

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

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

Кафедра сольного співу та оперної підготовки

**ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ Г. БЕРЛІОЗА «ЛІТНІ НОЧІ» ЯК ПРЕДМЕТ
ВИКОНАВСЬКОГО ПРОЧИТАННЯ**

магістерська робота

Мазур Діани Володимирівни

Науковий керівник :

Жаркіх Тетяна Василівна

кандидат мистецтвознавства, доцент

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання
на відповідне джерело

Мазур Д.



ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ОСОБИСТІСТЬ ТА ТВОРЧІСТЬ Г. БЕРЛІОЗА В НАУКОВІЙ РЕФЛЕКСІЇ	6
1.1. Літературні праці Г. Берліоза та роботи, засновані на спогадах його сучасників.....	6
1.2. Відгуки в пресі в зв'язку зі смертю Берліоза.....	7
1.3. Творчість та особистість Г. Берліоза в наукових працях післяжиттєвого періоду митця.....	9
Висновки до Розділу I	12
РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНЯ МОВА Т. ГОТЬЄ-Г. БЕРЛІОЗА В ДВОХ MÉLODIES З ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ «ЛІТНІ НОЧІ»	14
2.1. Передумови виникнення вокального циклу «Літні ночі».....	14
2.2. Аналіз двох <i>mélodies</i> з вокального циклу Г. Берліоза «Літні ночі».....	22
2.2.1. « <i>Villanelle</i> » (Віллanelла).....	22
2.2.2. « <i>Le spectre de la rose</i> » (Привид рози).....	24
2.2.3. <i>Sur les lagunes</i> (В лагунах)	28
2.2.4. <i>Absence</i> (Відсутність).....	30
2.2.5. <i>Au cimetière</i> (На цвинтарі) або <i>Claire de lune</i> (Сяйво місяця)	34
2.2.6. <i>L'Île inconnue</i> (Незнаний острів)	39
Висновки до Розділу 2	42
РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ ДВОХ MÉLODIES З ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ Г. БЕРЛІОЗА «ЛІТНІ НОЧІ»	46
Висновки до Розділу 3	52
ВИСНОВКИ	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	57

ВСТУП

Актуальність теми. Гектор Берліоз (1803 – 1869) – яскравий представник романтизму в музиці, відомий, насамперед, як творець романтичної програмної симфонії [17], як новатор у галузі музичної форми, гармонії, особливо інструментування, котрий тяжів до театралізації симфонічної музики, створюючи грандіозні за своїми масштабами праці. Між тим, впродовж всієї кар'єри французький Майстер писав камерні твори, зокрема, вокальні – пісні в жанрі *mélodie*, серед яких найбільш відомий пісенний цикл «*Les Nuits d'été*» (Літні ночі), що складається з 6 номерів для голосу і фортепіано (перший варіант), другий – в оркестровій версії, що доволі часто лунає на сучасних концертних сценах.

«Літні ночі» замало задокументовані в «Мемуарах» та листуванні Г. Берліоза. Цей твір, таким чином, залишається поза захоплюючим виміром життя французького композитора-романтика, диригента, організатора концертів, музичного критика, письменника-лібретиста. Сьогодні, хоча музика Г. Берліоза як і раніше викликає великі дискусії про наміри митця, вокальний цикл «Літні ночі» постійно збуджує нескінченне емоційне захоплення слухачів та виконавців, і саме це викликає зрозумілий інтерес щодо вивчення даного феномена.

Мета дослідження – відстежити параметри виконавського прочитання вокального циклу Г. Берліоза «Літні ночі» для обґрунтування коректної інтерпретації композиторського стилю в сучасній співацькій практиці.

Для досягнення поставленої мети необхідне рішення наступних **завдань**:

- вивчити тлумачення особистості і творчості Гектора Берліоза в музичній науці;
- узагальнити передумови виникнення вокального циклу «Літні ночі» Г. Берліоза;

- означити стилістичні особливості композиторської інтерпретації;
- провадити компаративний аналіз оригінального поетичного тексту Т. Готьє та його віддзеркалення у музичній площині.

- розкрити виконавську драматургію вокального циклу Г. Берліоза «Літні ночі».

Об’єкт дослідження – жанр *mélodie* у камерно-вокальній ліриці Г. Берліоза.

Предмет дослідження – виконавська інтерпретація поетичної семантики Т. Готьє в камерно-вокальній музиці Г. Берліоза.

Матеріал дослідження – вокальний цикл Г. Берліоза «Літні ночі».

Методологія дослідження. У даному дослідженні використовується комплексний підхід, що обумовлює звернення до наступних методів:

- аксіологічного аналізу, призначеного для виявлення ціннісного підходу щодо життєтворчості французького композитора у дослідницьких трактуваннях науковців та розкриття суб’єктивного значущого світосприйняття Г. Берліоза та Т. Готьє у вокальному тексті «Літні ночі»;

- історико-біографічний, що сприяє виявленню подій, які вплинули на створення вокального циклу «Літні ночі»;

- контекстний, необхідний для визначення змістовних зв’язків між творами Т. Готьє та Г. Берліоза;

- стильовий допомагає визначити специфіку індивідуального композиторського стилю в контексті традицій;

- фоносемантичний спрямовує на розшифрування французьких звукосимволів поетичного тексту Т. Готьє.

Теоретична база роботи складають дослідження, присвячені вивченню різних аспектів життя та творчості Г. Берліоза:

- літературні твори самого композитора, (*Berlioz H.* [25], *Cairns D.* [34], *Jullien A.* [53], *Macdonald H.* [54]);

- теорія, історія та методика концертно-камерного співу (А. Асатурян [1], Б. Гнидь [4], Л. Горелік [7];

- праці щодо камерно-вокального жанру в творчості французького Майстра (Чистякова К. [21], *Noske F.* [57], *Prod'homme J.-G.* [59]);
- вчення про зв'язок слова та музики (Т. Мадішева [11], В. Москаленко [12]);
- історії французької музики (Т. Жаркіх [8], В. Жаркова [9]);
- історія французької поезії та особливості французької мови (Д. Наливайко [13], О. Ніколенко [16], F. Brunetière [32]);
- дослідження художньої інтерпретації у різних видах мистецтва (О. Афоніна [2], О. Бензюк [3], *P. Bernac* [26]).

Наукова новизна отриманих результатів – вперше робиться спроба аналізу виконавської інтерпретації вокального циклу Г. Берліоза «Літні ночі» та визначається низка властивостей, котрі необхідні виконавцям для розуміння поетичної семантики Т. Готьє в камерній музиці французького Майстра.

Практичне значення отриманих результатів. Результати даної роботи можуть бути використані в подальших наукових дослідженнях, присвячених творчості Г. Берліоза; лекційних курсах з історії музики XIX 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 65 позицій.

РОЗДІЛ 1. ОСОБИСТІСТЬ ТА ТВОРЧІСТЬ Г. БЕРЛІОЗА В НАУКОВІЙ РЕФЛЕКСІЇ

Гектор Берліоз (1803 – 1869) – блискучий представник романтизму в музиці, проте прижиттєві та посмертні відгуки про його творчість дуже суперечливі, що пояснюється перш за все неординарністю генія. Французького композитора вважали спадкоємцем Л. ван Бетховена та передвісником Р. Вагнера, але як стверджував Р. Роллан, творчість Г. Берліоза надає «більше право, ніж самого Вагнера <...> назвати його творцем "мистецтва майбутнього", творцем нової музики» [17]

Пошук наукової літератури, присвяченої Г. Берліозу, дозволив виявити велику кількість джерел біографічного змісту. Життя французького Майстра ретельно задокументовано завдяки спогадам очевидців, мемуарам та переписці самого композитора. В зв'язку з цим, всі доступні джерела можливо поділити на декілька категорій:

1) роботи, які засновані на спогадах самого композитора та його сучасників; 2) відгуки в пресі в зв'язку зі смертю Г. Берліоза; 3) роботи музикознавців кінця XIX – початку XXI століття, в яких віддзеркалюється особистість та творчість Г. Берліоза.

1.1. Літературні праці Г. Берліоза та роботи, засновані на спогадах його сучасників

Член *Institut de France* (зараз французька Академія витончених мистецтв) і відомий музичний критик Г. Берліоз залишив багато трудів в даному аспекті, наприклад, «Великий трактат про сучасні інструменти і оркестровку» (1843), «Етюди про Бетховена, Глюка та Вебера» (1844 г.), «Оркестрові вечори» (1852) та інші. Однак, передусім, великий інтерес становлять його спомини власного життя. «Мемуари» Г. Берліоза (1870, дотримуючись прямого бажання автора, були опубліковані посмертно Мішелем Леві Фрера) [25] – це вельми особисті свідчення музичної кар'єри французького композитора, його

захоплення, його любові, естетичні погляди, це яскравий приклад «романтичного життя», якщо використовувати вислів А. Бошо [28]. Однак, як зазначає він: «Мемуари – не сповідують в дусі Руссо, тим більше не точна хроніка або літопис: це скоріше блискучий роман про самого себе, написаний до того ж з метою захисту справи свого життя» [там само].

Всі біографи композитора віддавали належне літературним якостям Г. Берліоза, спогади регулярно перевидаються. Великий інтерес представляють праці біографів – сучасників французького композитора, які близько знали Майстра – Адольф Жюльєн [53], Ернест Рейер [60], Річард Пол [61], та Жозеф Беннетт [24].

Близький друг Г. Берліоза – Жозеф Ортіг та композитор Ш. Гуно, використовуючи листування французького композитора, написали об'ємну працю «Особисті листи» (1882). Слід урахувати, що Г. Берліоз був вельми поважним журналістом та критиком, він щомісячно публікував статті для *Journal des Débats* [25] впродовж тривалого часу, а також інші публікації, але цією справою композитор не дуже захоплювався, на відміну від написання листів, які надавали йому дійсної наснаги, тому він писав їх іноді чотири або п'ять разів на день, а то й більше, тобто протягом всього життя накопичилося біля 3500. Після прочитання цих листів постає образ людини енергійної, ідеалістичної, схильної до самоствердження та дотепної, виникає уявлення про життя генія з «перших рук». Дане видання має передмову Шарля Гуно, присвячену Г. Берліозу.

1.2. Відгуки в пресі в зв'язку зі смертю Г. Берліоза

Жерар-Мішель Термо, доктор історичних наук (Франція), завдяки «Gallica», де була представлена велика кількість газет XIX століття надав уявлення про реакцію преси на смерть Г. Берліоза [65]. Оскільки значення особистості та творчості французького композитора були суперечливими, розглянемо деякі з них.

У своєму «*Revue de Quinzaine*» Давид дю Клозель проводить паралель між трьома видатними діячами, смерті яких слідували одна за одною – це Дж. Россіні, А. Ламартін та Г. Берліоз. Д. дю Клозель зупиняється на постаті Г. Берліоза: «У Парижі він отримав славу місіонера серед дикунів; він був Ісусом серед євреїв. З нами – іноземець, він здавався по-справжньому невимушеним тільки в Німеччині. Це образило всі наші музичні теорії, зосереджені на французькому романсі і італійській каватині, які все ще не варті Німеччини. Берліоз був нашим французьким Вагнером. <...> У мертвого Берліоза будуть всі успіхи, яких не було у Берліоза живого» [34].

На думку «*Théâtre-Journal*»: «Берліоз, проте, залишиться великим композитором, який займе своє місце поряд з найвидатнішими композиторами XIX століття», проте судження Іова (псевдонім) з «*Progrès musical*» безжальне: «З усіх робіт Берліоза, все, що залишилося в пам'яті, – це майстерні оркестровки, які він зробив на чужих творах».

«*Le Pays*» (10 березня 1869 г.), бонапартистська газета, помістила це в два рядки на внутрішній сторінці: «Він був великим критиком і поганим музикантом. В «*La Liberté*» (11 березня 1869 г.), не сказано ні слова про його музику, лише: «Гектор Берліоз був людиною рідкісного духу. Він вклав це у те, що написав, і багато іншого в те, що сказав».

«*Le Temps*» вважала себе занадто серйозною газетою, щоб приділяти цій події занадто багато місця, тому лише оголошує про смерть, а потім дає короткий звіт про похорон «видатного композитора» на своїх внутрішніх сторінках від 10 і 12 березня.

Однак деякі головні титули прославляють геній померлого. Так, «*La Presse*» (11 березня 1869 г.): «Музичне мистецтво тільки що понесло велику втрату. <...> Дотепний, блискучий письменник; автор симфоній, пройнятих глибоким елегійним відчуттям, Берліоз залишив ім'я, яке увійде в історію сучасної музики».

«*Le Siècle*» (11 березня 1869 г.), дуже впливова газета, ставить Берліоза-музиканта і Берліоза-письменника на один рівень: «Якими б не були думки

нащадків про творчість Берліоза, він залишиться одним з найяскравіших представників романтичної школи в музиці, одним з найпоетичніших і оригінальних умів нашого століття. Усе його життя було боротьбою за торжество музичної поетики, яку ми не можемо схвалити, але яку він, принаймні, створив і якій не вистачало наслідувачів, починаючи з Ріхарда Вагнера».

«*Le National*» (10 березня 1869 г.) знаходила Г. Берліоза унікальним навіть за його статуєю: «характерна фізіономія, весь набір особистості надавали йому вигляд Мефістофеля, втраченого в нашому світі і в нашому столітті. Газета викликає в пам'яті «оригінального композитора, зухвалого, примхливого, сильного, сміливого з усіх точок зору». «Його вітали, прославляли, балували всюди, тільки Франція залишалася непокірною по відношенню до свого генія».

В «*L'Union*» (10 березня 1869 г.) коротка, але дуже компліментарна стаття, що написана пером Даніеля Бернара: «З Берліозом Франція втрачає одну зі своїх найчистіших красот, слава, яка буде все більше і більше зміцнюватися в міру того, як смак до істинного і прекрасного буде все більше проникати в нашу країну».

«Ілюстрований світ» (20 березня 1869 г.), перш за все, присвячує йому першу сторінку з портретом: «Він неоднозначний художник: його існування було бурхливим і сумним. <...> І якщо найбільші музиканти того часу, яких ми завжди бачили, кланялися йому і які, очевидно, є найбільш компетентними, заявляли про його чудові твори, ті, хто не розумів Берліоза, - не без сорому визнають, що їм може не вистачати ініціації, щоб повністю зрозуміти реальний масштаб цих робіт».

