багатство, вільна модуляція характерні для його музичної мови. Е. Шоссон не є музичним реформатором, як К. Дебюссі або Р. Вагнер, які справили на нього величезний вплив, але його композиторська цінність в іншому – в романтизмі, чуттєвості і глибині.

Встановлено, що цей твір автобіографічний, він створювався в складний період життя Майстра, і як наслідок таких подій – виникає потреба в містиці, зокрема, в поезії бельгійського символіста.

Як і передбачається в жанрі *mélodie*, музика французького композитора точно відображає зміст вербальних текстів М. Метерлінка, емоційний колорит, проте авторська інтерпретація вказує на особливе сприйняття Е. Шоссоном поетичної символіки «Теплиць».

Вокальний цикл «Теплиці» являє собою систему творчих методів та принципів: синтез мистецтв (музика, поезія, живопис), синтез різних стилів (символізм, містицизм, романтизм), синтез мистецтва та релігії, автобіографічний метод. Таким чином, «Теплиці» є віддзеркаленням обдарованої творчої особистості Е. Шоссона.

Поетичний текст М. Метерлінка насичений метафорами, котрі надають віршам особливу вишуканість. В якості поетичних метафор автор використовує фаунообрази, наприклад, «жовті собаки», «гієни ненависті», «леви любові», «вівці спокус» та флорообрази: «буйна рослинність виділяє нічне забуття», «троянди пристрастей». Метафорична система поезії М. Метерлінка демонструє наскільки змістовний образ теплиць.

## РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ Е. ШОССОНА НА ВІРШІ М. МЕТЕРЛІНКА

### 3.1. Особливості поетичної мови М. Метерлінка в вокальному виконанні.

Un auteur sincère [...] n'existe qu'en la portion d'inentendu, qu'il apporte  
Щирість автора тільки в тій частині нечуваного, що він привносить [73, с. 285]

Для виконавця складність розуміння тексту «Теплиць» полягає в авторському зіставленні зображення і його сенсу; понять і їх образності. За своєю суттю кожен вірш М. Метерлінка – це своєрідна «гра» ідей, поглядів, абстракцій (гріхи, ненависть, нудьга, любов). Витоки мовної символіки бельгійського поета, як зазначає сам М. Метерлінк, слід шукати в роботах фламандського містика XIII століття Рюїсбрука: «Нам пощастило, що у нас була така людина; і оскільки я помітив це, наше мистецтво більше не здається таким, що знаходиться в порожнечі, воно має коріння» [74].

У той же час виконавцю слід враховувати особливу музикальність мови бельгійського поета, яка стала однією з причин звернення Е. Шоссона (і не тільки його) до текстів М. Метерлінка. Підтвердження цієї сентенції можна знайти у висловлюваннях французів: «Його мова рідкісна, повітряна. Там є мелодія, крилатий ритм» [4]. Однак за твердженням дружини М. Метерлінка, актриси і співачки Жоржетти Леблан, він зовсім не схвалював перекладення своїх поетичних творів на музику, оскільки не виносив не тільки звуків, а й виду фортепіано [77, с. 169].

Один з бельгійських дослідників початку XX століття Жерар Аррі був згоден з такою позицією і вважав «Хіба музика не є зайвою, коли мова йде про те, щоб зіставити її з драмою, яка і без неї вже доставила вуху та розуму максимальну насолоду? Хіба це не можна уподібнити самовпевненості льотчика, який запропонував би свою повітряну машину якому-небудь птахові високого польоту?» [6].

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

До стильових особливостей бельгійського поета можна віднести використання ряду поетичних прийомів: застосування еліпсисів (навмисний пропуск слів, не суттєвих для сенсу виразу), система повторів, велика увага приділяється тому, щоб передати новизну і несподіваність метонімії (мовний зворот, слово, яким замінюється інше, суміжне поняття), метафор, «комбінації звуків», що створюють певний настрій у слухачів, зникаючий при перекладі. У разі неправильного або неточного вимовляння французьких звуків руйнується мелодика верлібру, який, як відомо, є вільною від жорсткої римометричної композиції, формою вірша. Наприклад, в №3 «Втома» рима багаторазово зустрічається в ряді слів (але не в кінці рядка, що характерно для інших форм): *se poser – ses baisers; l'horison – le gazon* і т.д. Тому виконавцю даного твору вкрай важливо достовірно точно донести до слухачів кожен фонему поетичного тексту бельгійського драматурга.

Існує поширена думка про складність французької мови, як в розмовній мові, так і у вокальній музиці. Така думка, очевидно, склалася у зв'язку з носовими голосними і увулярною приголосною *г*. Однак, на відміну від української мови у французькій – 16 голосних, з них 4 носові. Отже, вона більш співуча, що є дуже важливим аргументом для вокалістів, які повинні включати в свій репертуарний список творів французьких авторів. У співі голосні трохи редукуються, але не на стільки, щоб їх взагалі неможливо було

б розпізнати. Приголосних звуків у французькій мові – 20, які ні в розмові, ні в співі не піддаються редуванню.

Кожна фонема поетичних текстів М. Метерлінка продумана, вона створює певний емоційний настрій, що чинить деякий гіпнотичний вплив на слухачів, вона перетворюється в якийсь звуко-символ, що викликає у свідомості людини поетичний асоціативний ряд.