1.3. Творчість та особистість Г. Берліоза в наукових працях післяжиттєвого періоду митця

За висловом його першого біографа Адольфа Бошо, який описує любовні зв'язки, самогубства, екстаз, боротьбу за гроші, страждання і розорення,

прагнення до ідеалу, великі ліричні польоти до вершин мрій, відчайдушну старість, яка здається агонією і примарею, – «Берліозові нічого не бракувало, навіть ілюмінацій, щоб бути найрепрезентативнішим героєм французького романтизму» [28, с. 11]. На думку Р.Ролана, саме французькому музикознавцю Адольфу Бушо (1871 – 1855) належить краща біографія Г. Берліоза (згадується том I «*La jeunesse d'un romantique*» [Молодість романтика 1906], том II *Un romantique sous Louis-Philippe*», [Романтик за Луї-Філіпа, 1908] та том III *Le crépuscule d'un romantique*» [Сутінки романтика, 1912]. Дослідження А. Бошо отримало нагороду від Французької академії.

Оскільки своєрідність особистості композитора дозволили йому придбати не тільки друзів, але й недоброзичливців (в тому числі серед його біографів), зіставлення інформації з різноманітних джерел дає можливість об'єктивувати надані повідомлення.

Девід Кернс є автором найдетальнішої і авторитетної біографії Берліоза з усіх існуючих [34]. В передмові першого тому біографії Берліоза (с.17 – 18),

а

в

т

о

р

р

о

з

п

о

в

і

д

а

є

,

і критиком. Д. Кернс жваво визначає музику Г. Берліоза і музичний світ Парижа XIX століття.

Провідний фахівець британського походження з творчості Берліоза, що зафіксовано в багатьох публікаціях, головний редактор New Berlioz Edition – Х'ю Макдональда є одним з найвпливовіших вчених цієї площини музикознавства [54, 22].

У 1965 році в Лондоні був створений комітет з метою підготовки до відзначення сторіччя з дня смерті Г. Берліоза. Одним з найважливіших починань комітету стало видання нової редакції музичних творів французького композитора в якості постійного пам'ятника йому від вдячних нащадків. Х. Макдональд став головним редактором *NBE (New Berlioz Edition)* і займав цю посаду до 2006 року, коли був опублікований останній том.

Дві монографії Jacques-Gabriel Prod'homme присвячені особистості та творчості французького генія, це «*Le cycle Berlioz. La damnation de Faust; L'enfance du Christ*» (Цикл Берліоза. Прокляття Фауста; Дитинство Христа) та «*Hector Berlioz (1803–1869) : sa vie et ses oeuvres*» (Гектор Берліоз 1803–1869: його життя та його твори), де не тільки надані маловідомі або зовсім невідомі факти, що проливають світло на важке та болюче ствердження кар'єри митця, на суворе та героїчне його існування, а й висловлюються цікаві ідеї щодо творчості Майстра.

Щодо камерно-вокальної музики Г. Берліоза, то серед найвідоміших вчених постає ім'я французького музикознавця Ф. Носке. В його популярній праці «Французька пісня від Берліоза до Дюпарка» [57] видатний науковець досліджує французькі художні пісні XIX століття, серед яких *mélodies* Г. Берліоза, Ф. Ліста, Ж. Бізе, К. Сен-Санса, С. Франка, Г. Форте і інших. Пісні описані і проаналізовані з точки зору структури, стилю, просодії і гармонійних особливостей.

Автор Фріц Носке був першим музикознавцем, який повністю простежив походження і ранній розвиток французьких пісень, відомих як *mélodie*, обговорював форми, з яких розвинувся жанр, особливі проблеми

франкомовної просодії і мінливу роль акомпанементу. Додаткові матеріали розкривають внесок Г. Берліоза в жанр, який зароджувався у Франції. Ф. Носке стверджує, що *mélodies* Г. Берліоза можливо розділити на три великі періоди: до першого періоду відносились юнацькі романси, другий період стосувався мелодій, які були написані окремо між 1830 та 1838 рр. разом із «*Les Nuits d'été*» (1841), третій період включав мелодії, складені з 1841 по 1850 рік [57, с. 93].

Серед українських дослідників до тематики «Літніх ночей» Г. Берліоза, а саме оркестровій версії цього твору, виявила інтерес К. Чистякова [21].

Висновки до Розділу I. У Розділі I досліджується наукова література, що присвячена особистості та творчості Г. Берліоза. Науковий аналіз вказує на те, відомі публікації поділити на 3 категорії:

- 1) роботи, які засновані на спогадах самого композитора та його сучасників;
- 2) відгуки в пресі в зв'язку зі смертю Г. Берліоза;
- 3) роботи музикознавців кінця XIX – початку XXI століття, в яких віддзеркалюється особистість та творчість Г. Берліоза.

Серед праць першої категорії великий інтерес представляють «Мемуари» та «Особисті листи» Г. Берліоза, які не є точною хронікою життя композитора, але в художній формі розкривають «тайну» особистості генія «з перших рук».

Велику цінність мають праці біографів – сучасників французького композитора, які близько знали Майстра – Теофіл Готьє, Адольф Жюльєн, Річард Пол, Ернест Рейер та Жозеф Беннетт.

Приведені в Розділі I газетні та журнальні відгуки щодо смерті композитора віддзеркалюють суперечливе та неоднозначне ставлення до французького митця.

В наукових працях післяжиттєвого періоду французького композитора Г. Берліоз представляється як «найрепрезентативніший герой французького романтизму» (за А. Бошо)

Оскільки особливості особистості композитора дозволили йому придбати не тільки друзів, але й недоброзичливців (в тому числі серед його біографів), зіставлення інформації з різноманітних джерел дає можливість об'єктивувати надані повідомлення.

В Розділі I розглянуті думки таких біографів Г. Берліоза як Девід Кернс, Х'ю Макдональд, Жак-Габріель Продомм.

Щодо камерно-вокальної музики Г. Берліоза, то серед найвідоміших вчених постає ім'я французького музикознавця Ф. Носке. В його популярній праці «Французька пісня від Берліоза до Дюпарка» видатний науковець досліджує французькі художні пісні XIX століття, серед яких і *mélodies* Г. Берліоза.

Серед українських дослідників до тематики «Літніх ночей» Г. Берліоза, а саме оркестровій версії цього твору, долучилась К. Чистякова

РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНЯ МОВА Т. ГОТЬЄ-Г. БЕРЛІОЗА В ШІСТЬОХ MÉLODIES З ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ «ЛІТНІ НОЧІ»

2.1. Передумови виникнення вокального циклу «Літні ночі»

На відміну від інших творів Гектора Берліоза, відомостей про «*Les Nuits d'été*» (Літні ночі) на слова Теофіла Готьє немає ані у відомих «Мемуарах» композитора, ані в його листуванні. Більш того, написаний вокальний цикл довгий час вважався другорядною роботою в творчій кар'єрі музиканта-романтика XIX століття. Проте, у XX-XXI століттях цей твір став достатньо популярним у багатьох зарубіжних виконавців і предметом численних досліджень, завдяки композиторській майстерності, що була притаманна символічній постаті французького художника.

Виходячи з назв створених опусів за життя композитора, з'ясовується, що Г. Берліоз був дуже чутливий до літератури: натхнений В. Шекспіром, потім «Фаустом» Й. В. Гете у перекладі Ж. де Нерваля, французький композитор стає близьким другом багатьох майстрів словесного жанру, серед яких: В. Гюго, Ж. Нерваль і Т. Готьє. Ще в 1835 році в газеті «*Le Temps*» музичний критик Жозеф д'Ортіг, який вже в грудні 1832 опублікував біографію Берліоза в «*European Review*», наполягав на його потрійному походженні, а саме, корінний зв'язок з В. Шекспіром, Л. ван Бетховеном, В. Гюго, він представляв Г. Берліоза як «музичний кулон [прикрасу] поета Гюго». [31]

Можна з упевненістю стверджувати: твори, що написані раніше «*Les Nuits d'été*», відображають пристрасть французького композитора до сучасних йому відомих романтичних поетів, і, отже, вони засвідчують його палкий інтерес до процесу творчості. Нарешті, літературні відсилання, до «Фантастичної симфонії», «Ромео і Джульєтта» або «Засудження Фауста», розкривають те величезне значення, яке Г. Берліоз надає коханням та творчому бажанню, котрі завжди невід'ємні від музики. «Літні ночі» є частиною пристрасті Г. Берліоза до поезії, завжди пов'язаною з коханням та музикою. Таким чином, цей «тріумфірат» в «Літніх ночах» стає джерелом творчого натхнення Майстра.

Оскільки Г. Берліоз брав активну участь в музичному житті Парижа, він також часто відвідував літературні салони і налагоджував зв'язки з поетами-романтиками, в тому числі з Теофілом Готьє (1811 – 1872) – головним представником поетичного і літературного романтизму 1830-х років. Як

стверджує В. Ф. Брюнетьер, багато віршів Т. Готьє було покладено на музику (276 композиторів використали 540 шедеврів цього поета) [32].

Теофіл Готьє, який підтримував В. Гюго упродовж створення «Ернані» та в час її прем'єри 25 лютого 1830 року, був частиною «маленького гуртка», разом із Жераром де Нервалем (1808 – 1855), його другом із середньої школи та Петрюсом Борелем (1809 – 1859). В одному з кварталів Парижа друзі насолоджувались веселими вечірками, більш-менш зловісними і жахливими: таким чином вони розважалися, передаючи один одному келих у вигляді черепа. У цьому контексті, як стверджує Е.Бріссон [31], домінувала гра з метоніміями смерті (одне слово замінюється іншим, яке вживається в переносному значенні), що було пов'язано з читаннями А. Данте та відкриттям шекспірівських драм, де поєднувалося трагічне і комічне. Теофіл Готьє опублікував у 1838 році збірку віршів під назвою «*La Comédie de la mort*» (Комедія смерті), як натяк на «Божественну комедію» А. Данте та «Останній день засудженого» В. Гюго. Збірка Т. Готьє була створена упродовж п'яти років, де поєднується довга епічна поема з 250 строф і майже 1400 віршів, складених з двох частин «*La Vie dans la Mort*» (Життя в смерті) і «*La Mort dans la Vie*» (Смерть в житті), з багатьма віршами різної форми та розміру (їх близько п'ятдесяти), кожен із яких має характерну назву: Хмара, Метелики, Ватто, Тріумф Петрарки, Сфінкс, Романтика, Ламенто, Монте-сюр-ле-Брокен тощо. Ці поетичні «черепки» запрошують читача розглянути смерть здалеку, оскільки вона необхідна для відродження життя, як хробак, що харчується трупами: так, Черв'як сказав мертвому: «Втішайся. – смерть дає життя. – / Дика троянда, що розкрилася у затінку хреста, більш рожева, / А трава більш зелена» [там само].

В своєму творінні Т. Готьє доручає молодій мертвій жінці провести читача у подорожі, що змусить його зустріти Рафаеля, Фауста або Дон Жуана, П'ятдесят віршів викликають численні думки про смерть, але не без іронії щодо реального та надприродного.

Г. Берліоз вже знав певні вірші Т. Готьє до того, як вони увійшли в збірку, але після публікації «Комедії смерті» він зацікавився кількома іншими, поступово вирішивши скласти цикл з шести романсів на тему кохання в зв'язку зі смертю. У той час, як зазвичай, романи публікувалися індивідуально на окремих аркушах або щомісяця збиралися в кінці року у вигляді альбому, призначеному для новорічних подарунків, Г. Берліоз у 1840 році вирішив зібрати шість віршів, до яких написав музику, щоб скласти твір, опублікований в 1841 році під назвою: «*Les Nuits d'été*» для голосу (мецо-сопрано або тенор) і фортепіано.

Через 15 років, в 1856 році Г. Берліоз знову повертається до циклу романсів, для того щоб зробити оркестрове перекладення фортепіанної партії; тим самим великий французький руйнівник музичних підвалин свого часу знову відкриває досі незвідану площину творчості: до Берліоза вокальні цикли з оркестровим супроводом ніхто не писав. Історії було завгодно, щоб саме у варіанті з оркестровим супроводом цикл завоював широку популярність і став одним з улюблених і часто виконуваних творів західноєвропейської камерно-вокальної лірики.

У оригінальній фортепіанній версії твір мав присвяту Луїзі Бертен, чий батько, Луї-Франсуа Бертен, був редактором «*Journal des débats*», для якого Г. Берліоз писав музичну критику та інші статті. Кожна з шести пісень оркестрового циклу була присвячена індивідуально добре відомим у Німеччині співакам, деякі з яких виконували музику французького композитора: Луїзі Вольф («Вілланела»), Ганні Бокгольц-Фальконі («Привид троянди»), Гансу фон Мільде («На лагунах»), Мадлен Ноттес («Відсутність»), Фрідріх Каспарі («На кладовищі») і Розі фон Мільде («Невідомий острів»). Момент найбільш інтенсивної роботи над циклом доводиться на рубіж 1830-40 років – час розчарування Г. Берліоза головною пристрастю його життя – актрисою Гаррієт Смітсон. Настрої відчаю та безвиході, які були пов'язані також з професійними невдачами композитора в цей складний період його бурхливого життя, не могли не відбитися на *mélodies* циклу.

Відомий французький історик, викладач і автор, що спеціалізується на класичній музиці, Елізабет Бріссон стверджує, що назва «Літніх ночей» Г. Берліоза пов'язана з трагікомічною п'єсою В. Шекспіра «Сон в літню ніч», і яка в свій час надихнула Ф. Мендельсона в 1826 році на створення концертної увертюри з однойменною назвою [31, pp.310-317]. Цієї ж думки дотримується Д. Керн Холоман, у його дослідженні доведено, що назва «Літніх ночей» є натяком на В. Шекспіра, до творів якого французький композитор дуже волів [52]. Науковці розробили концепцію про святковий характер комедій В. Шекспіра, які приймають форму своєрідних театральних сатурналій. «Сон в літню ніч» безпосередньо пов'язаний із святом весни, відомим як ніч на Івана Купала (у дохристиянській східнослов'янській традиції, Іоанна Хрестителя – у західній) – язичницьке свято кохання, вільного з'єднання юнаків і дівчат в нічному лісі. П'єса Шекспіра не відтворює стародавнього еротичного звичаю в прямій формі, але в сублімованому, естетично піднесеному вигляді він в ній присутній. Те, що юнаки змінюють коханих, натякає саме на ту свободу, яка допускалася в статевому зближенні святкової ночі. В. Шекспір сублімує стародавній обряд, і його дівчата зберігають невинність, – але серією натяків, які, без сумніву, були досить виразними в театрі шекспірівського часу, сцени в лісі символічно відтворювали еротичну вакханалію.