Російський поет-символіст Костянтин Бальмонт так описував власні відчуття від звуків, завдяки яким складаються поетичні слова: «Я, Ю, Ё, И – суть заострѣнные, истончѣнные А, У, О, Ы. Я – явное, ясное, яркое. Я – это Ярѣ. Ю – вьющееся, как плющ и льющееся в струю. Ё – таящий лёгкий мѣд, цветик-лѣн. И – извив рытвины Ы, рытвины непроходимой, ибо и выговорить Ы невозможно, без твёрдой помощи согласного звука. Смягчѣнные звуковести Я, Ю, Ё, И всегда имеют лик извившегося змея, или изломной линии струи, или яркой ящерицы, или это ребѣнок, котѣнок, соколѣнок, или это юркая рыбка вьюн...» [2, с. 64].... Таким чином, для творчості поетів-символістів взагалі і для М. Метерлінка, зокрема, характерна багатозначна асоціативна естетика символів (звукопис поетичного слова, колірна гамма мальовничого образу, інтервальні та ритмічні особливості музики вірша, темброві фарби і так далі).

Поетичне слово в «Теплицях» М. Метерлінка має функцію духовної артикуляції сенсу. Під поняттям духовна артикуляція мається на увазі розкриття ідейного задуму автора, що можливо декодувати за допомогою фоносемантичного методу. Фоносемантика – це наука про звуко-символізм [11]. Під звуко-символізмом розуміють, перш за все, звукове інструментування вірша і «мимовільний зв'язок між звучанням і значенням слова» [20, с. 7].

При аналізі поетичного тексту «Теплиць» М. Метерлінка неможливо не враховувати його звукову організацію. Фоносемантичний підхід при дослідженні французького тексту оригіналу в даній роботі використовується модель Федорової Е. В [33], що і буде здійснено в підрозділі 3.2.

Крім семантики символу (фоносемантичних характеристик «звук-сенс») в поезії М. Метерлінка, як і в будь-якому вербальному тексті можна простежити колірний аспект фонетичного значення, пов'язаний з синестезією. Слід зауважити, що якщо у деяких поетів колірна гамма передбачається в завуальованій імпліцитній формі, то в поезії М. Метерлінка вона представлена відкрито – «синя нудьга», «блакитні ридання», «сірі вівці», «чорний світанок», «жовті собаки моїх гріхів» і т.д. Діапазон звукокольорової палітри бельгійського драматурга надзвичайно широкий, що дозволяє вокалісту відчувати тембральні фарби виконуваного твору. Кольорові асоціації, що виникають в підсвідомості інтерпретатора, визначають його емоційну, і, отже, інтонаційну забарвленість голосу, а також загальну смислову концепцію «Теплиць». Наприклад, переважання холодної гами сприймається як відстороненість, приреченість, аскетизм; теплої – надії, та ілюзії. Завдяки цим відтінкам в голосі виконавця вокального циклу виникають особливі тембральні фарби – придих, заворожливий шепіт, декламаційно-речитативні епізоди стануть розмірено-поетичними, інтонаційний слух загострюється, в результаті чого виникає точне, «чисте» звуковидобування музичного матеріалу.

Звичайно, кожній людині властиво своє бачення кольору і свої індивідуальні кольорові відчуття і асоціації в музиці, але, намагаючись зрозуміти духовний світ М. Метерлінка, слід «вжитися» саме в його світосприйняття і спробувати здійснити задуми автора.

### **3.2 Лірика, символізм і музика Шоссона-Метерлінка у виконавському фокусі**

Неодолимому влечению подвластны,  
Блуждают отзвуки, сливаясь в унисон,  
Великий, словно свет, глубокий, словно сон.  
Так запах, цвет и звук между собой согласны.  
Шарль Бодлер «Соответствия»

Поезія М. Метерлінка справила величезний вплив на музичне рішення вокального циклу Е. Шоссона. При всій самобутності і вишуканості музики французького композитора в процесі створення даного твору на перший план виходить пошук нової музичної логіки, представлені поетичним першоджерелом. Такий підхід характерний для французького жанру *mélodie*, основні стилістичні особливості якого «не просто озвучувати слово, його конкретне значення, а проникати і розкривати смислові глибини багатовимірної поетичної тканини (її семантичний, ритмічний, фонетичний, синтаксичний та інші рівні)» [24].

Створюючи вокальний цикл на вірші М. Метерлінка, Е. Шоссон точно і майстерно слідував за художніми особливостями поетичного тексту, вибудовуючи вокальну партію відповідно до просодичних принципів французької мови. Для точної передачі авторського задуму виконавцю важливо зрозуміти цю мову, оскільки «мови в виразних і дієвих рисах дають нам різні способи мислення і сприйняття».

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

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

У будь-якій поетичній мові, і у французькій зокрема, просодія – це ритмічний спосіб організації мовлення. Еміль Верхарен стверджував, що в

поезії символістів «ритм огортає все; в кожній частині книги і фрагменті п'єси він виражає рух і ставлення до ідеї; <...> це легке повторення звуків» [86, с. 107].

Це пояснює, чому просодичний ланцюг може пронизувати не тільки межі вірша одного номера, але і усього вокального циклу. «Стиснення» вірша, що відбувається в результаті просодичного ланцюга повторюваних одних і тих же слів, призводить в процесі їх озвучування до ефекту своєрідного гіпнозу. Повторювані фонеми створюють необхідний емоційний фон, необхідний для вирішення авторських задач. Від того як чітко вимовлятимуться виконавцями французькі фонеми залежить підсвідоме «підключення» слухацької аудиторії. Так, наприклад, в №1 «*Serre chaude*» превалюють голосні, що сприяють звуковій символізації такого поняття як слабкий (у, ø, о), маленький (и, е, ø, і), тьмянний (і, ц, о). У №5 найбільш часто використовуються «похмурі» фонеми-символи. За Е. Федоровою [33]: положення губ (лабіалізованість) визначає символіку слабкості (о, и, œ), глибини (о, õ, ø, э, ã, œ), темряви (õ, ã, э, и, о), плавності, безбарвності носових (ã, õ, ø), повільності (ã, õ, ø, œ), неприємну оцінку викликають ø, и, ã, œ, õ, э. Назальність голосних тісним чином пов'язана з такими поняттями, як глибокий, плавний, тьмянний, темний.

Інтерпретаційний аналіз «Теплиць» розкриває, як поступово змінюється стан головного героя: від №2 (*Dans le clair de lune qui pleure* – З плачем місячного світла, *En mêlant la lune et le ciel* – Змішуючи місяць з небом) до №5 (*La lune éteinte et l'aube noire* – Згаслий місяць і чорний світанок). Встановлюючи образ темряви, як поетичну цінність, М. Метерлінк виконує вирішальний крок: він позначає розрив, який відділяє виникнення алегорії від більш складного процесу символізації.

Для передачі справжньої атмосфери вокально-поетичного циклу виконавець повинен витримати темпові співвідношення між номерами: *Mouvementé* (жваво), *Modéré* (помірно), *Calme* (спокійно), *Très modérément animé* (дуже помірно жваво) і *Pas trop lent* (не дуже повільно). Представлений

темпові ряд – це свого роду драматургія твору: ще «жива надія» в №1, вже виникають сумніви в №2, втома від боротьби в №3, спогади про минуле в №4 і молитва №5. Вибір правильного темпоритму багато в чому визначає увагу слухацької аудиторії. Під впливом поезії М. Метерлінка Е. Шоссон створює воістину глибокий твір, і завдання інтерпретатора полягає в особливому «вслуханні» музично-поетичного тексту, в зануренні в його неповторну «мелодику».

Е. Шоссон, виходячи з поетичних прийомів М. Метерлінка, створює музичне полотно, акцентуючи увагу на новаторських поетичних ідеях. Так, наприклад, в №1 «Теплиця» бельгійський драматург використовує систему повторів, метонімії. Композитор в музиці домагається подібного ефекту за допомогою монотонно повторюваних одних і тих же нот, написаних різними тривалостями і завдяки точному повтору цілих фраз та їх же, але кілька видозмінених: О, теплиця посеред лісу! / Ваші двері назавжди зачинені! / І все, що є під вашим куполом / І в моїй душі, по аналогії з вашою! Мовна монотонність і підйом, що слідує за нею, і пониження голосу, підпорядковані сенсом фрази, в музиці відображається повторність, ритмічна розміреність «за аналогією» з М. Метерлінком. Певні модифікації відбуваються і в фортепіанній партії, яка випереджає стан головного героя і виступає в даному творі автономним партнером вокальної лінії.

Таким чином, в «Теплицях» відображається один з головних принципів французького жанру *mélodie* – «*célébration de la poésie par la musique*» (прославлення поезії через музику) [53, с. 351]. Ще більшого значення набуває роль виконавця-вокаліста, здатного зберегти зв'язок з мовними інтонаціями, що відображають емоційний світ головного героя. Так, саме від виконавця залежить вибір передачі нескінченного спектру значень мовчання, якому М. Метерлінк приділяв особливу увагу: «Мовчання – це стихія, в якій зароджуються великі ідеї, щоб досконалыми і величними вийти на світло життя, над яким вони будуть панувати» [23].

Наприклад, у фіналі №3 «Втома» поетичний текст раптово обривається на нестійкій низькій II ступені – символі недовомовленості, і починається щось, сенс чого вже не підвладне слову, будучи вище останнього, тому «післямова» належить партії фортепіано – 3 такти залігованих акордів. Коли затихають останні звуки голосу в тиші можна почути справжні сенси, які випромінює універсум, – сенси за своєю природою невербалізовані, музичні.

Як відомо, в жанрі *mélodie* слово домінує над музикою, але Е. Шоссон, намагаючись дотримуватися цього постулату, схильний вважати, що серед мистецтв є лише одне, що володіє нефіксованими сенсами, що не обумовлене словами в принципі, – це музика. Виписаний форшлаг в 28 такті сприймається як удар дзвону, а подальше заповнення залігованих інтервалів в правій і лівій руці – як затихаючий дзвін, а коли дзвін мовчить, настає час скорботи.

Споглядальність №3, його «мовчазність» насичена складними відтінками внутрішнього діалогу, що відповідає зовнішньому поетичному змісту, але незмірно важливішого. Особливо значущими тут є паузи, свого роду, знаки поетики мовчання і регулятори тривалості голосів фактури. У цьому полягає особливість театру Метерлінка на музичній «сцені» Е. Шоссона, і цей театр безтілесний.

Незважаючи на відсутність зовнішніх акустичних ознак, вже з перших тактів №3 відчувається певна часова в'язкість інтонування, особливо в триольному мотиві. Е. Шоссон почує «Втому» в дводольному часі, проте композитор змінює розмір майже в кожному такті (3/2 на 2/2). Згідно Ральфу Гроверу, [63, с. 194] подібний композиторський прийом був використаний Е. Шоссоном під впливом «Бориса Годунова» Мусоргського. У самій «молекулярній» структурі мелодії для французького Майстра важливо розрізнити звуки, що збігаються з опорною позицією і звуки синкоповані. Для виконавців необхідно добре вловлювати чергування сильних і слабких долей, «пульсацію» номера. Занурення в атмосферу медитативності, прагнення до нескінченного розгортання музичної думки – саме так повинен

сприймати інтерпретатор цей номер, як і багато розділів даного вокального циклу. Сонорний підхід до матеріалу забезпечується в творі з акцентуванням таких компонентів музичної виразності, як динаміка, фактура, тембр.

Тиша, що виникає після фіналу №3, розмежовує звуковий простір. Поки вона триває все, що було почуто раніше, з'єднується у свідомості слухачів, виникає передчуття того, що повинно статися щось непередбачене, після чого починається №4.

№4 тонально нестійкий з перших тактів. Звертає увагу те, що композитор майже не вказує динамічних відтінків, надаючи виконавцю прийти до свого розуміння «Втомлених звірів». Однак досить широкий діапазон вокальної партії дозволяє інтерпретатору різко міняти динаміку звучання, що надає слухачам насолодитися красою її контурів в атмосфері короткого «затишшя».