Вибираючи назву вокального циклу «Літні ночі» Г. Берліоз свідомо ставить себе на сторону мрій і свободи в коханні. Однак за допомогою іншої метонімії «сон» нагадує «Сон в суботню ніч» – назва останньої частини Фантастичної симфонії, яка саме пов'язана з двома іншими основними джерелами: віршем Віктора Гюго «*La Ronde de sabbat*» (Круговий шабаш), що входить в оди і балади поета (1825), де жахає баченням того, що роїться в пеклі, і знаменитою сценою з «Фауста» Гете, коли Мефістофель вводить Фауста в шабаш відьом, а, між тим, його кохану засуджують до смерті за дітовбивство та батьковбивство.

Ця гра зміщення, ковзання за допомогою метонімії хтивого образу літньої ночі уві сні і появи темних сил (діючих в кожному) дозволяє Г. Берліозу беззастережно підтримувати таке кохання, яке невіддільне від смерті, але це смертельно небезпечно, тому краще мріяти про нього, навіть не намагаючись його досягти. Для творця – це джерело натхнення, Завдяки цій грі метонімії Г. Берліоз наважується зануритися у фантастичний сон і все, що тягне за собою емоційні потрясіння.

Проте виникає питання: на той час вибір Г. Берліозом саме віршів Т. Готье чи не був коментарем до його власного життя?

Як стверджує музикознавець Брюно Мессіна [33] «*Les Nuits d'été*» були написані під час кризи в особистому житті Г. Берліоза. Він одружився з акторкою Харрієт Смітсон 3 жовтня 1833 року, їхній син Луї народився 14 серпня 1834 р. Пара здавалась «щасливою і дуже згуртованою». Насправді, Харрієт переживала «повільну, але невблаганну і незворотну» хворобу, і, разом з тим, у той час на сцені з'являється співачка «зі спокусливим голосом і прагненням сяяти в Опері – Марі Ресіо», з якою французький композитор починає спілкуватися. Б. Мессіна вважає, що саме вона надихнула Майстра на створення «Літніх ночей».

Проте Девід Кернс [34] категорично це заперечує: «Хоча Марі Ресіо була найсерйознішою виконавицею «Відсутності», важко повірити, що саме вона була джерелом «Літніх ночей». Крім того, <...>, тема циклу – втрата, крім того, треба звернути увагу на трагічну напруженість двох її центральних творів, що, безумовно, виключають будь-який зв'язок такого роду» (там само).

Пітер Блум [27] допускає можливість того, що «Літні ночі» являли «поступове прощання з дружиною митця – Харрієт Смітсон, яка ставала все більш і більш залежною, віддаленою, хворою, розчарованою, дратівливою, вимогливою і засмученою». Однак американський музикознавець пропонує більш логічний підхід: «Подібно до того, як Вагнер закохався в Матильду Везендонк, тому що був одержимий своїм проектом Трістана, Берліоз звернувся до Марі, яка тоді могла б з'явитися, хоч і ненадовго, як споріднена

душа» (там само). Зрештою, «Літні ночі», хоч би якими суперечливими вони не були щодо їх прототипування, зараз нічого не можна довести.

Науковець Джуліан Раштон вважає, що «Літні ночі» «являє собою збірку мелодій, які належать поетові та композитору, або це має бути названо циклом, з усім, що цей термін має на увазі для нашого розуміння в цілому»¹ [62, р. 112], однак і висловлює сумніви в зв'язку з таким ствердженням, вказуючи на тембральну окрасу кожного номера (мається на увазі призначення кожного номера певному типу голосу). Проте музикознавець Пітер Блум без сумнівів стверджує, що «твір можна вважати циклом – тобто групою музичні творів, які логічно розгортаються з точки зору як поетичного дискурсу, так і музичної безперервності» [27].

Щоб зрозуміти варіанти всіх музикознавців щодо виконання опусу як циклу чи збірки *mélodies*, потрібні деякі уточнення щодо біографії композитора, яка визначила чи вплинула на написання цього твору. Отже, наскільки відомим був Гектор Берліоз у музичному світі 1841 року?

Французький митець народився в Кот-Сент-Андре, неподалік від Гренобля, у 1803 році, а у Парижі він опинився у 1821, де під час вивчення медицини захопився оперою Глюка «Іфігенія в Тавриді», в зв'язку з чим, вирішив зайнятися музичною кар'єрою. Так, у 1841 році Берліоз створив уже значну кількість творів: чотири симфонії, оперу, увертюри, кілька *mélodies*. Крім того, 5 грудня 1830 року в Консерваторії відбулася прем'єра його «Фантастичної симфонії» під керівництвом Антуана Хабенека, а потім «Траурно-тріумфальної» симфонії для хору і оркестру (1840), ці твори виконувалися під час публічних і приватних концертів, більшість з яких організовував сам автор. Варто відзначити, що в 1841 році Г. Берліоз був дуже відомим композитором.

У світлі цієї інформації стає зрозуміло, що під час написання шести *mélodies*, на яких зосереджена увага, «здійснилася доля музиканта Берліоза в

¹ constitutes a collection of melodies belonging to a poet and composer, or it should be called a cycle, with all that this term implies for our understanding it as a whole

його кар'єрі композитора, дивовижного художника, який, хоча ніколи не демонстрував жодної інтерпретації майстерності (не грав на фортепіано, але трохи познайомився з грою на флейті та гітарі), дуже любив літературу: під враженням від В. Шекспіра, потім від «Фауста» В. Гете, наприкінці 1827 р. він став близьким другом В. Гюго та Теофіла Готьє. У 1835 р. у журналі *Le Temps* музичний критик Жозеф д'Ортіг уже опублікував біографію Берліоза в *Revue européenne* у грудні 1832 р., наполягаючи на потрібній спорідненості митця: Шекспір, Бетховен і Гюго, і що він є музичним двійником поета Віктора Гюго» [30, р. 2]. Окрім того, програмні вокально-симфонічні твори, завершені до 1840, довели важливий вплив літератури на творчість композитора.

Г. Берліоз відкриває вокальний цикл «Літні ночі» наївною пастораллю «*la Villanelle*» (Селянська пісня), яка є 55-ю з 56 різних віршів, що супроводжують «Комедію смерті» Т. Готьє, і закінчує «Баркаролою», якій дає назву «*L'Île inconnue*» (Невідомий острів). А між цими двома, здавалося б, веселими романсами, Г. Берліоз вставляє старовинну баладу «*Le specter de la rose*» (Привід троянди), «*Sur les lagoon (Lamento)*» (На лагунах, Плач) «*Absence*» (Відсутність), «*Au cimetière*» (На кладовищі).

На перший погляд, тематична зв'язність поетичних віршів, обраних Г. Берліозом, повторює романтичний «мовний штамп», проте, змінюючи порядок номерів у вокальному циклі, французький композитор досягає того, що між ними виникає «оповідальна дуга», яка відрізняється від задуму Т. Готьє. Так, наприклад, окрім зміни порядку віршованих текстів Г. Берліоз змінює і їх назви, відповідно до своєї власної мети (в деяких випадках надає більш «музичні» назви, а в інших переосмислює нібито музичну мову поета), що віддзеркалено в таблиці 1:

Таблиця 1

Г. Берліоз <i>Les Nuits d'été</i> (1841, Op.7).	Т. Готьє <i>La Comédie de la mort</i> (1838)
Назва пісень вокального циклу	Оригінальна поетична назва

1. Villanelle	Villanelle rythmique
2. Le Spectre de la rose	Le Spectre de la rose
3. Sur les lagunes : Lamento	Lamento – La Chanson du Pêcheur
4. Absence	Absence
5. Au Cimetière : Clair de lune	Lamento
6. L'Île inconnue: Barcarolle	Barcarolle

Стверджуючи нові назви для *mélodies* вокального циклу «*Les Nuits d'été*», Г. Берліоз демонструє своє ширше бачення поезії Т. Готье, в наслідок чого виникає інший твір мистецтва в іншому естетичному масштабі.

Слід зазначити, що композитор не тільки змінює поетичні назви, а й самі тексти Т. Готье, що не характерно для жанру *mélodie*. Найбільш властиво повторення передостаннього рядка кожної строфи, і це ймовірно зроблено для його акцентування, що надає слухачеві можливість поглинути у значення заключного вербального твердження та одночасно відчуття тягнучий вплив кінцевої каденції.

Для митця набуває особливого значення кожна буква. Так, наприклад, Г. Берліоз часто змінює визначений артикль *le* на вказівний займенник *ce*, завдяки чому йому вдається створити ефект більшої інтимності; вживає слово-синонім, яке дозволяє зробити висхідну мелодичну лінію більш плавною, якщо вилучити звук «*j*» у слові «*joyeux*» і співати «*heureux*» (це слова синоніми і перекладаються як *щасливий*).

У поетичних фразах з шести номерів, що були включені Г. Берліозом до «*Les Nuits d'été*», «можна знайти різні ключові слова, котрі визначають емоційний стан, який має вийти за межі моменту інтерпретаційного акту: переважна яскравість, що домінує у першій та останній пісні – *Vilanelle* та *L'Île inconnue*, томна чуттєвість *Le Spectre de la rose*, невтішне очікування *Absence*, темне страждання *Sur les lagunes* або відчуття мрійливого привида *Au cimetière*» [62, p. 112].

На перший погляд, коментує Ж. Раштон, вибір композитором теми в «*Les Nuits d'ete*», немає «справжнього наративу, оскільки музикант не зацікавлений у ідентифікації поетичного персонажа вірша. Плотське кохання є домінуючою темою збірки Теофіля Готьє “*La Comedie de la mort*”. Тим не менш, навіть якщо припустити існування головного героя-чоловіка (незважаючи на тип голосу), його образ та образ його коханої постійно трансформуються. Наприклад, у двох номерах із підзаголовком «Ламенто» головними героями є рибалки, перший прямує до безмежного океану (№ 3) і другий – декілька невротичний персонаж на кладовищі (№ 5). Перша і друга мелодії розкривають двох закоханих, яких неможливо ототожнити одне з одним, а в четвертій пісні один із двох героїв можливої пари – відсутній. Дивує поетична ідея №2, де головний герой є не чим іншим, як мертвою трояндою. Здається, що Г. Берліоз обрав ці вірші не через їхню зв'язність оповіді, а передусім заради музичного контрасту. Дійсно, одним із найголовніших аспектів циклу є різноманітність, досягнута в центральній послідовності чотирьох повільних мелодій. Якщо відчувається присутність наративного елементу, це стає можливим за допомогою метафори» (Раштон, 2016, с. 113-114). Намагаючись уявити використання такого композиторського прийому, розкривається новаторський підхід Гектора Берліоза до жанру вокального циклу.

2.2. Аналіз вокального циклу Г. Берліоза «Літні ночі»

2.2.1. «*Villanelle*» (Сільська пісня) – єдина пісня вокального циклу, в котрій Г. Берліоз зберіг строфічну форму вірша в точності таку, як визначив Т. Готьє в «*La Comedie de La mort*» (Комедії смерті).

Дана *mélodie* написана в пісенно-куплетній формі – три куплети, кожен з яких має тричастинну форму: *a* (10 т.) *b* (21 т.) *c* (7 т.), тональність *F-dur*. Починається твір невеликим двотактовим вступом – акордове *ostinato* на тонічному тризвукі в лівій руці та має інструментальне закінчення (7 тактів), в якому стверджується основна тональність.

Крім вступу і закінчення в творі присутні інструментальні програші: між першим і другим куплетами програвш однаковий – двотактовий вступ побудований на тонічній функції. Програвш між другим і третім куплетом видозмінений щодо протяжності (має шість тактів) і за гармонічним викладом (побудований на функції гармонічної мінорної субдомінанти).

У всіх куплетах розділ **a** повторюється майже без змін, вокальна партія підтримується тонічною, субдомінантовою та домінантовою гармонією з вкрапленням відхилень в тональності першого ступеня спорідненості. Тональні зміни присутні тільки в кінці розділу **a**: в першому і другому куплетах розділ закінчується в *a-moll*, а в третьому куплеті в *As-dur*.

В розділі **b** у кожному куплеті змінюється мелодія та гармонія. Так, у другому куплеті музична тканина більш нестійка за рахунок ланцюжка нерозв'язаних септакордів та відхилень в тональності *c-moll*, *B-dur* *Des-dur*.

Розділ **c** у всіх куплетах звучить практично без змін (лише в першому куплеті є відмінність в одній ноті у вокальній партії), він являє собою речитатив, основний зміст якого, як і всієї «*Villanelle*» в цілому – радість від зародження нових почуттів, наповнених любов'ю до життя, до своєї коханої, коли подібно до птаха хочеться «говорити вірші» та перебувати в цьому стані «завжди».

Вокальна партія музичного номеру пісенного характеру, поступовий рух чергується зі стрибками, за рахунок частой зміни тональностей (відхилень),

Allegretto (♩ = 96)

douce

Allegretto

Quand vien - dra la sai, son nou -

p sempre leggiero

- vel - le, Quand au - ront dis - pa - ru les froids,

p

присутні хроматичні ходи.

Музична тканина (інструментальний супровід та вокальна партія)

віддзеркалює зміст тексту, передає стан закоханої людини. Так, наприклад, в першому куплеті в першому такті після *F-dur* (основна тональність) відбувається несподіване відхилення в *Ges-dur*, що відтіняє слово *les froids* (холод), тягнеться три такти і переходить в *g-moll*. Інший приклад: на словах «*Sous nos pieds égranant les perles, / Que l'on voit au matin trembler* (під нашими ногами розсипляться перли, ми бачимо вранці це тремтіння) в гармонію влітаються нестійкі ввідні септакорди, але в останніх 7 тактах композитор знову повертається до основної тональності *F- dur*.