Музична тканина №5 як би освячується зсередини ідеєю молитви. Її прохальний характер, покайний стиль, контраст тону юнацьких надій подальшому напруженому тону поетичного розвитку – все це відбивається в музичній тканині. Трагування музичного часу (2/2) немов транслює той стан потрясіння, ті сильні емоції і переживання, які відчуває людина в процесі життя. Можливо, саме в той момент відчаю герой просить осяяти його присутністю Бога, якого він закликає, покладаючись на віру в майбутнє: «Ви знаєте, Господь, моє нещастя! <...> заплідніть мою самотність. Окропіть Вашою славою. Відкрийте мені, Господь, ваш шлях». №5 і фінал №1 пов'язані молитовним зверненням до Бога, проте в емоційному плані перша молитва, хоча і написана в темпі *grave*, відображає юнацьке нетерпіння і бажання швидких змін; друга – це повне упокорювання і надія на диво.

Інтелектуальне розуміння авторської концепції Е. Шоссона-М. Метерлінка, перфектне володіння французькою мовою та вірне емоційне «підключення» сприяє створенню незабутнього художнього образу на сценічних майданчиках в будь-якій країні світу.

### Висновки до Розділу 3.

На основі прочитання нотного тексту «*Serres chaudes*» Е. Шоссона-М. Метерлінка у виконавця зароджується в уяві звуковий образ твору, а потім цей образ конкретизується, та кристалізуються засоби виразності.

Щодо авторів музики та вербального тексту, то їх творіння залишаються незмінними назавжди, проте у інтерпретаторів «звук, ледь видобутий, поступається часові; він живе смертю – це великий символ! Але він стає відгомонам, це завжди заклик до чогось невідомого, таємничого, аромат, прояв душі» [65, с. 85]. Тим паче великого значення набуває роль виконавця-вокаліста, здатного зберегти зв'язок з мовними інтонаціями, що відображають головні ідеї творців, і, в той же час, пропонувати своє бачення відчутого в творі, що виконується.

Даний вокальний цикл характерний для французького жанру *mélodie*, основні стилістичні особливості якого «не просто озвучувати слово, його конкретне значення, а проникати і розкривати смислові глибини багатовимірної поетичної тканини (її семантичний, ритмічний, фонетичний, синтаксичний та інші рівні)» [24]. Для виконання цього складного завдання, для точної передачі авторського задуму вокалісту-інтерпретатору важливо розуміти французьку мову, завдяки якій поетичні тексти М. Метерлінка, що побудовані на «*suggestions*» (навіюванні), перетворюються у благодатний матеріал для вокальної творчості.

У процесі осягнення «*Serres chaudes*» набуває величезного значення професійна зрілість виконавців, і, звичайно, «закон» тяжіння – як зі свідомо незрозумілих причин Е. Шоссона тягнуло до поезії М. Метерлінка, так і у виконавців даного вокального циклу повинно виникати величезне бажання (тяжіння) зануритися у глибини цього шедедру та відтворити відчуте на сцені.

Вибір вірного емоційного стану та інтелектуальне розуміння задуму геніальних творців сприятиме налаштуванню свого вокального «інструменту» на потрібну тональність. Осягнення багатозарових сенсів

«Serres chaudes» допоможе змінювати акустичну характеристику голосу: щільність і яскравість тембрового звучання, вокальну позицію, резонування і ступінь прикриття звуку, нюансування, тип співочого вібрато, смислове інтонування, активність роботи артикуляційних органів, характер ведення звуку, метро-ритмічні особливості та ін.

У момент сценічного виконання вокального циклу «Serres chaudes» вокаліст-інтерпретатор є співавтором Е. Шоссона та М. Метерлінка, тому виникає величезна потрібність в «резонансі» всіх трьох творців.

## ВИСНОВКИ

Проведене дослідження й виконання поставлених мети та завдань надає підстави зробити такі висновки:

1. На основі залучення об'ємних критичних і дослідницьких матеріалів, історичний обсяг яких охоплює біля дев'яноста років, у магістерській роботі розкрито специфіку тлумачення особистості та творчості Е. Шоссона в західноєвропейському, вітчизняному та радянському музикознавстві. Трагування особистості та творчості французького митця в західноєвропейському та радянському музикознавстві має різні історичні точки відліку. Так, якщо вирішення даної проблеми на Заході виникає в 30-х роках ХХ століття, то в радянському музикознавстві це питання починає з'являтися лише з 70-х, тобто з запізненням у 40 років.

Методологічної опорою у вивчення особистості і творчої спадщини французького майстра є посмертні праці про композитора, написані в ХХ столітті і концепції новітнього шоссонознавства, котре містить зарубіжні, російські та вітчизняні дослідження. На жаль, в українській музичній науці ті праці, котрі пов'язані з ім'ям Е. Шоссона, складають досить обмежену частину, всього того, що було написано про французького митця.

В європейському мистецтвознавстві існує ціла низка робіт, які можливо визначити як ретельні дослідження особистості та творчості Майстра: Ralph Scott Grover [63], Jean Gallois [59], Isabelle Bretaudeau [43]. Частина цих праць присвячена біографічним фактам з життя композитора.

Аналіз творчого доробку Е. Шоссона, композиторських стильових особливостей зафіксований в працях відомих зарубіжних вчених, таких як Чарльз Озборн [78], Джеорджина Резік [79], Ітан Морден [76], Жан П'єр Барічеллі [41]. Автори досліджень, спираючись на сучасні новітні розробки у сфері музикознавчих наук, спробували поставити і розкрити ряд питань щодо впливу творчості Е. Шоссона на музику ХІХ століття, найбільшу увагу вони приділили обговоренню безпосередньо творчості французького Майстра.