Рухливий темп, «легкий» акомпанемент – *ostinat*'ний акордовий супровід восьмими тривалостями на *staccato* (рух зупиняється лише на сім тактів у речитативі вокальної партії); гармонійна нестійкість за рахунок постійних відхилень в тональності першого ступеню спорідненості (за деяким винятком, зустрічаються тональності більш далекої спорідненості в другому куплеті в розділі *б*); розцвічування музичного полотна звучанням мажоромінором; будова мелодії, яка то стрімко рухається вгору, то завмирає на нестійкому звуці – всі ці складові передають настрій твору, тремтливості почуттів романтичного героя.

2.2.2. «*Le spectre de la rose*» (Привид рози) – найвідоміший та популярний музичний номер з шести, що становлять цикл «*Les nuits d'été*».

Зміст *mélodie*: у ліжку дівчини з'являється привид троянди, зірваної нею на балу. Він наповнює її кімнату своїм п'яним ароматом, нашіптуючи слова любові і втіхи, прохає кохану не боятися, і, як принц з казки, повідомляє, що з радістю приймає свою смерть заради всього одного вечора, який був проведений поруч з нею: «моя доля була гідна заздрості, і за таке приречення багато хто віддав би свої життя».

Дана *mélodie* є повною протилежністю «*Villanelle*». Темп *Allegretto* змінюється на повільний *Adagio an poco lento e dolce assai*, структура складається з 3 частин: *а*, *б*, *с* зі вступом (9 тактів), який вводить в необхідний настрій твору.

У вокальній партії присутній мотив, закладений ще у вступі, саме він, змінений ритмічно, але постійний щодо мелодійної лінії, починає кожний розділ.



Слід звернути увагу, що за рахунок різної фактури в партії акомпанементу всі три розділи контрастують один з одним. Контрастні зображення і в поетичному тексті: «*un songe virgin*» (незаймана мрія) в порівнянні з «*tous les rois vont jalouser*» (всі царі заздять). Як вказує А. Фаузер, [19] чергування світла та темряви, невинності та сексуального пробудження пов'язані з символом троянди, з якою розмовляє омріяна діва. Однак, оскільки початок кожного розділу однаковий, форму твору можливо вважати **ABACAD**. Три строфи Т. Готьє в музичному викладі Г. Берліоза звучать як шість. Головна тональність *mélodie* – *H-dur*, але існують відхилення в тональності різного ступеня споріднення. Протягом всього твору присутні тональності *fis-moll*, *Fis-dur*, *gis-moll*, *cis-moll*, *B-dur*.

В першій строфі **AB** – вокальна партія повторює музичний матеріал вступу (8 тактів), в акомпанементі в правій руці присутній хвилеподібний рух шістнадцятим тривалостями. Далі фактура змінюється, на тлі «кружляючих» шістнадцятих тривалостей в правій руці, в лівій з'являється *ostinato* інтервалами (терції, секунди). Перша строфа закінчується у 28 такті, зміст якої – радість троянди з приводу, що її зірвала саме ця дівчина, в поетичному тексті для досягнення насиченої рими поет використовує такі потужні метафори, як «блискуча» (*emperlée*) троянда, зоряне (*étoilée*) свято.

Друга строфа **AC** починається після двотактового програшу (т.30). Поетичному текстові *Toi, qui de ma mort fus cause,/Sans que tu puisses le*

chasser, / Toutes les nuits mon spectre rose / À ton chevet viendra danser (О ти, винна в моїй смерті, ти несла змінити це. Рожевий привид щоночі буде танцювати у твоєму ліжку) відповідає в акомпанементі *ostinat*'ний рух шістнадцятими тривалостями на *staccato* в двох руках у акордовій фактурі, додаючи відчуття таємниці до надприродних елементів, пов'язаних з нічним танцем троянди-привида.

Строфа закінчується речитативом (42 т.), де голос «принца» стверджує, що він прибув з Раю. Використання Г. Берліозом *crescendo* та синкопування свідчить про велике бажання привида, щоб дівчина йому повірила.

Фінальна строфа AD починається на *pp* (т. 50) з поетичних слів: *Et pour avoir un sort si beau, / Plus d'un aurait donné sa vie* (Доля моя була такою прекрасною / Багато хто за це віддав би своє життя), тобто привид не шкодує про свій кінець, скоріш святкує цю долю. Г. Берліоз вирішує фінал «*Le spectre*»
d
e

Намагаючись зберігати строфічну форму поетичного тексту, композитор все ж вносить деякі зміни, такі, наприклад, як повторення «*Tu me promenas*» (Ти мене носила) в кінці першої строфи. Можливо це пояснюється тим, що автор хотів підкреслити зв'язок першої половини рядка з кінцівкою «*tout le soir*» (всю ніч), таким чином натякаючи, що жінка була об'єктом чоловічого вожання упродовж всього вечора. Однак, можливо, що такий вибір було зроблено з музичних причин, а не семантичних: цим рядком Г. Берліоз завершує музичний розділ, і це мало сенс, щоб створити напругу перед каденцією.

Відбувається помітна зміна поетичного тексту і завдяки повторам в кульмінаціях другої строфи, яка перекладається: «Ці парфуми — моя душа, а я з раю». Французький композитор, мабуть, відчув читаючи вірш Т.Готьє, що саме ці рядки були точкою одкровення та досягнення мети, тому він використовував перший рядок тексту з одного боку, як момент музичної напруги, а з другого, як розв'язання цієї напруги і найбільш кульмінаційний

в

е

р

момент усієї *mélodie*. Низький регістр і динаміка партії голосу, а також численні *crescendo*, висхідні мелодичні лінії цього розділу визначають його як один із напруженіших та інтенсивних.

Наступну зміну Г. Берліоз зробив у другому рядку останньої строфи: «*Pour avoir un trépas si beau...*» (За таку прекрасну смерть більше, ніж хтось віддав би своє життя). Відбувається зміна слова «*trépas*» (смерть) на «*destin*» (доля). Можливо, вибір композитора був зроблений з семантичної причини: «доля» має більш позитивне значення, ніж «смерть». Однак в інших рядках тексту чітко зазначено, що троянда (в даному контексті – закоханий юнак) загинув в руках тієї, що носила його, тому ймовірно, що це не є мотивацією автора. Скоріш за все, композитор зробив цю зміну з фонетичної причини: ця фраза співається під акомпанемент, який позначається в динаміці *pianissimo*, можливо, що різкі приголосні та яскрава голосна «*é*» у «*trépas*» ускладнювали витончене голосоведіння. Шляхетність та краса спадаючої дедалі м'якшої вокалізації з заміненним словом, робить фразу більш делікатною і доповнює зміст твердження троянди про те, що вона має свій ніжний і вічний спокій на грудях жінки. Проте можливо, що митець зробив такий вибір (слово доля), щоб прив'язати дані поетичні рядки до рефрену: «*Que mon sort et amer...*» (як гірка моя доля) із наступного номера «*Sur les lagunes*».

2.2.3. *Sur les lagunes* (В лагунах).

Зміст вірша – головний герой, найімовірніше, моряк, оплакує свою померлу кохану. Слід зазначити, що третю *mélodie* вокального циклу «Літні ночі» Г. Берліоз іменує «В лагунах», проте у Т. Готьє вірш має назву «*Lamento: La Chanson du Pécheur*» (Ламенто: Пісня рибалки), тобто в цьому виявляється і жанр твору, і конкретизація головного героя.

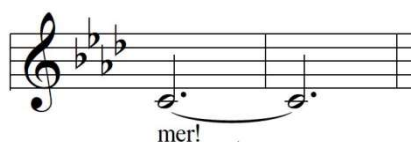
Твір має тричастинну будову з контрастною середньою частиною за рахунок структури мелодії, зміни фактури, зміни тональності та ладу. Основна

Вся музична тканина твору побудована на спіралеподібній інтонації, яку можна позначити як лейтмотив «горя».



Окрім лейтмотиву «горя» у творі присутня мелодична фраза, свого роду рефрен, яка повторюється без змін у поетичному та музичному тексті в кінці кожного з трьох розділів: «*Que mon sort est amer. Ah! Sans amour s'en aller sur la mer!*» (Така моя доля гірка. Ах! Без любові у море!), що сприймається як вибух болю. Три розділи (перша частина, середня, реприза) вокального циклу Г. Берліоза відповідають трьом строфам поезії Т. Готьє, насиченими асонансами і алітераціями.





Як видно, мелодійна лінія теми-рефрену поступово то піднімається, то опускається, що візуально нагадує морську хвилю, і саме ця тема-рефрен стає музичним символом стану душі головного героя. Морські пейзажі можливо відчувати і в баркарольному акомпанементі першого розділу, і у репризі твору, де виникає тремоло в акомпанементі, що асоціюється з морськими брижами.

Якщо лейтмотив «горя» є душевним заціпенінням, то тема-рефрен, котра побудована на низхідному поступовому ході в діапазоні квартдецими (f^2-c^1) навпаки, є «криком» душі невтішного героя.

Вокальна партія базується на низхідних секундових інтонаціях, мелодична лінія розвинена, має діапазон збільшеної дуодецими ($ces^1 - g^2$), напружена за рахунок альтерації.

Перша частина повільна (темп *Andantino*), має прозорий акомпанемент: ліва рука грає баркарольну фактуру, у правій руці проходить лейтмотив «горя».

Середня частина більш динамічна, прозорість акомпанементу першої частини змінюється на акордовий щільний супровід, що надає музиці більшої напруженості.

У репризі музичного тексту атмосфера відчуженості першого розділу не повертається, акордова фактура середнього розділу змінюється на коливання тридцятьдругими тривалостями. Упродовж постійного динамічного нагнітання раптово виникає різка зупинка і на звучанні чистої квінти у низькому регістрі вокальній партії з'являється тема рефрену. Закінчується твір лейтмотивом «горя», який єдиний раз проходить у другій октаві вокальної партії і повторюється у первинному звучанні (у першій октаві) у партії фортепіано на фоні басового тремоло на домінантовій гармонії, хитко, нестійко і невизначено.

У поетичному тексті віддзеркалені самотність, темрява, кохання, простежується еволюція психологічного стану людини. Слід зазначити, що оригінальна версія цієї поезії Т. Готьє у вокальному циклі зазнала дуже незначних змін, проте вони є. Французький композитор вирішив повторити слово *pleure* (імператив дієслова плакати), посилюючи відчуття плачу за допомогою музичного «живопису»: вокальна мелодія двічі повторюваних слів *pleure* ідентична, з поступовою динамічною зміною (вказівка *poco animato* з *crescendo* у кінці кожного з двох тактів), таким чином відбувається імітація нерегулярного дихання або гикавки, що може виникати під час плачу. Саме такого ефекту неможливо досягти, не використовуючи повтори.

Наступна зміна відбувається в кінці *mélodie*. Композитор вирішує повторити передостанній рядок віршу «*Que mon sort est amer!*» (Така моя доля гірка) на терцію вище, створюючи напругу трагедійного стану головного героя. Повторена слідом «*Ah!*» (друга в динаміці *pp*) сприймається як останні відлуння ридання, що пливе разом із хвилями й губиться у морському пейзажі.

2.2.4. *Absence* (Відсутність)

Ця *mélodie* з вокального циклу «Літні ночі» була улюбленою у другій дружини французького композитора – сопрано Марі Ресіо, і саме її вона заспівала вперше під час їх спільного турне у Німеччині в 1843 році, спочатку у супроводі фортепіано, а потім оркестру.

Головна тема четвертої пісні – закоханий юнак сумує з приводу відсутності своєї коханої, їх поділяє величезна відстань. У контексті віршу «відстань» може метафорично відноситися до віддаленості між реальним життям та майбутнім. Таким чином, «*Absence*» – це лірична поезія, тобто поезія, у якій виражаються почуття. В зв'язку з цим, привертає до себе увагу емоційна лексика Т. Готьє, яка пояснює афективний зв'язок між юнаком та дівчиною, використовується така термінологія кохання, як: *ma bien-aimée*; *comme une fleur loin du soleil*; *la fleur de ma vie est fermée*; *tant d'espace entre nos*

baisers (моя кохана; як квітка, що далеко від сонця; закрита квітка мого життя; між нашими поцілунками – цілий космос).

Сама назва – «Відсутність» віддзеркалює болісні відчуття від неможливості закоханих бути поруч, між ними – просторова та часова відстань, кохана головного героя відсутня саме в цьому місті, саме в цей час. Проте, незалежно від того, чи є ця відсутність тимчасова, чи постійна, юнак начебто намагається приборкати долю, і з самого початку твору звертається до своєї дівчини: «*Reviens, reviens, ma bien-aimée*» (Повернись, повернись, кохана). Він розмовляє з нею, навіть якщо вона мертва, і скаржиться на свою гірку долю: «*O sort amer*» (О гірка доля).

Я

к

і

«

V

i

l №4 не існує розгорнутого вступу, починається напружено і динамічно висхідним квартовим стрибком на пунктирному ритмі, що є мотивом оклику, на найвищу ноту діапазону твору *fis*². І в цій звуковій символіці з неодноразовим повторюванням коротких вигуків «*Reviens, reviens*» (повернись, повернись), криється головний заклик-побажання ліричного героя, адресованого до його красуні. Він прохає її повернутись до нього, і ці перші слова твору виконуються на цьому ж квартовому мотиві у пунктирному ритмі.

»

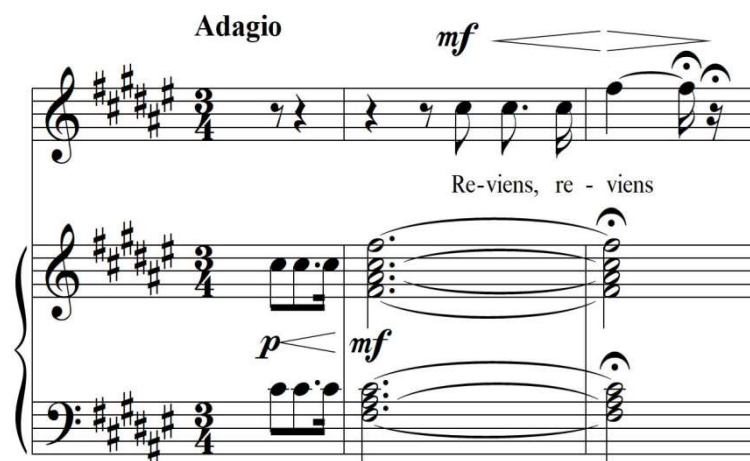
,

ч

е

т

в



Квартова висхідна інтонація на пунктирному ритмі проводиться тричі, три проведення строфи А починаються з квартового вступу без змін, що надає йому певний динамізм та вселяє надію з приводу возз'єднання закоханих.