Особливий інтерес для розуміння музичних пріоритетів Е. Шоссона становить остання робота д'Інді [46], в якій автор доводить вплив творчості Р. Вагнера на музику багатьох представників музичної культури Франції, в тому числі Е. Шоссона.

Е. Шоссона приваблюють ідеї символізму, доказом чого є співпраця з представником цього напрямку – бельгійським поетом М. Метерлінком. Французький Майстер переконаний у особливій ролі поезії в вокальних творах, пов'язаних зі словом, тому не може задовольнятися посередніми віршами. Його вимоги особливо підвищені щодо поетичних текстів для своїх *mélodie*, тому він обирає: М. Метерлінка, Т. Готьє, П. Верлена, Ж. Рішпен, К. Моклер та Моріс Бушо – славетних знавців своєї справи.

В дослідженнях Д. Н. Фергюсона [55], Ч. Озборна [78], К. Кімболла [70], І. Мордена [76], Д. Резіка [79], присвячених камерно-вокальному спадку Е. Шоссона, зазначено, що особливий інтерес викликають ті романси композитора, в яких помітна стилістична спільність з вокальною лірикою Дебюссі, поряд з вагнеріанськими і франківськими впливами в музиці Шоссона виявлялася близькість до новітньої символістсько-імпресіоністської течії. У творчому доробку Е. Шоссона вокальна лірика займає ключове місце в порівнянні з камерними творами і симфонічною творчістю.

2. Періодизацію творчості Е. Шоссона розроблено на основі зіставлення періодизації укладачів музичної енциклопедії [39], версії Ю. Ханона [85] та періодизації творчості Е. Шоссона, існуючою у франкомовному музикознавстві [52]. Виокремлений нами ранній період де відчутно вплив Ж. Массне, С. Франка та Р. Вагнера, охоплює 1877 – 1886 р.р. Період в якому твори максимально наближені до імпресіоністських, тобто 1886 – 1894 р.р. пропонується назвати «мікстовим» і, нарешті, завершальний (1894 – 1899) – період, в якому Е. Шоссон знаходився під враженням від поезії символістів, внаслідок чого був створений вокальний цикл на вірші М. Метерлінка «Теплиці».

3. У процесі дослідження було визначено, що саме у вокальній музиці отримує подальший розвиток творчий метод Е. Шоссона. Вокальний цикл «Теплиці» являє собою систему творчих методів та принципів: синтез мистецтв (музика, поезія, живопис), синтез різних стилів (символізм, містицизм, романтизм), синтез мистецтва та релігії, автобіографічний метод. Таким чином, «Теплиці» є віддзеркаленням обдарованої творчої особистості Е. Шоссона.

4. В вокальному циклі Е. Шоссона на вірші М. Метерлінка приведена ціла низка символів. Теплиця – символічний і в той же час конкретний природний образ, одночасно обраний для характеристики зовнішнього та внутрішнього. Теплиця поєднує обидва ці світи. Виникає одночасний пейзаж і душі, і природи. Почуття, переживання, настрої набувають вигляду картини. М. Метерлінк мислить метафорами, котрі народжуються від об'єднання цих двох світів. В якості поетичних метафор використовує фаунообрази, наприклад, як «жовті собаки», «гієни ненависті», «леви любові», «вівці спокус», флорообрази: «буйна рослинність», «троянди пристрастей». Метафорична система поезії М. Метерлінка демонструє наскільки змістовний образ теплиць.

5. У процесі осягнення «*Serres chaudes*» набуває величезного значення професійна зрілість виконавців, їх доскональне історико-теоретичне вивчення твору, накопичення знань щодо символістської поезії та, звичайно, «закон» тяжіння – як зі свідомо незрозумілих причин Е. Шоссона тягнуло до поезії М. Метерлінка, так і у виконавців даного вокального циклу повинно виникати величезне бажання (тяжіння) проникнути у глибини цього шедедру та відтворити відчуте на сцені.

Вибір вірного емоційного стану та інтелектуальне розуміння задуму геніальних творців сприятиме налаштуванню свого вокального «інструменту» на потрібну тональність. Осягнення багатозарових сенсів «*Serres chaudes*» допоможе змінювати акустичну характеристику голосу: щільність і яскравість тембрового звучання, вокальну позицію, резонування і

ступінь прикриття звуку, нюансування, тип співочого вібрато, смислове інтонування, активність роботи артикуляційних органів, характер ведення звуку, метро-ритмічні особливості та ін.

У момент сценічного виконання вокального циклу «*Serres chaudes*» вокаліст-інтерпретатор є співавтором Е. Шоссона та М. Метерлінка, тому виникає величезна потрібність в «резонансі» всіх трьох творців.

Е. Шоссон відноситься до тих композиторів, що не встигли наблизитися до вершини своєї кар'єри через трагічну випадковість, але те, що він залишив після себе, підтверджує якість та оригінальність його композицій, тому велика частина з його творів продовжує з'являтися в програмах провідних співаків в різних куточках світу.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. М. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 373 с.
2. Бальмонт К. Д. Поэзия как волшебство. М. : Скорпион, 1915. 93 с.
3. Бобровский В. К вопросу о драматургии музыкальной формы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. ст. М. : Музыка, 1971. С. 26–64.
4. Ван-Беве А. Морис Метерлинк : критико-биограф. очерк. М. : Скорпион, 1904. 43 с.
5. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2. Интонация. Ч. 3. Композиция. М. : Музыка, 1978. 368 с.
6. Венгерова З. Метерлинк как художник и мыслитель // Литературные характеристики / З. Венгерова. СПб, 1905. Кн. 2. С. 1–54.
7. Владимирова А. Французская поэзия в вокальном творчестве К. Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века : сб. ст. Л. : Музыка, 1983. С. 173–192.
8. Горбовская С. Г. Флорообраз во французской литературе XIX века. СПб. : Изд-во С.-Петербур. гос. ун-та, 2017. 274 с.
9. Гурков В. Импрессионизм Дебюсси и музыка XX века // Дебюсси и музыка XX века : сб. ст. Л. : Музыка, 1983. С. 11–38.
10. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) : монография. Киев : Автограф, 2009. 528 с.
11. Журавлев А. П. Фонетическое значение. Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1974. 160 с.
12. Зеринг Л. Метерлинк как философ и поэт / пер. с нем. М. Кадиш. М. : Современ. проблемы, 1908. 139 с.
13. Иванов В. И. Борозды и межи : опыты эстетические и критические. М. : Музагет, 1916. 351 с.
14. История зарубежной музыки. В 5 вып. Вып. 5. Конец XIX – начало XX века : учебник / В. Коженова и др. М. : Музыка, 1988. 445 с.