Перша строфа А (14 тактів) є цілним музичним висловом, який не поділяється на речення, тричі повторюється без змін як в поетичному, так і в музичному тексті, вона грає роль рефрену. Вокальна партія першої строфи розвинена, «широкого» розмаху, що увібрала в себе весь діапазон твору (*cis*¹ – *fis*²), хвилеподібна та побудована на стрибках. Акомпанемент прозорий, вокальна партія підтримується мелодією у правій руці супроводу, подекуди дублюючи вокальну партію. Перша строфа А має закінчений характер та завершується автентичним зворотом Т – D – Т.

Строфа В (10 тактів), побудована на новому музичному матеріалі та проводиться у пісні двічі. Не дивлячись на те, що в поетичному тексті повторювань немає, композитор їх використовує. У другому проведенні мелодія ідентична, але звучить у видозміненому вигляді за рахунок того, що виконуються на терцію вище (а 3-5 такти на кварту вище) і тому звучить більш потужно і драматично (див. мал.1 та мал. 2). Це зроблено заради посилення емоційного напруження у фразі «*D'ici là-bas, que de campagnes. Que de villes et de hameaux, Que de vallons et de montagnes*» (Звідси скільки сіл, міст і хуторів, скільки долин та гір) з метою підкреслення величезної відстані між головними персонажами твору.

Перше проведення



Мал. 1

Друге проведення



Мал. 2

У двох проведеннях використовується різний акомпанемент, проте слід зазначити, що другому проведенню строфи В додає ще більшого напруження змінена фактура акомпанементу: перша фраза звучить на октавній педалі, на яке нашаровується мелодія, що контрапунктує мелодії у вокальній партії. Другу фразу, як і в першому проведенні, супроводжує акордовий акомпанемент, баси якого підсилені октавним викладенням, чого не було у першому викладенні.

Строфа В на відміну від строфи А поділена на дві контрастні фрази, має будову 5 тактів + 5 тактів. Перша фраза речитативного викладення, звучить на октавній педалі у акомпанементі, мелодія другої фрази більш розспіваного характеру, яку супроводжує акордовий акомпанемент рівномірними восьмими тривалостями з октавним викладенням басу. Фрази відокремлюються ферматою, що ще більше посилює контраст між ними.

Твір написаний у дуже повільному темпі *Adagio* у тональності *Fis-dur*. За ремаркою композитора друга строфа В звучить більш рухливо *un poco animato*. Пісня виконується у тихій динаміці (*p*, *pp*, *ppp*, *mf*), *forte* звучить лише на найвищій ноті діапазону в кульмінаційних моментах твору як сплеск нестримного горя та відчаю.

Проте, слід зазначити, що семантика поетичного та музичного тексту суттєво відрізняються, і ця різниця полягає в тому, що композитор шляхом

зміни деяких поетичних фраз, змінює загальний сенс №4. Так, Г. Берліоз замість «*Entre nos coeurs tant distance*» (Між нашими серцями стільки відстані) обирає «*Entre nos coeurs quelle distance*» (Між нашими серцями така відстань), окрім того, використовує повтори «*Reviens, reviens*» (Повертайсь) та скорочує поетичне першоджерело. У версії французького композитора фрази набувають рівня вигуку, в якому сконцентований увесь біль і водночас велике сподівання на щасливу зустріч, тобто історія Т. Готьє і Г. Берліоза – це різні історії, з різними фіналами.

2.2.5. *Au cimetière* (На цвинтарі) або *Claire de lune* (Сяйво місяця)

Фантастичний зміст п'ятої оповіді Т. Готьє (у поетичному першоджерелі №5 має назву *Lamento*) – приваблений піснею голуба, головний герой зі страхом помічає ілюзорне повернення привидів біля могили померлої. Після страхітливого бачення *l'ombre au voile blanc* (тіні, покритої білим) і духу *aux molles poses* (у м'яких позах), юнак присягається, що його більше не привабить пісня голуба. Тематичні ідеї зосереджені на смерті, фантастичних істотах, жахах. Подібної «цвинтарної» тематики Г. Берліоз вже торкався у третій *mélodie* «*Sur les lagunes*», і у «*Au cimetière*» вона знаходить свій подальший розвиток.

Підзаголовок *Claire de lune* — незаперечна ознака раннього романтизму: сутінкові образи ночі зачаровують творців-художників у XIX столітті, і саме ця особливість простежується у п'ятому номері — однієї з найбільш змістовних частин усього вокального циклу. На змістовному рівні «*Au cimetière*» є першою поезією всього твору, яка має очевидний драматизм.

Слід зазначити, що Г. Берліоз вносить лише деякі зміни в поетичне першоджерело цієї пісні. Він змінює рядок «*Une ombre de forme angelique*» (Тінь ангельської форми) на «*Une ombre, une forme angelique*» (Тінь, ангельська форма). Можливо допустити, що композитор намагався збільшити рядок на один склад. У фразі «*Passe, passe dans un rayon tremblant*» (Проходь, проходь у тремтливому світлі» двічі повторюється слово «*passe*» з точно

такою ж мелодичною лінією та ідентичним супроводом, і це не відлуння, яке можна побачити у деяких попередніх піснях, проте рівне повторення цієї фрази віддзеркалює певний рух. І, нарешті, остання зміна у №5 – слово «*branche*» (гілка) на «*pointe*» (вістря гілки), що схоже за змістом, але різниться зовсім іншим розумінням та емоційним звучанням.

«*Au cimetiere (clair de lune)*» написаний в повільному темпі *Andantino non troppo Lento*, протягом всього п'ятого номеру не спостерігається темпових змін, цим самим композитор передає відчуття нічим не порушеного спокою цвинтаря, міста, в якому час нібито зупинився.

Основна тональність твору *D-dur*, але тональний план насичений відхиленнями у далекі тональності (що відповідає змінам настрою головного героя), завдяки чому мажорний лад звучить викривлено, містично. Музика передає поетичний сюжет твору, підкреслює безтілесність душ, що парують над могилами, відчай, безпорадність, якими пронизане нічне повітря цвинтаря.

Музичну форму твору можна визначити як тричастинну з контрастною серединою, котра у свою чергу складається з двох контрастних розділів.

Віршований текст побудований із 6 строф, що точно розподілені і у музичному тексті. Перша і друга строфи є експозицією твору, 3-5 – середнім розділом, 6 – грає роль репризи.

Починається твір без фортепіанного вступу декламацією у партії соліста (композитор використовує основну тональність), але вже у другій вокальній фразі з'являється однойменний мінор, який підкреслює словосполучення «*son plaintif*» (жалібний звук). Вокальна партія речитативного складу, має діапазон кварта, акордовий акомпанемент звучить рівними четвертними тривалостями та виконує підтримуючу функцію.

Для другої музичної строфи (28т.) характерна гармонічна нестійкість, у партії акомпанементу загострено звучать альтеровані акорди, музична тканина як вокальної так і фортепіанної партій насичена хроматизмами. У акордовому акомпанементі чергуються мажорні та мінорні тризвуки зі зменшеними септакордами та їх оберненнями.

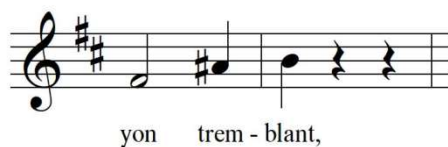
Третя строфа (52 т.) починається з раптового контрасту як у вокальній партії, так і в партії акомпанементу. У поетичному тексті зазначено, що відбувається пробудження душ померлих, «оживає» потойбічне. Композитор досягає такого ефекту, надаючи вокальній партії декламаційно-речитативного характеру: мелодія протягом п'ятнадцяти тактів побудована лише на двох нотах «a» та «f» першої октави. У партії акомпанементу на *ostinat*'ному басу виконується в октавному викладенні у правій руці хід по низхідним секундам, що нагадує стогони душ. У зв'язку з цим варто звернути увагу на підкреслення похмурої атмосфери завдяки характерній для Берліоза *ostinat*'ній структурі, котра простежується також і у «Марші до ешафоту» з відомої «Фантастичної симфонії» французького композитора [40].

Четверта строфа (68 т.) є самою динамічною у вокальному номері. Мелодія великого діапазону, побудована на миттєвих змінах поступових ходів та стрибках. Музичне полотно пронизане альтерованими звуками, постійними відхиленнями. Акордовий акомпанемент змінюється на рухливий, напружений, викладений шістнадцятими тривалостями у лівій і правій руках.

П'ята строфа (99 т.) є сюжетним продовженням четвертої строфи, проте контрастна за характером. Вокальна партія речитативна, акордова партія акомпанементу грає підтримуючу роль, але низхідний мотив, який накладається на акордову тканину і повторюється вісім разів поспіль, передає атмосферу безвиході та відчаю.

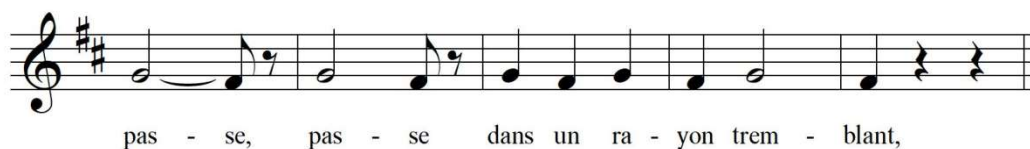
Саме четверта та п'ята строфи у поетичному тексті мають багато метафоричних зображень, що в свою чергу віддзеркалено у музичній символіці. Так, речення «*Une ombreune, une forme angélique, passe dans un rayon tremblant passe, passe dans un rayon tremblant, en voile blanc*» можна розділити на дві фрази, тому що текст, який повторюється двічі, у музиці звучить по-різному, без повторень. У фразі «*Une ombre, une forme angélique, passe dans un rayon tremblant...*» (Тінь, образ ангела, проходить трепетним промінням) (79-86 тт.) композитор використовує динаміку *pianissimo*, будова

музичного вислову (безкінечність) спіралеподібна, з тонально нестійкою основою завдяки хроматизму у мелодії, має діапазон октави.



Гармонічна нестійкість також присутня і у рухливій партії акомпанементу за рахунок того, що вона побудована на інтервалах та акордах з альтерованими ступенями.

Друга частина фрази «...*passe, passe dans un rayon tremblant, en voile blanc*» (проходить трепетним промінням у білій вуалі) – 87-94 тт.) побудована на одній і тій самій секундовій інтонації стогону, завдяки чому рух твору ніби застигає.



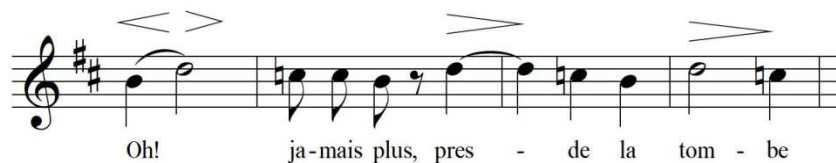
Акомпанемент також змінюється, замість рухливих ходів звучить чергування низхідного ходу на велику септиму та октаву. Час зупиняється...

Монотонність, речитативність є основними складовими фрази «*Les belles de nuit demi closes, jettent leur parfum faible et doux autour de vous*» (Напівзакриті красуні ночі, розливають свої слабкі та солодкі аромати навколо тебе) (98-110). Мелодія вокальної партії являє собою декламування на одній ноті, яке інколи інтонаційно відхиляється на висхідну терцію, нагадує відспівування у церкві, що є точною характеристикою поетичного тексту.

Наступна фраза, в якій триває «накручування» пружини жаху, побудована на оспівуванні інтервалу терції, яка тільки-но звучала у минулих тактах «*Et le fantôme aux molles poses murmure en vous tendant les bras: Tu*

reviendras!». (І привид з м'якими позами прошепоче, простягаючи руки: Ти повернешся!)

Смислова кульмінація доводиться на слова « *Oh! jamais plus, près de la tombe je n'irai...* » (О! ніколи більше, до могили я не піду), в яких звучить відчай неминучої розлуки на все життя. В цей час у музичному тексті у вокальній партії використаний той самий хід на висхідну терцію із низхідним заповнюванням, неначе стогнання душі, що вбита горем.



У партії акомпанементу постійно повторюються два мажорні тризвуки As₅₃ та B₅₃ у різних комбінаціях: протягом п'яти тактів:

As₅₃ - B₅₃ - B₅₃ | As₅₃ - As₅₃ - B₅₃ | B₅₃ - As₅₃ - As₅₃ - | As₅₃ - B₅₃ - B₅₃ |

As₅₃ - B₅₃ - As₅₃

Шоста строфа (125 т.) є умовною репризою. У поетичному тексті це резюме твору: залишається відчай, кінець кохання, У кінці шостої строфи повертається початковий акомпанемент, звучить фортепіанна мажорна постлюдія з мінорними вкрапленнями – у лівій руці на пульсуючих *D-dur*'них акордах влітається ледь відчутна низхідна секундова інтонація, побудована на VI низькому та V ступенях. Закінчується твір повним тонічним тризвуком – фортепіанна постлюдія повертає атмосферу цвинтарного спокою.

2.2.6. *L'Île inconnue* (Незнаний острів).

Автор поетичного тексту №6 (в оригіналі *Barcarolle*) Т. Готьє вирішує написати вірш у формі запитань, звернених до молодої дівчини. Сюжетна лінія твору «крутиться» навколо типових романтичних об'єктів зображення: від екзотичних місць та подорожей до пригод у часи молодості та кохання.

Захоплюючий перелік можливих далеких мандрівок закінчується пропозицією відправитися «*au pays des amours*» (в країну кохання). Проте набагато раніше, у 1833 році, Т. Готьє опублікував вірш під назвою «*La Chanson de Mignon*» (Пісня Мін'йон), в якому підкреслюється не тільки ідея подорожі в інше місце разом зі своєю дівчиною, але й бажання вирушити туди, щоб жити, любити і, зрештою, померти разом. Ш. Бодлер дослівно повторює таке висловлювання у своєму відомому вірші «Запрошення у подорожі»: «*aller là-bas vivre ensemble*» (поїхати туди, щоб жити разом), «*aimer et mourir*» (любити та померти). Таким чином, Т. Готьє та Ш. Бодлер додають похмуріший поворот до смерті в тому уявному (ідеальному) місці, куди мандрують закохані.

Шостий номер «*L'Île inconnue*» закінчує вокальний цикл, і він є протилежним за характером з іншими музичними номерами твору Г. Берліоза. Жвавий темп *Allegro spiritoso*, розмір 6/8, рух шістнадцятими тривалостями в партії акомпанемент навіюють асоціації з бурхливим потоком води, що відповідає поетичному змістові – всі ці складові передають щасливо-торжествуючу атмосферу всього №6. Безупинний рух вперед, радісне прагнення до незвіданого відчувається вже з перших тактів твору завдяки нестійкій домінантовій функції, на якій побудований чотиритактовий фортепіанний вступ, розв'язання якої у тоніку приходить на п'ятий такт одразу зі вступом солюючого голосу.

Твір написаний у тональності *F-dur*, і хоча протягом твору присутні відхилення у мінорні тональності, це не надає загального смутку, а лише відтіняє мажорний, радісний характер. Так, наприклад, фраза «*J'ai pour lest une orange / Pour voile une aile d'ange*» (У мене апельсин для баласту / Щоб завуалювати крило ангела) написана у однойменній тональності *f-moll*, а питання: «*Est-ce dans la Baltique? Dans la mer Pacifique?*» (Це на Балтиці? У Тихому морі?) композитор відчуває у *b-moll*, що надає відтінок легкого смутку, оскільки, відповідно до теорії Крістіана Шубарта саме ця тональність асоціюється з меланхолійною жіночністю [«*Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*» (1806)].

У поетичному тексті тричі повторюється строфа, побудована з трьох речень (двічі взагалі без змін, третій раз без змін повторюється лише перше речення):

*Dites, la jeune belle,
Où voulez-vous aller?
**La voile enfle son aile
La brise va souffler.***

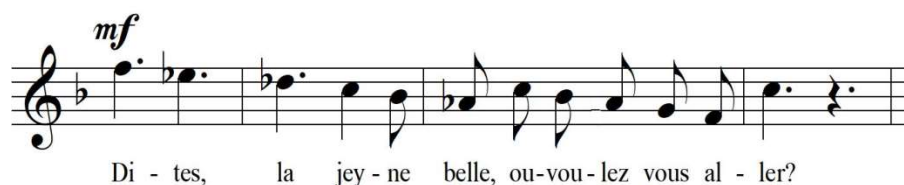
*Скажи, красуне юна,
Куди ти бажаєш піти?
**Вітрило роздуває крила
Подує вітерець.***

Музичний твір умовно має форму рондо завдяки тричі повтореним поетичним фразам (у тексті виділено жирним курсивом), які є темою-рефреном, проте у композиторській інтерпретації, на відміну від вірша Т. Готьє, відбуваються деякі зміни.

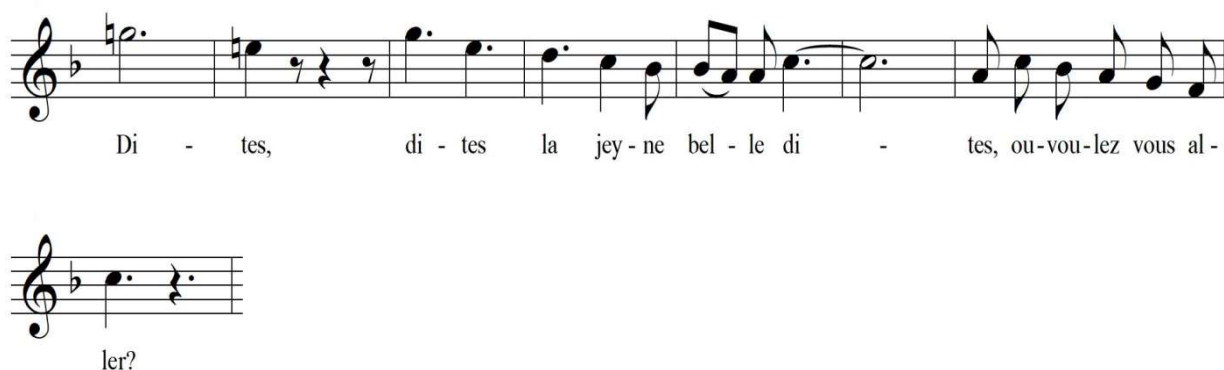
Перше проведення фрази «*Dites, la jeune belle, Où voulez-vous aller?*» (5-8тт.) звучить яскраво, динамічно, побудовано на поступовому низхідному русі по ступеням *F-dur*’ної гами від I ступеня високої ноти діапазону твору *f*² (загальний діапазон твору *g*² – *des*¹) до I ступеня у першій октаві. Лише єдиний раз на слові «*belle*» композитор відхиляється на висхідну інтонацію інтервалу терції. Завдяки ритму, мелодія немов розкручується, поступово набираючи темп, тим самим віддзеркалюючи поетичний текст: як «вітрило надуває крила», так і музика стрімко плине вперед. Перше слово-звернення «*Dites*» написано довгими тривалостями – четвертна з крапкою, наступні слова скорочені восьмими тривалостями, а в останньому складі знов повертається четвертна з крапкою, заради підкреслення вагомості запитання.



У другому проведенні (46-49тт.) фраза звучить у однойменному мінорі, окрім зміни ладу, все залишається тим самим.



У третьому проведенні (75-81тт.) композитор робить смислові акценти, двічі повторюючи прохання «*Dites*» (скажи) та питання «*Où voulez-vous aller?*» (Куди ти хочеш піти?). Будова фрази у третьому проведенні за рахунок повторів змінена, але питання «*Où voulez-vous aller?*» звучить незмінно як у первинному варіанті.



Вокальна партія динамічна, побудована на стрибках (на інтервали від чистої квати до малої септими), перемежованих з поступовим як висхідним, так і низхідним рухом. Таким чином, при кожному цитуванні наведеної поетичної фрази, у музичному її варіанті відбуваються деякі зміни.

Нарешті, красива молода жінка перестає фантазувати і озвучує нову ідею (т. 84). Її менше цікавлять екзотичні країни, оскільки вона віддає перевагу *la rive fidèle où l'on aime toujours* (берегам, де справді завжди буде любов), оскільки *cette rive (...) on ne la connaît guère au pays des amours* (цей беріг (...) ми ледве знаємо в країні кохання). З музичної точки зору, №6 закінчується тим самим потрійним метром та поступовим чергуванням *ritenuto-a tempo* як ілюстрацію омріяних сподівань коханої дівчини головного героя вокального циклу.

На відміну від попередніх вокальних номерів, у шостому у вокальній партії відсутні нестійкі інтонації, нерозв'язані дисонанси, в партії акомпанементу відсутні дисонантні гармонії та нестійкі альтеровані акорди без розв'язання.

Партія акомпанементу протягом всього твору передає відчуття руху бурхливих хвиль, вируючої води за кормою корабля. Рух шістнадцятими

тривалостями протягом твору не заспокоюється, переходячи з правої руки в ліву. У 60-67 тактах він змінюється на баркарольний акордовий акомпанемент, але рухливість моря залишається.

Закінчується шостий номер і взагалі весь вокальний цикл словами «*La brise va souffler*» (Подує вітерець), у вокальній партії це музична фраза широкого дихання, слова розспівуються довгими тривалостями на рухливому акомпанементі, який поступово втрачає амплітуду «високих хвиль», потроху заспокоюється і зупиняється на тонічному тризвуку².

Висновки до Розділу 2.

Можна стверджувати: «Літні ночі» є частиною пристрасті Г. Берліоза до поезії, завжди пов'язаною з коханням та музикою. Даний вокальний цикл існує в 2 версіях: голос та фортепіано і голос з оркестром (до Г. Берліоза вокальні цикли з оркестровим супроводом не існували).

Загадкова назва вокального циклу «*Les Nuits d'été*» Т. Готьє-Г. Берліоза за Е. Бріссон –співвідноситься з текстами деяких важливих поетів того часу, таких як В. Гюго, В. Шекспір та В. Гете. Ця назва «є результатом зміни та згущення значення, щоб перекласти те, що приховано в глибинах його [Г. Берліоза] душі, і що може бути виражено лише через специфічний музичний підхід, непомітно залишаючи реальний світ і входячи у сферу фантазії» (Бріссон, 2015, с. 5). Авторські естетико-філософські міркування дозволяють зрозуміти динамізм однієї з витончених концепцій ХІХ століття, романтичної іронії, розкритої в у цьому випадку шляхом перенесення амбівалентних текстів Т. Готьє, що складають «*La Comédie de la mort*», до таємничого циклу *mélodies* Г. Берліоза, метафорично названого «*Les Nuits d'été*». Твір Т. Готьє-Г. Берліоза становить велику цінність як перший твір у жанрі *mélodie*, що було визнано в другій половині ХХ століття. Суперечливі

² Дж. Раштон описує пісню як «весело-іронічну», поставлену Берліозом «з венеціанським замахом» Раштон, Джуліан (2001). Музыка Берліоза. Издательство Оксфордского университета. ISBN 978-0-19-816690-0.

коментарі музикознавців щодо сприйняття опусу як циклу стали ще одним доказом інтересу, викликаного цим твором, завдяки безпрецедентному співвідношенні текст-звук. Сприйняття номерів, включених до циклу «*Les Nuits d'été*», може здійснюватися лише з урахуванням поетичних метафор Т. Готьє та звукових символів, закодованих Г. Берліозом у його музиці. Крім того, прочитання філософських текстів із «*La Comédie de la mort*», що виходять за загальні рамки романтизму і наближаються до символізму, передбачає звільнення поезії від традиційних підходів до її структури та поетичних значень. Г. Берліоз як творець, невпинний шукач гармонійних мелодичних структур осягнув поетичну цінність поезії Т. Готьє і, зокрема, у згоді з особливим звучанням кожного віршу, який перетворюється у піднесену музику з урахуванням всіх мовних параметрів». Французький композитор відчував потребу зосередити свою творчу енергію на фундаментальному елементі свого композиційного всесвіту – мелодії, яка віддзеркалювала його латентні емоції.

Шість музичних номерів мають строфічну структуру. Г. Берліоз змінює форму віршів Т. Готьє за рахунок повторів, яких немає у поетичному оригіналі (виключення «*Villanelle*», композитор залишає форму поетичного твору без змін, а у «*Absence*» навпаки використовує лише початкові три строфи віршу) з метою посилення емоційного тону кожного номеру вокального циклу. Французький композитор обирає наступні музичні форми: пісенно-куплетна, у якій кожен куплет написаний у тричастинній формі з контрастним середнім розділом – «*Villanelle*»; форма рондо – «*Le spectre de la rose*», «*L'Île inconnue*»; тричастинна з контрастною середньою частиною – «*Sur les lagunes*» та «*Au cimetiere (clair de lune)*»; побудована на двох строфах АВАВ₁А – «*Absence*». Саме для вокальних номерів, написаних у формі рондо «*Le spectre de la rose*» та «*L'Île inconnue*» митець застосовує повтори строф як рефрени, що відсутні у поетичному тексті. Таким чином, музична будова кожної *mélodie* має чітку структуру.

Всі музичні номери тонально стійкі, протягом твору присутні відхилення у тональності першого ступеню спорідненості, які підкреслюють мінливість поетичного слова, але закінчуються у основній тональності на гармонії тонічного тризвуку, за виключенням твору «*Sur les lagunes*», останнім акордом якого є нестійка домінанта. Таким чином, кожен музичний номер є закінченим твором, між ними немає цілності (*attacca* між номерами відсутня), єдність вокальних творів циклу не просліджується ані тонально, ані мелодично. Вокальний цикл поєднаний лише поетичним текстом (сюжетна лінія формується тільки між подіями, що відбуваються між головними героями – юнаком та його дівчиною).

У чотирьох з шести вокальних номерів Г.Берліоз використовує теми-мотиви, які проходять червоною ниткою протягом всього твору. Так, у «*Le spectre de la rose*» у вокальній партії проводиться основний мотив, закладений ще у вступі, який, змінений ритмічно, починає кожен розділ вокального номеру. Музична тканина «*Sur les lagunes*» побудована на мелодичній інтонації, яку можна позначити як мотив «горя». У номерах «*Absence*» та «*L'Île inconnue*» митець використовує як рефрен мелодію першої строфи.

Структура мелодії вокальної партії вміщує в себе три типи розвитку, що простежуються протягом всього циклу: кантиленна пісенна лірика перемежовується з висхідними та низхідними стрибками на різні інтервали, включаючи зменшені та збільшені, напружена хроматизмами за рахунок альтерації та мелодією речитативного типу, тим самим показуючи невід'ємне поєднання поетичного тексту і вокальної партії, відтворюючи завдяки мелодії сюжетний розвиток твору. Партія кожного вокального номеру самодостатня, не є продовженням чи доповненням наступного, емоційно розвинена, динамічна.

Прослідкувавши діапазон кожного вокального номеру: «*Villanelle*» $e1-fis2$, «*Le spectre de la rose*» $a-f2$, «*Sur les lagunes*» $ces1(as)-g2$, «*Absence*» $cis1-fis2$; «*Au cimetiere (clair de lune)*» $e1-g2$; «*L'Île inconnue*» $des1-g2$, можна зробити висновок, що діапазон кожного номеру різний. Якщо верхня нота

змінюється в межах секунди (*f* та *g* другої октави), то діапазон нижнього регістру коливається в межах квінти (від *as* малої октави до *e* першої октави). Основний розвиток вокальної партії у кожному номері проходить у різному регістрі: нижньому, середньому або високому.

Всі ці складові зазначають, що Г. Берліоз писав кожний вокальний номер для різних виконавців, враховуючи різну тембральну окраску для певного типу голосу, що в свою чергу ставить під сумнів, що вищезазначений твір є вокальним циклом, а не збіркою вокальних творів, об'єднаних змістом.