15. Каган М. С. Эстетика как философская наука : унив. курс лекций. СПб. : Петрополис, 1997. 543 с.
16. Кокорева Л. Клод Дебюсси : монография. М. : Музыка, 2010. 496 с.
17. Корниенко Е. Национальная картина мира в камерно-вокальной музыке французских композиторов рубежа XIX–XX вв. : дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2011. 173 с.
18. Корыхалова Н. Интерпретация музыки : теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л. : Музыка, 1979. 208 с.
19. Куницкая Р. Французские композиторы XX века. М. : Совет. композитор, 1990. 213 с.
20. Левицкий В. В. Семантика и фонетика : пособие, подгот. на материале экспериментальных исследований. Черновцы : Б. и., 1973. 103 с.
21. Мазель Л. Анализ музыкальных произведений : учеб. спец. курса для муз. вузов. М. : Ин-т воен. дирижеров, 1953. 363 с.
22. Метерлинк М. Будущее // Приложение к газете «Приазовский край». 1903. 26 окт. С. 181–183.
23. Метерлинк М. Сокровище смиренных : филос. эссе / пер. с фр. В. Горской // Полн. собр. соч. 3-е изд. М., 1911. Т. 3. С. 1–118.
24. Нечепуренко В. Вокальна творчість Габрієля Форе: шляхи формування жанру *mélodie* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. 19 с.
25. Ніколаєвська Ю. В. Символ дзеркала в музиці: від метафори до метафізики образу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 18 с.
26. Рагозина К. За три сезона до «Синей пtiцы» : глава кандидат. дис. / Лит. ин-т им. А. М. Горького. М., 1998.

27. Рагозина К. «Смерть Тентажиля» на театре в России : глава кандидат. дис. / Лит. ин-т им. А. М. Горького. М., 1998.
28. Резницкая Т. Песни Хуго Вольфа: к проблеме композиторского стиля и исполнительской интерпретации // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 9, ч. I. С. 137–143.
29. Свенцицкий В. Смерть и бессмертие (по поводу трёх драм Метерлинка) // Свободная совесть. Кн. 1. М. : Музыка, 1906. С. 34–67.
30. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сборник. М. : Музыка, 1971. С. 292–309.
31. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. М. : Музыка, 1968. 103 с.
32. Тьерсо Ж. Венсан д'Энди и школа Цезаря Франка // Французская музыка второй половины XIX века : сб. ст. М. : Музыка, 1938.
33. Федорова Е. В. Практические аспекты изучения теории фоносимволизма. Опыт фоносемантического анализа рекламного текста на сегментном уровне // Актуальные проблемы французской филологии : сб. науч. тр. М., 2002. Вып. 2. С. 162–169.
34. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века : очерки. Л. : Музыка, 1983. 232 с.
35. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М. : Музыка, 1964. 159 с.
36. Шкунаева И. Ранний театр Мориса Метерлинка; Театр Метерлинка в начале XX века // Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней / И. Шкунаева. М. : Искусство, 1973.
37. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. М. : Музыка, 1964. 403 с.
38. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. 2-е изд., доп. и перераб. М. : Музыка, 1970. 576 с.
39. Шоссон Эрнест Амедей : фр. композитор и муз. деятель. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1202735> (дата звернения: 12.04.2020).

40. Ярустовский Б. М. Очерки по драматургии оперы XX века. В 2 кн. Кн. 1. М. : Музыка, 1971. 356 с.
41. Barricelli J.-P., Weinstein L. Ernest Chausson: the Composer's Life and Works. Oklahoma : University of Oklahoma Press, 1973. 241 p.
42. Beltrando-Partier M.-C. Histoire de la musique. La musique occidentale. Moyen Age à nos jours / sous la direction de. Paris : Bordas, 1995. 639 p.
43. Bretaudeau I. Le langage musical d'Ernest chausson: évolution, comparaisons stylistiques. Autour de Serres chaudes op. 24, mélodies avec piano. Lyon, 1995.
44. Chailley J. D'une nouvelle de Tourguéniev au Poème de Chausson // Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibran. Paris, 1981. № 5. P. 107–111.
45. Chiang C.-J. An Examination of the German Influence on Thematic Development, Chromaticism and Instrumentation of Ernest Chausson's Concert for Piano, Violin and String Quartet, Op. 21 : DMA diss. / University of Arizona. Arizona, 2006.
46. D'Indy V. Richard Wagner et son influence sur l'art musical français. Paris, 1930.
47. Davies L. César Franck and His Circle. Boston : Houghton Mifflin, 1970. 380 p.
48. Demuth N. César Franck. London : D. Dobson, 1949. 228 p.
49. Dix Lettres d'Ernest Chausson a C. Debussy (1893–1894) // Revue de Musicologie. 1962. № 48 (July–December). P. 49–60.
50. Duchen J. Love Triumphant? : Is there a Link between Chausson's Poème and the Doomed Romance of His Friend Fauré? // The Strad. 2005. Vol. 116, № 1377 (January). P. 42–51.
51. Dumesnil R. Histoire de la musique des origines à nos jours. T. 4. L'aube du XX siècle. Paris, 1959.
52. Encyclopedie de la musique. Paris : Fasquelle, 1961. P. 114–115.
53. Faucher A.-M. La mélodie française contemporaine: transmission ou transgression?. Paris : L'Harmattan, 2010. 313 p.