Особлива увага приділяється партії акомпанементу, який грає не тільки супроводжуючу роль, а відтворює сюжет твору, підкреслює поетичний текст, образи, «різні ключові слова, котрі визначають емоційний стан твору» [62, р. 112]/

РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ ДВОХ MÉLODIES З ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ Г. БЕРЛІОЗА «ЛІТНІ НОЧІ»

Для співаків «*Les Nuits d'été*» є свого роду «пасткою», оскільки це найвідоміші французькі *mélodies*, що на перший погляд здаються легкими та наявними в камерно-вокальній музиці. Однак потрібно враховувати, що опус сповнений складних інтервалів, майже неможливих вдихів, надскладних ритмів. Важко порахувати кількість зірок, які «зламали зуби» на пристрасних

віршах Т. Готьє, покладених на музику Г. Берліозом, не кажучи вже про
о

Якщо заглибитися в історію вокального мистецтва за оцінкою професіоналів з перфектним виконанням даного творіння Г. Берліоза є Режин Креспен (1927 – 2007), французька оперна співачка, що була дивовижно переконлива як в сопрановому, так і в мецо-сопрановому репертуарі, американці називали її «французькою левицею». На піку своєї кар'єри вона була визнана критиками і публікою повсюдно. Її хвалили не тільки за елегантну манеру виконання, бездоганну техніку, особливу витонченість, але й за пристрасну виразність, здатність грати головні ролі, дотримуючись стилевих особливостей майже кожної національної вокальної школи з повною впевненістю і щирим співчуттям. Але, звичайно, Креспін була на висоті у французькому репертуарі, що зафіксовано в записі 1963 року у супроводі, провідного *L'Orchestre de la Suisse Romande* (диригент Ернест Ансерме), а саме, «*Les Nuits d'été*» Г. Берліоза. Завдяки унікальному тону голосу й надзвичайній дикції Р. Креспін і сьогодні залишається однією з найвідоміших французьких співачок, а її виконання творів М. Равеля, А.Дюпарка, Г.Форе та Ф. Пуленка й досі є еталоном в цій площині.

Сучасна американська співачка, мецо-сопрано Сьюзан Грем (1960), одна з головних світових зірок оперної та концертної сцени є найбільш яскравим прикладом досконалого тлумачення «Літніх ночей» Г. Берліоза. Універсальна виконавиця, вона вважається експертом в області французької музики і в 2001 році була нагороджена французьким урядом Орденом мистецтв і літератури (*L'Ordre des Arts et des Lettres*) в ступені кавалера, в 2005 році – в ступені командора. У 2004 році С. Грем стала володаркою музичної премії «Греммі» (Grammy Award) за «кращий класичний альбом».

До видатних берліозіанців можливо зарахувати Карен Каргілл – британську мецо, вона має дивовижні вокальні здібності: м'ясистий тембр, запас потужності, що здається невичерпним, дуже суворе регулювання гучності. У неї дивно теплий і виразний голос; він може бути ніжним і разом з

тим величним, вона дуже добре справляється з перехідними регістрами, а щодо французької вимови, то вона не завжди ідеальна та досконала. Оскільки К. Каргілл – мецо, вона може обробляти низькі ноти краще, ніж Р. Креспін. Звукова палітра голосу співачки дозволяє передати всю щирість світлого і абсолютно нічим не скаламученого поки почуття у «*Villanelle*», «Привид троянди» в її виконанні приголомшує, «*Absence*» лякає, «*L'île inconnue*» підводить слухача до межі свого роду музичного екстазу.

Взагалі перед вокалісткою цих творів виникає проблема пошуку різноманітних барв голосу, і чим різноманітніший звуковий спектр співачки, тим переконливіше її виконавське тлумачення. Недаремно в оркестровому супроводі Г. Берліоз наполягав, що сопрано буде виконувати «*Villanelle*», «*L'Absence*» та «*L'île inconnue*», мецо-сопрано «*Le spectre de la rose*», тенор «*Au cimetière*» та баритон «*Sur les langues*», тобто кожна *mélodie* перероблена та присвячена різним співакам. І це зрозуміло, бо у «*Villanelle*» головна героїня наповнена радістю від виникнення нових багатообіцяючий стосунків, від весняного пробудження природи, і втілення цього настрою може здійснити тільки сопрано. Однак співачка повинна обережно відноситися до початкового темпу – повільний в перших тактах, він прискорюється далі, оскільки в *mélodie* нарощується загальне хвилювання. При цьому фортепіанний акомпанемент впродовж всього твору залишається в техніці легкого *staccato*. Для створення прекрасного дуету обидва музиканти повинні бути чутливими до грайливих образів; співачці зокрема слід бути обережною у перехідній теситурі, що насичена як «темними», так і «світлими» французькими фонемами. Зрозуміло, що світлі фонери органічно влітаються в загальну канву мажорного тону твору, але така фраза, як «*viens donc sur ce banc de mousse*» насичена носовими темними фонемами, крім того, вони потребують набагато більших рухів ротом, ніж при співі, наприклад українською, чи російськими мовами. Від майстерності співачки залежить емоційний настрій «*Villanelle*», що закладений авторами, і, в той же час, зберегти вірну вимову французьких фонем.

Звичайно, скільки існує професійних співаків, стільки ж можливо послухати вокальних інтерпретацій вокального циклу «Літні ночі». Щодо сучасних виконавців, то найпереконливішою здається версія французької оперної співачки Наталі Штуцманн. Її трактування кожної *mélodie* має свій символічний зміст, воно переконливе та логічне.

Зміст першої пісні «*Villanelle*» – оспівування емоційного стану молодого юнака, який після тривалої зими мріє потрапити у весняний ліс у супроводі своєї коханої. Співачка знаходить у власній палітрі голосу такі відтінки, що надають кожній строфі особливий колорит та унеможливають одноманітності. Два короткі «легкі» такти з переважанням теплих дерев'яних духових інструментів налаштовують її на цій настрій. Складність вокальної лінії викликана верхньою теситурою, хроматичними ходами водночас з приміткою *dolce*. Зазвичай для таких ліричних пісень автори вибирають сопрано. Якщо тенор асоціюється з ліричними героями, то мецо-сопрано, а тем більш, контральто – тип голосу Наталі Штуцманн, з її темним-оксамитовим тембром, більш характерне для персонажів наділених пристрастю. Досягнення легкого подання музично-поетичного тексту першої *mélodie* складає для співачки певну проблему, проте вона з легкістю з нею впорюється.

Водночас з прозорою вокальною партією, оркестровий супровід підтримує весняний настрій *ostinat'*ними акордами восьмими тривалостями на *staccato*. Особливий ліризм співачки на «*Pour cueillir le muguet aux bois*» (Збирати конвалію в лісі); чуттєве вібрато на «*trembler*» (тремтіння); захоплення на «*merles*» (дрозди) – саме те, що відповідає авторському задуму. Швидкий темп першої *mélodie* залишає мало можливостей для вокальних ефектів, які лише посилюють глибину твору, проте оркестр чудово імітує «птаха, що гладить крило», а більш довгі ноти на «*Puis, chez nous...*» (Далі, у нас) є своєрідним акцентуванням щасливого повернення до дому з кошиками, повними полуниці. При тому, слово «*des fraises*» (полуниця) Н. Штуцманн вимовляє з таким задоволенням, що у слухачів мимоволі виникає присмак смачної ягоди на губах. Композиторська вказівка – «швидкий темп», якої

дотримуються співачка та оркестр, створюють образ легкого весняного вітерця, і це погоджується з поняттям «вілланелла» — сільська весела пісня або танець у неаполітанській манері.

«*Le spectre de la rose*» вимагає від виконавиці більш насиченого драматичного подання, і це становить певну складність, бо необхідно вміти за досить короткий час змінити голосову палітру, що більш відповідає головному поетичному тону даного твору, знайти свої особливі вокально-чуттєві фарби. Проте насиченість поєднується з ніжним велюровим тембром голосу, який з легкістю оминає стрибки на септиму, октаву та хроматичні ходи, що присутні майже спочатку. Такі вимоги пов'язані з тим, що всі три розділи пісні контрастують один з одним, в оркестровому супроводі немає єдності, оскільки кожна строфа супроводжується по-різному, залежно від того, що вона виражає. Контрастні зображення і в поетичному тексті: «*un songe virgin*» (незаймана мрія) в порівнянні з «*tous les rois vont jalouser*» (всі царі заздять). Отже, виникає потреба і у відповідному виконавському відгуку.

В переконливій інтерпретації Н. Штуцманн слова-зітхання «*Mais ne crains rien ...*» (Але не лякайтеся) доволі розтягнуті та вимовляються з відтінком суму та втоми. Навіть невелике піднесення на фразі «*Ce léger parfum est mon âme*» (Цей легкий парфюм – моя душа) не виводить із заціпеніння, а слова «*j'arrive du paradis*» (я прийшов з раю) в тлумаченні виконавиці не приносять жодної втіхи. Однак в відповідності до композиторського стилю Н. Штуцманн вирішує фінал «*Le spectre de la rose*» як ствердження, що іноді смерть є уособленням Краси, і саме це сприяє глибокому контральному звучанню в знаменитій епітафії: «*Ci-gît une rose / Que tous les rois vont jalouser*» (Тут лежить троянда, якій будуть заздрити всі королі).

Початкове призначення даного твору для такого типу голосу як мецо-сопрано, безумовно, більш відповідає композиторським задумам. Г. Берліоз

В

З

а

Г

а

Л

діапазоні і дуже захоплювався Адольфом Нуррі), котрі, навпаки, повинні вільно володіти досить низьким звуковим регістром.

В
О
К
а

Складність виконання одною співачкою двох перших *mélodies* з

Як вже було зазначено у Розділі 2, «Літні ночі» Г. Берліоза існують у двох версіях: фортепіанній та оркестровій. Безперечно, французький композитор відчував музику в оркестровому кольорі, і його професійна гра на флейті та гітарі сприяла такому тяжінню. Однак, оскільки він не був технічно досвідченим піаністом, берліозівський фортепіанний акомпанемент поступається його оркестровій колористиці. Проте митець написав багато вокальних творів суто у фортепіанному супроводі, навіть скоротив ті, що спочатку були написані для оркестру.

Існує безліч свідчень, що Г. Берліоз всіляко заохочував виконання своїх камерно-вокальних творів у супроводі фортепіано. У 1863 році, наприкінці свого життя, французький композитор курирував публікацію збірки більшості його пісень, написаних з 1829 року: 32 *mélodies* для співу та фортепіано *Hector Berlioz, Membre de l'Institut*, який він перевидав у 1864 році як «33 *mélodis*». На титульному аркуші збірки, опублікованій *Richault* у Парижі, зазначено, що всі композиції були доступні транспонуванню, багато творів мали переклади англійською чи німецькою мовами під французьким текстом. Справедливо зробити висновок, що Берліоз був більш ніж задоволений тим, що його спочатку вокально-фортепіанні твори виконувалися не тільки в їх пізніших розширених оркестрових версіях у великих концертних залах, а й у інтимній, камерній обстановці. Крім того, твори, спочатку задумані для оркестру та

Г
О
Л
О
С
У

оркеструвалися), інші являють собою фортепіанні обробки пізніших оркестрових версій ранніх пісень.

Французький каталог видання композицій Г. Берліоза містить короткий виклад коментарів митця з його спогадів та листів з приводу виконання кожного з його творів. Це вказує на те, що пісні, арії, сцени з його опер ще за життя Г. Берліоза часто виконувались під фортепіанний акомпанемент для друзів художника. В концертах уривки з його великих творів часто лунали з оркестром, оскільки різноманітність тем і жанрів приваблювало публіку і було звичайним на той час. У світлі цього історичного контексту ідея виконання суміші авторських пісень французького композитора чи то з фортепіано, чи то з оркестром, виглядає переконливо і надає можливість кожному з вокальних виконавців обирати ту версію, яка їм більш до душі.

Щодо інтерпретацій українських співаків вокального циклу «Літні ночі» Г. Берліоза, то, на жаль, таких виконавців знайдеться небагато. І такі реалії пояснюються поширеною думкою про складність співу французькою мовою. Навіть точно вимовляючи ім'я композитора – [Berljo:z] – не кажучи вже про перфектний спів мовою оригіналу – «лякає» багатьох вітчизняних вокалістів.

Загалом французький вокальний репертуар XIX століття не зовсім у зоні комфорту у сучасних українських інтерпретаторів, проте якщо на концертних сценах найчастіше звучать твори композиторів кінця XIX – початку XX століть: К. Дебюссі, М. Равеля, Г. Форе, Ф. Пуленка, А. Дюпарка, О. Мессіана, то композиції камерно-вокального жанру романтиків К. Сен-Санса, Ш. Гуно, Д. Обера, Л. Керубіні, зокрема, Г. Берліоза – доволі рідкісне явище. До цього слід додати, що яким би відомим не було ім'я Г. Берліоза, і як би ми не були занурені в епоху романтизму, саме він, як і раніше, залишається композитором-диваком у жанрі *mélodie*, його вважають оригінальним, але важкозрозумілим, його твори занадто довгі та потребують вивчати занадто багато французької фонетики, і, якщо дотримуватися автентичного виконавства, то для одного вокального циклу «Літні ночі» необхідні шість співаків з різними типами голосів, що вимагає багато витрат і клопоту. Проте

чим більш поринати у музичний світ французького композитора, тим ясніше стає зрозумілим, що його твори варті луhati на кращих сценічних майданчиках. Змістовна суть художнього доробку Г. Берліоза – це текст, музична розповідь, візуалізація та драматургія – як в опері. Чи є жанр симфонічним («Фантастична симфонія», «Гарольд в Італії», хорова симфонія «Ромео і Джульєтта»), оперний («Бенвенуто Челліні», «Беатріс і Бенедикт», «Троянці»), розширений твір для оркестру, хору солістів, вокальне соло з фортепіано або оркестром (наприклад, «*Les nuits d'été*» і багато окремих назв), переконує авторське музичне висвітлення поетичного тексту та драматизм, і саме вплив драматичних ідей Г. Берліоза віддзеркалюється в поезії та музиці «Літніх ночей», і саме тут виявляється ясний розум, гідність, свіжа, нічим не обмежена емоційна прозорість – і все це вимагає від виконавців вокального циклу, який досліджується, співати з такою ж наснагою, пристрасстю та граничною самовіддачею.