54. Fauser A. *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*. Rochester, NY : University of Rochester Press, 2009.
55. Ferguson D. N. *Masterworks of the Orchestral Repertoire: A Guide for Listeners*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1954. 660 p.
56. Francois-Sappey B., Cantagrel G. *Guide de la mélodie et du lied*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 1994. 920 p.
57. Freud S. *Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen*. Paris : Gallimard, 1971. P. 127.
58. Gallois J., Chausson E. *Librairie Oral History Project transcript*. New York : Arthème, 1994. 423 p.
59. Gallois J., Chausson E. *L'homme et son oeuvre : Catalogue des oeuvres : Discographie*. Paris : Seghers, 1967.
60. Gérard Y. *Lettres de Henri Duparc a Ernest Chausson (1883–1899) // Revue de Musicologie*. 1956. Vol. 38 (December). P. 125–146.
61. Gonnard H. *La musique modale en France de Berlioz à Debussy*. Paris : Honoré Champion éditeur, 2000. 293 p.
62. Gorceix P. *Maeterlinck symboliste: le langage de l'obscur // Maurice Maeterlinck, Jean Louvet, Marie Gevers, Jean Ray : Lectures*. 1997. № 1/4. P. 13–24.
63. Grover R. S. *Ernest Chausson : the Man and His Music*. London : Athlone Press, 1980. 245 p.
64. Gut S., Piston D. *La musique de chambre en France de 1870 à 1918*. Paris : édition Champion, 1985. 239 p.
65. Haupt L. D. *The Legacy of Chausson's Poème : DMA dis. / University of Nebraska*. Omaha, 2003.
66. Hemmings F. W. J. *Culture and Society in France 1848–1898 : Dissidents and Philistines*. New York : Charles Scribner's Sons, 1971.
67. Hirsbruner T. *Debussy – Maeterlinck – Chausson : Musikalische und literarische Querverbindungen // Art nouveau, Jugendstil und Musik / éd. Jürg Stenzl*. Zürich : Freiburg im Breisgau : Atlantis-Verlag, 1980. P. 47–65.

68. Jean-Aubry G. A French Composer: Ernest Chausson // *The Musical Times*. 1918. 1 Nov. (№ 59). P. 500–501.
69. Kandinsky W. *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Paris : Folio, 1989. 216 p.
70. Kimball C. *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*. USA, 2006. 178 p.
71. Le Doussal F. Maurice Denis et Ernest Chausson : Deux âmes fraternelles éprises d'absolu // *Music in Art*. 2000. № 25 (Spring-Fall). P. 103–113.
72. Maeterlinck M. *Euvres, Le Réveil de l'âme. Poésie et essais / éd. établie et présentée par Paul Gorceix*. Bruxelles : éd. de l'Université Libre de Bruxelles, 1999. P. 288.
73. Maeterlinck M. *Carnets de travail (1881–1890) / éd. établie et annotée par Fabrice van de Kerckhove*. Bruxelles : Labor, 2002. P. 372.
74. Maeterlinck M. Ruysbroeck l'Admirable // *Revue générale*. 1889. Oct.–nov. P. 668.
75. Messina K. Mélodie et romance au milieu du XIXe siècle // *Revue de Musicologie*. 2008. Vol. 94, № 1. P. 59–90.
76. Mordden E. *A Guide to Orchestral Music: The Handbook for Non-Musician*. New York : Oxford University Press, 1986. 592 p.
77. Nectoux J.-M. Le Pelléas de Fauré // *Revue de Musicologie / Société Française de Musicologie*. Paris, 1981. Vol. 67, № 2. P. 169–190.
78. Osborne C. *The Concert Song Companion: A Guide to the Classical Repertoire*. London : Gollancz, 1974. 285 p.
79. Resick G. *French Vocal Literature: Repertoire in Context*. USA, 2017. 342 p.
80. Rey A. *Satie*. Paris : Seuil, 1995.
81. Rimbaud A. *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*. Paris, 1998.
82. Rostand C. *La musique française contemporaine*. Paris : Presses Universitaires de France, 1952. 126 p.
83. Satie E. *Ecrits*. Paris : Champ libre, 1977.
84. Satie E. *Correspondance presque complete*. Paris : Fayard : Institut mémoires de l'édition contemporaine (Imec), 2000.

85. Serres chaudes (Chausson). URL: [http://khanograf.ru/arte/Serres\\_chaudes\\_\(Chausson\)#Breteau](http://khanograf.ru/arte/Serres_chaudes_(Chausson)#Breteau) (дата звернення: 10.03.2020).
86. Verhaeren E. De Baudelaire à Mallarmé : Suivi de Parnassiens et symbolistes. Paris, 2008. 116 p.

## ДОДАТОК

**Serre chaude (1889)** Теплиця

O serre au milieu des forets!	О, теплиця посеред лісу!
Et vos portes à jamais closes!	І твої двері назавжди зачинені
Et tout ce qu'il y a sous votre coupole!	І все, що є під твоїм куполом!
Et dans mon âme en vos analogies!	І в моїй душі, за аналогією з твоєю!
Les pensée d'une princese qui a faim.	Думки голодної принцеси.
L'ennui d'un matelot dans le désert,	Нудьга моряка в пустелі,
Une musique de cuivre aux fenêtres des incurable	Мідна музика біля вікон невиліковного.
Allez aux angles les plus tiedes!	Ідіть до найтепліших кутів!
On dirait une femme évanouie un jour de moisson	Схоже, жінка знепритомніла в день збору врожаю.
Il y a des postillons dans la cour de l'hospice	На подвір'ї листівки з хоспису
Au loin passe un chasseur d'élan devenu infirmier	Вдалині йде мисливець на лосів, який став лікарняним служителем.
Examinez au clair de eune.	Придивіться, у місячному світлі.
Oh! Rien n'y est à sa place!	Немає нічного на своєму місті.
On dirait une folle devant les juges.	Це схоже на безумство перед суддями.
Un navire de gurre à pleines voiles sur un canal	Військовий корабель на каналі.
Des oiseaux de nuit sur des lis,	Нічні птахи на ліліях,
Un glas vers midi.	Дзвін дзвенить опівдні.
Là-bas sous ces cloches!	Там, під тими дзвонами!
Une étape de malades dans la prairie.	Хвора зупинка на луку.
Une odeur d'éther un jour de soleil.	Запах ефіру в сонячний день.
Mon Dieu!	Боже мій!
Quand aurons-nous la pluie	Коли в нас буде дощ
Et la neige et le vent	І сніг, і вітер
Dans la serre!	У теплиці!

### №2 Serre d'ennui Теплиця нудьги

O cet ennui bleu dans le cœur  
 Avec la vision meilleure,  
 Dans le clair de lune qui pleure  
 De mes rêves bleus de langueur!  
 Cet ennui bleu comme la serre,  
 Où l'on voit closes à travers  
 Les vitrages profonds et verts  
 Couvertes de lune et de verre.  
 Les grandes végétations  
 Dont l'oubli nocturne s'allonge  
 Immobilement comme un songe  
 Sur les roses des passions  
 Où de l'eau très lente s'élève

En mêlant la lune et le ciel  
 En un sanglot glauque éternel  
 Monotonement comme un rêve.

О, ця синя нудьга в серці  
 З кращім зором,  
 У плачі місячного світла  
 Мої сині мрії про тугу!  
 Ця синя нудьга, як теплиця,  
 Де ми бачимо скрите  
 Крізь глибокі та зелені вітражі,  
 Покрови з місяця та скла.  
 Буйна рослинність,  
 Чиє нічне забуття виростає  
 Нерухомим, як сон.  
 На трояндах пристрастей  
 Там, де неспішно підіймається  
 вода,  
 Змішуючи місяць з небом,  
 У моїх синіх мріях про томління,  
 Нерухоме, як сон.

### №3 Lassitude Втома

Ils ne savent plus où se poser ces baisers  
 Ces levres sur des yeux aveugles et glacés  
 Désormais endormis en leur songe superbe,  
 Ils regardent rêveurs comme des chiens dans l'herbe  
 La foule des brebis grises à l'horison  
 Brouter le claire de lune épars sur le gazon  
 Aux caresses du ciel, vague comme leur vie  
 Indifférent et sans une flamme d'envie  
 Pour ces roses de joie écloses sous leurs pas  
 Et ce long calme vert qu'ils ne comprennent pas

Вони вже не знають, де залишити  
 ці поцілунки  
 Ці губи на скляних крижаних  
 очах,  
 Від тепер сплять у своїх  
 прекрасних мріях.  
 Вони виглядають  
 мрійливо, як собаки у траві,  
 Натовп сірих овець на обрії,  
 Щипають на галявині розсіяне  
 місячне світло  
 До ласки неба, розпливчасті, як їх  
 життя  
 Байдужі та без полум'я бажань  
 Бо ці троянди радості зацвіли під  
 їх ногами  
 І того зеленого спокою вони  
 не розуміють.

## №4

**Fauves las** Втомлені звірі

O, les passions en allées,  
 Et les rires et les sanglots  
 Malades et les yeux mi-clos  
 Parmi les feuilles effeuillées  
 Les chiens jaunes de mes péchés,  
 Les hyènes louches de me haines  
 Et sur l'ennui pâle des plaines  
 Les lions de l'amour couchés  
 En l'impuissance de leur rêve  
 Et languides sous la langueur  
 De leur ciel morne et sans couleur

Elles regarderont sans trêve

Les brebis des tentations  
 S'éloigner lentes une à une

En l'immobile clair de lune  
 Mes immobiles passions

О, пристрасті в алеях  
 І сміх, і ридання.  
 Хворі та напівзаплющені очі  
 Серед листя без листя,  
 Жовті собаки моїх гріхів,  
 Підозрілі гієни моєї ненависті.  
 І на блідій нудзьі рівнини  
 Леви любові лежать  
 У безпорадності їх мрії  
 І млявості під тугою  
 Від їх похмурого і безбарвного  
 неба  
 Вони будуть спостерігати без  
 перерви.  
 Вівці спокус  
 Повільно віддаляються одна за  
 одною  
 У нерухомому місячному світлі  
 Мої непохитні пристрасті.

## №5 Oraison Промова

Vous savez, Seigneur, ma misere!  
 Voyez ce que je vous apporte  
 Des fleurs mauvaises de la terre  
 Et du soleil sur une morte.  
 Voyez aussi ma lassitude,  
 La lune éteinte et l'aube noire;

Et fécondez ma solitude  
 L'arrosant de votre gloire.  
 Ouvrez-moi, Seigneur, votre voie,

Eclairez mon âmelasse  
 Car la tristesse de ma joie  
 Semble de l'herbe sous la glace.

Ви знаєте, Господи, моє нещастя!  
 Подивіться що я приношу Вам  
 Злі квіти землі  
 І сонце на мертвій жінці.  
 Вдивіться також в мою втому,  
 Потухлий місяць і чорний  
 світанок;  
 Заплідніть мою самотність,  
 Окропіть її своєю славою.  
 Відкрийте мені, Господи, свій  
 шлях,  
 Запаліть мою втомлену душу!  
 Бо сумна моя радість,  
 Схожа на траву під льодом.