Висновки до Розділу 3. Виконання вокального циклу «Літні ночі» Г. Берліоза однією співачкою становить певну складність. Окрім сутужних інтервалів, майже неможливих вдихів, надважких ритмів, існує необхідність вміти за досить короткий час «переключати» свою голосову палітру: від сопранової до мецо-сопранової, тобто вокалістка повинна не тільки мати великий діапазон з вільними верхніми та нижніми нотами, а й різноманітні барви голосу. Від майстерності співачки залежить вірний емоційний настрій *mélodies*, що досягається не тільки вокальною або акторською технікою, а й чіткою вимовою французьких фонем.

В якості перфектних виконавиць даних творів Г. Берліоза можна привести наступні імена: Режин Креспен, Сьюзан Грем, Карен Каргілл. В Розділі 3 розглядається виконавська версія французької оперної співачки Наталі Штуцманн. Доведено, що її інтерпретація кожного з номерів вокального циклу у оркестровому супроводі є цілком переконливою і відповідає композиторському стилю Г. Берліоза.

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 ста років, у магістерській роботі розкрито специфіку тлумачення особистості та творчості Г. Берліоза в західноєвропейському, вітчизняному та радянському музикознавстві. Тракткування особистості та творчості французького митця викликало великий

інтерес здебільш в західноєвропейському музикознавстві, щодо українських та китайських вчених, то дана тематика недостатньо повно розкрита.

Методологічною опорою у вивчення особистості і творчої спадщини французького митця є роботи, які засновані на спогадах самого композитора та його сучасників, серед них, перш за все, «Мемуари» та «Особисті листи» Г. Берліоза; відгуки в пресі в зв'язку зі смертю французького композитора; роботи музикознавців кінця XIX – початку XXI століття, в яких віддзеркалюється особистість та творчості Г. Берліоза.

В європейському мистецтвознавстві існує ціла низка робіт, які можливо визначити як ретельні дослідження особистості та творчості Майстра: Théophile Gautier [], Ernest Legouvé [], Richard Pohl [], Ernest Reyer [], Bennett Joseph [].

Приведені в Розділі I газетні та журнальні відгуки щодо смерті композитора відсвічують суперечливе та неоднозначне ставлення до французького митця.

В наукових працях післяжиттєвого періоду французького композитора Г. Берліоз представляється як «найрепрезентативніший герой французького романтизму» (за А. Бошо). В Розділі I розглянуті думки таких біографів Г. Берліоза як А. Boschot, Девід Кернс, Х'ю Макдональд, Jacques-Gabriel Prod'homme.

Щодо камерно-вокальної музики Г. Берліоза, то серед найвідоміших вчених постає ім'я французького музикознавця Ф. Носке. В його популярній праці «Французька пісня від Берліоза до Дюпарка» видатний науковець досліджує французькі художні пісні XIX століття, серед яких і *mélodies* Г. Берліоза.

2. Можна стверджувати, що «Літні ночі» є частиною пристрасті Г. Берліоза до поезії, завжди поєднана з коханням та музикою. Доведено, що назва «Літніх ночей» пов'язана з трагікомічною п'єсою В. Шекспіра «Сон в літню ніч».

Звертаючись до поезії Теофіла Готьє, в якій домінувала гра з метоніміями смерті, що пояснювалося читаннями А. Данте та відкриттям шекспірівських драм, де зближалося трагічне і комічне, Г. Берліоз беззастережно підтримує вільне кохання, яке невіддільне від смерті, що для автора є джерелом натхнення,

3. Шість музичних номерів мають строфічну структуру. Г. Берліоз змінює форму віршів Т. Готьє за рахунок повторів, яких немає у поетичному оригіналі (виключення «*Villanelle*», композитор залишає форму поетичного твору без змін, а у «*Absence*» навпаки використовує лише початкові три строфи віршу) з метою посилення емоційного тону кожного номеру вокального циклу. Французький композитор обирає наступні музичні форми: пісенно-куплетна, у якій кожен куплет написаний у тричастинній формі з контрастним середнім розділом – «*Villanelle*»; форма рондо – «*Le spectre de la rose*», «*L'Île inconnue*»; тричастинна з контрастною середньою частиною – «*Sur les lagunes*» та «*Au cimetiere (clair de lune)*»; побудована на двох строфах АВАВ₁А – «*Absence*». Саме для вокальних номерів, написаних у формі рондо «*Le spectre de la rose*» та «*L'Île inconnue*» митець застосовує повтори строф як рефрени, що відсутні у поетичному тексті. Таким чином, музична будова кожної *mélodie* має чітку структуру. Всі музичні номери тонально стійкі, кожен музичний номер є закінченим твором, між ними немає цільності (*attacca* між номерами відсутня), єдність вокальних творів циклу не просліджується ані тонально, ані мелодично. Вокальний цикл поєднаний лише поетичним текстом (головні герої – юнак та образ дівчини, між якими відбувається сюжетна лінія).

4. В Розділі 3 доведено, що виконання вокального циклу «Літні ночі» Г. Берліоза одною співачкою становить певну складність. Окрім сутужних інтервалів, майже неможливих вдихів, надважких ритмів, існує необхідність вміти за досить короткий час «переключати» свою голосову палітру: від сопранової до мецо-сопранової, тобто співачка повинна не тільки мати великий діапазон з вільними верхніми та нижніми нотами, а й різноманітні барви голосу. Від майстерності співачки залежить вірний емоційний настрій

mélodies, що досягається не тільки вокальною або акторською технікою, а й чіткою вимовою французьких фонем. Виконавиця повинна зберегти в цілісності спільну ідею поета та композитора. Проте ураховуючи, що у процесі створення вокального циклу Г. Берліоз припускав виконання кожного номера різними співаками з різними тембрами голосу, доцільним є зберегти авторську ідею і в сучасному виконавстві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асатурян А. Камерно-вокальний стиль К. Дебюссі у контексті музичного символізму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2012. 20 с.

2. Афоніна О. С. Код і культурно-історичні традиції «подвійного кодування» у фольклорі. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2016. № 3. С. 45–49.
3. Бензюк О. «Відкрита інтерпретація»: до постановки проблеми. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2014. № 4. С. 46–49.
4. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1997. 320 с.
5. Говорухина Н. О. Вокальный цикл как историко-стилевой феномен (аспекты эволюции). Проблемы современности : культура, искусство, педагогика : сб. науч. тр. / Луганск. гос. ин-т культуры и искусств. Луганск, 2007. Вип. 8. С. 65–75.
6. Говорухина Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 18 с.
7. Горелік Л. М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Одеса, 2006. 16 с.
8. Жаркіх Т.В. Анрі Дюпарк в історії жанру *mélodie*. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. пр. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 27. С. 97–111.
9. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) : монография. Киев : Автограф, 2009. 528 с.
10. Злотник О. Й. Комунікативна функція музики як засіб художнього спілкування. Вісник НАКККиМ. № 4. Київ : НАККиМ, 2018. С. 112–116.
11. Мадішева Т. П. Співак і мова : культура співу мовою оригіналу: теорія та практика : навч. посібник. Харків : ШТРИХ, 2002. 160 с.

12. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации : Исследование. Киев: Киевская гос. консерватория, 1994. 10 с.
13. Наливайко Д. Жах і екстаз життя // Бодлер Ш. Поезії. – К., 1989. – С. 3-42
14. Нечепуренко В. Вокальна творчість Габріеля 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.
15. 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.
16. Ніколенко О. Французька література другої половини ХІХ – початку ХХ століть: напрями, течії, постаті. Монографія. – К.: ФОП Лебедь, 2019. – 226 с.
17. Ромен Р. // Українська мала енциклопедія : 16 кн. : у 8 т. / проф. Є. Онацький. — Накладом Адміністрації УАПЦ в Аргентині. — Буенос-Айрес, 1964. — Т. 7, кн. ХІІІ : Літери Риз — Се. — С. 1627.
18. Рощенко А. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). Монография. Харьков: ХНУРЕ, 2004. 288 с.
19. Руснак Д.А. Електронні засоби навчання іноземних мов студентів : досвід розробки й апробації : Колективна монографія / Бігич О.Б., Волошинова М.М., Мацнєва О.А. та інші. / Заг. і наук. ред.: Бігич О.Б. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2012. – 160 с.
20. Холоман, Д. Керн. Берліоз. Кембридж, Массачусетс: Гарвардський університет, 1989.
21. Чистякова К. Драматургічна функція оркестру у вокально-оркестровому циклі Г. Берліоза «Літні ночі» // Аспекти історичного музикознавства, 2019. Вип. ХVІ. С. 190 -206.

22. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40 : Когнітивне. музикознавство. С. 3–12
23. Barricelli J.-P., Weinstein L. Ernest Chausson: the Composer's Life and Works. Oklahoma : University of Oklahoma Press, 1973. 241 p.
24. Bennett J. Hector Berlioz: -1884. Cornell University Library, 2009. 142 p.
25. Berlioz H. Mémoires. Paris : Flammarion, 2010. 640 p.
26. Bernac P. The Interpretation of French Song. New York : Norton and Company, 1978. P. 19–35.
27. Bloom, P. In the shadows of Les Nuits d'été, chapter 4, in: Berlioz Studies, Cambridge Books Online, Edited by Peter Bloom, Cambridge University Press, Online ISBN: 9780511551420, <http://ebooks.cambridge.org/>, pp. 2016, p.p. 80-111
28. Boschot A. Une vie romantique : Hector Berlioz. Paris : Plon-Nourrit, 1919. 428 p.
29. Bretaudeau I. Le langage musical d'Ernest Chausson: évolution, comparaisons stylistiques. Autour de Serres chaudes op. 24, mélodies avec piano. Lyon, 1995.
30. Brisson E. Les Airs mythiques, Paris : ellipses, 2014. P.310-317.
31. Brisson, É. Article Les Nuits d'été – Enquête sur un titre, in: <https://www.leducation-musicale.com> ARTICLES, 2015, pp. 1-10 .
32. Brunetière, Ferdinand. "French Poetry in the Nineteenth Century." The Living Age: A Magazine of Contemporary Literature and Thought. 2900 1900, p. 273.
33. Bruno Messina, Berlioz, Arles, Actes Sud, 2018, 205 p.
34. Cairns D. Hector Berlioz. L'éducation de l'artiste (1803-1832), Paris, Fayart, 2002, 710 pp

35. Chailley J. D'une nouvelle de Tourguéniev au Poème de Chausson // Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibran. Paris, 1981. № 5. P. 107–111.
36. 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.
37. Cooper M. Duparc, Henri. The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. Stanley Sadie, 20 vols. London: Macmillan, 1980. № V, 726 p.
38. Davies L. César Franck and His Circle. Boston : Houghton Mifflin, 1970. 380 p.
39. Demuth N. César Franck. London : D. Dobson, 1949. 228 p.
40. Denizeau, G. et Rose, C. L'Education Musicale septembre/Octobre 2003, supplément au n°505/506, Bac 2004, in: www.musique-millet.com/...nuits_d_ete_berlioz/option_facultative, 2004, pp 1 – 20.
41. D'Indy V. Richard Wagner et son influence sur l'art musical français. Paris, 1930.
42. Dumesnil R. Histoire de la musique des origines à nos jours. T. 4. L'aube du XX siècle. Paris, 1959.
43. Eco, U. A Theory of Semiotics. Bloomington : Indiana University Press, 1976.
44. Encyclopedie de la musique. Paris : Fasquelle, 1961. P. 114–115.
45. Fauser A. The Songs. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 108 – 124 p.
46. Faucher A.-M. La mélodie française contemporaine: transmission ou transgression?. Paris : L'Harmattan, 2010. 313 p.
47. Fauser A. Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair. Rochester, NY : University of Rochester Press, 2009.

48. Ferguson D. N. Masterworks of the Orchestral Repertoire: A Guide for Listeners. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1954. 660 p.
49. Freeman H. Gautier : Enluminures et danse macabre. Bulletin de la Société Théophile Gautier, 1994, p. 75.
50. Gautier, Théophile. Oeuvres. Paris: A. Lemerre, 1890-98.
51. Goncourt, J. Mémoires de la Vie littéraire, 1851-62. Paris: Charpentier, 1888
52. Holoman, D Kern . Berlioz, Harvard University Press. ISBN 978-0-674-06778-3, 1989, pp. 1 – 704.
53. Jullien A. Hector Berlioz : *sa vie et ses œuvres*. Paris : À la librairie de l'art, 1888. 426 p.
54. Macdonald H. *Berlioz /Master Musicians Series/* Oxford University Press. 2001. 280 p.
55. Macdonald H. Berlioz's Orchestration: Human or Divine. The Musical Times, 1969. P. 255–258.
56. Nicolescu, M. Berlioz viața unui compozitor romantic, ediția a II-a, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P. R., 1964, pp. 1 – 214.
57. Noske F. French Song from Berlioz to Duparc. New York : Dover Publications, 1970. 126 p.
58. Pourtalès, de G. Berlioz și Europa romantică, traducere de Annie Benteoiu, Editura Muzicală, 1979, pp. 1 – 357.
59. Prod'homme J.-G. Le cycle Berlioz. Paris : Mercure d France, 1898. 304 p.
60. Pohl. R. Hektor Berlioz : Studien und Erinnerungen. Berlin : Forgotten Books, 2018. 304 p.
61. Reyer E. Hector Berlioz. Paris : L'Artiste, 1857. P. 209 – 214.
62. Rushton, J. Les Nuits d'été: cycle or collection?, chapter 5, în: Berlioz Studies, Cambridge Books Online, Edited by Peter Bloom, Cambridge University Press, Online. 2016. ISBN: 9780511551420, <http://ebooks.cambridge.org/>, pp. 112-135,
63. Schubart D. Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst», 1806.

64. Sundstrom, A. K. Berlioz's *Les Nuits d'été*: Masterful Orchestration as a Vehicle for Text Expression, Honors Thesis Collection, Wellesley College Digital Scholarship and Archive, Advisor: Gurminder K. Bhogal, Music, 2014, pp. 1 – 65.
65. Thermeau G-M. Berlioz, un genie discuté... il y a 150 ans :
<https://www.contrepoints.org/2019/03/08/338043>- (дата звернення 30.09. 2020).